Historia del Arte XV

s XX, 1955-1968 y 1968-1980
Objetividad como reacción a la subjetividad y Arte conceptual

En la **arquitectura** se producen desarrollos técnicos fundamentales, pero dentro del consolidado *estilo internacional* racionalista y funcional. En los 60 los **rascacielos** estaban en entredicho debido a sus altos costes. Se levantaban estructuras de acero con refuerzos en las esquinas, y después sobre estas estructuras se construían las fachadas y los tabiques que determinaban la distribución interior. Esta forma de proceder no había variado desde el siglo XIX, aunque sí los materiales o el diseño, pasando de las torres con fachadas decoradas de piedra o ladrillo a las racionalistas de acero y cristal. Cuando a Bruce Graham, del estudio SOM, le encargaron una torre residencial en Chicago, le pidió al ingeniero Fazlur Rahman Khan (1929-1982), también de SOM, que diseñase la estructura más barata posible. Khan recordó los bosques de los alrededores de su casa natal en Bangladés. La mejor estructura para un rascacielos no era el entramado de vigas y pilares de acero con el que se habían construido hasta ese momento sino el tubo, como una caña de bambú, ligera, flexible y muy estilizada. Primero, este tipo de estructura tubular es la que mejor resiste al viento y el viento es el enemigo número uno de un rascacielos. Segundo, al colocar la estructura en la fachada se liberan las plantas de pilares, de tal manera que hay mucha más superficie libre y resulta así mucho más barata y fácil de distribuir. Con este nuevo sistema de estructura tubular, Graham y Khan construyeron la torre de apartamentos DeWitt-Chesnut, en Chicago, inaugurada en 1965 (42 plantas). En 1964, el promotor Jerry Wolman encargó a SOM la construcción de un superrascacielos en la Magnificent Mile de Chicago, a una manzana del DeWitt-Chesnut. El proyecto estaba financiado por la John Hancock Mutual Life Insurance, y estos exigían al menos 90 plantas y un presupuesto de no más de 100 millones de dólares (las Torres Gemelas de Nueva York, de Minoru Yamasaki, inauguradas en 1973, también con una estructura tubular, costaron 200 millones *cada una*). Khan dio una vuelta a su idea estructural básica e imaginó que toda la fachada fuera estructura, pero componiendo esta de la forma más ligera posible, mediante un entramado de vigas verticales y horizontales reforzadas por otras diagonales. Se proyectaron 100 plantas. Pero en julio de 1966, cuando ya se habían construido 20 plantas, la torre se había hundido un metro en el suelo, asentamiento previsto para todo el edificio. El suelo de Chicago es el mismo del fondo del lago Michigan, blando y fangoso, por lo que Khan había diseñado para los cimientos pilones como los de los puentes que cruzan ríos (*pozos de cimentación* o *caissons*). Estos *caissons* se van hundiendo poco a poco conforme se excava y se construye sobre ellos, pero hay que hacer bien los cálculos y proceder con cuidado. La constructora

de la torre los hizo con prisas y la consecuencia fue un deficiente fraguado del hormigón y la inclinación de uno de los *caissons*. La construcción se paró seis meses para que los *caissons* se asentasen, y además se corrigió la inclinación del que se había desviado. Esos seis meses arruinaron al promotor y puso el proyecto en manos de la financiera, que continuó adelante, pero cambiando el nombre del edificio: se llamó John Hancock Center en vez de Wolman Building como estaba previsto. La inauguración fue en 1969 y el coste, a pesar del retraso, no sobrepasó los 100 millones. La ingeniería estructural había cambiado para siempre, y los grandes rascacielos volvieron a construirse por todas partes, con un coste mucho menor. El propio Khan diseñó la Torre Sears en Chicago, aún más alta, inaugurada en 1974. El Empire State Building, que se inauguró en 1930, había sido por fin superado en altura. Las Torres Gemelas de Nueva York, diseñada por Minuro Yamasaki (1912-1986) e inauguradas en 1973, se convirtieron en el diseño de tubo, con una fachada estructural de pequeñas ventanas, más famoso del mundo, hasta su destrucción en 2001. Producto de esta nueva moda por edificios cada vez más altos fue la película *Towering Inferno* (1974). Pero verdadero problema de los rascacielos es la fuerza del viento, como demostró el casi desastre del Citicorp Center, inaugurado en 1977 pero cuya estructura hubo que rehacer, de manera que cuando se diseñaron los rascacielos ultraesbeltos en Manhattan iniciado el nuevo siglo, que no podían tener fachadas cerradas por ser viviendas, hubo que equipar los edificios con péndulos que compensaran las oscilaciones de los edificios.

El tema de las **falsificaciones en el arte** tiene enorme importancia cuando uno considera la enorme cantidad de dinero que el marchante Fernand Legros (1931-1983) consiguió durante su década y media de actividad, desde mediados de los años 50, en cooperación con su amante el pintor Réal Lessard, que coordinaba un grupo de pintores-falsificadores, y Elmyr de Hory (1906-1976), falsificador de documentos, famoso a partir de la película de Orson Welles (1915-1985) *F for Fake* (1973) en la que se presenta a sí mismo como diestro pintor y falsificador. Esta película-documental parte de un libro (*Fake!*, 1969) de otro falsificador acreditado, en este caso el escritor Clifford Irving (1930-2017), que había compuesto una falsa autobiografía del enigmático magnate Howard Hughes (1905-1976) intentando hacerla pasar por verdadera, lo que le llevó a la cárcel unos meses. Pero estos nombres no son más que una pequeña parte de la historia de la falsificación en el arte. El propio Dalí firmaba en blanco, mientras que Picasso, consciente de la actividad de los falsificadores, hacía fotografiar y registrar todo lo que salía de su estudio. Es imposible conocer con certeza qué cantidad de las obras que vemos colgadas en las paredes de los museos o que residen en colecciones privadas son falsas.

En la **pintura**, así como la abstracción había dominado las vanguardias posteriores a la Segunda Guerra Mundial, tanto en Estados Unidos (*expresionismo abstracto*) como en Europa (*informalismo*), a mediados de la década de 1950, tomando como fecha simbólica la muerte de Jackson Pollock en 1956, surge una reacción múltiple, con la objetividad y la figuración como fermentos. Esto se da a ambos lados del Atlántico, y de forma prácticamente

simultánea, con el *Arte Pop* (Jasper Johns y Rauschenberg en Estados Unidos, Richard Hamilton en Inglaterra), la *Nueva Figuración inglesa*, el *Nuevo Realismo francés* y el *Arte Cinético* y *Op Art* (Alexander Calder, Tinguely, Takis o Victor Vasarely). El *happening* (en Estados Unidos, con Antonin Artaud, John Cage, Allan Kapprow, Robert Whitman, Claus Oldenburg, Jim Dine; y en Europa, con Jean-Jacques Lebel, Josef Beuys, Otto Mühl y el Grupo de Viena, Gilbert & George), el *Arte Povera* (Mario Merz, Jannis Kounellis) y la *Nueva Abstracción* o *Hard Edge* (Frank Stella, Ellsworth Kelly, Kenneth Nolan, Jules Olitsky, Pablo Palazuelo, Rafols Casamada), el *minimalismo* (Donald Judd, Carl André, Dan Flavin, Sol LeWitt, Richard Serra, Robert Morris), el *Arte Conceptual* (lingüístico, con Joseph Kosuth; *body art*, grupo vienés Günter Brus, Gilbert & George; *land art*, con Robert Smithson, Christo) y el *hiperrealismo* (*fotorrealismo americano* de Ralph Goings, Richard Estes y Chuck Close; *escultura*, con Duane Hanson y John de Andrea; y el *realismo español*, con Antonio López, Isabel Quintanilla, María Moreno, Amalia Avia, Esperanza Parada, Francisco y Julio López Hernández) son las últimas corrientes vanguardistas. A partir de 1968 aproximadamente las segundas vanguardias se van agotando y empiezan a aparecer las **tendencias postmodernas**, caracterizadas por una ecléctica mirada al pasado. Estas tendencias eclosionarán en torno a 1980, tanto en Europa como en Estados Unidos.

Pierre Restany (1930-2003) fue el promotor del **Nouveau Réalisme**, escribiendo su Manifiesto en **1960**, donde se afirmaba que el tiempo de la pintura de caballete "ya había pasado". Se adhirieron a él varios artistas: Yves Klein, Arman, François Dufrêne, Raymond Hains, Martial Raysse, Daniel Spoerri, Jean Tinguely y Jacques de la Villeglé; y más tarde César, Mimmo Rotella, Niki de Saint Phalle y Christo. La idea, expresada por Restany, es que los firmantes consideran el mundo como un gran cuadro, del que toman algunos fragmentos dotados de significado universal. Es la misma idea de **Rauschenberg** de usar componentes de la realidad para producir arte. Se utilizan pues los materiales más diversos: carteles publicitarios, imágenes del cine, fotografías de periódicos, luces de neón y fluorescentes, colores acrílicos, plásticos. En la obra el artista parte por tanto del mundo moderno que le rodea e ilumina algunos aspectos significativos. Se toman cosas e imágenes del ambiente, siguiendo una técnica que en la antropología cultural de **Levi-Strauss** se conoce como *bricolage*, que es lo que hacía el hombre primitivo fundamentalmente: recolectar, algo previo a toda forma de producción. Esta técnica puede observarse sobre todo en la obra de **Arman (1928-2005)**, que empieza por ser un pintor gestual y tachista y pasa después a apropiarse de objetos que después acumula y amontona (*assemblage*) o destroza o desmembra (*dissemblage*). En sus *assemblages* o *acumulaciones* Arman selecciona objetos de uso cotidiano y los pegaba entre sí usando resina de fibra de vidrio transparente que "retrataba" al propietario de los objetos y sus costumbres. Estos objetos se disponían de manera no formal, pero a pesar de ello los conjuntos tienen una cualidad estética innegable. En todo caso no hay señales de intervención por parte del artista, y de esta forma la representación y la cosa representada son lo mismo, la realidad se convierte en imagen y los

objetos existentes se convierten en objetos estéticos. Restany teoriza: la acumulación del mismo objeto repetido *n* veces sugiere algo distinto a uno de los objetos por separado (*Retrato de Sonny Liston*, 1963), y asimismo, el objeto fragmentado o seccionado tiene también un significado distinto que el objeto completo (*Accord majeur*, 1962). De esta forma Arman hace como el hombre primitivo: acumular con avidez o destruir lo que encuentra. Y de esa manera se desvela el *verdadero* comportamiento de la sociedad respecto a esos objetos, pues la sociedad de consumo nos devuelve a una vida prehistórica bajo la falsa apariencia de sofisticación, obligándonos a acumular o destrozar objetos, lo que convierte al hombre moderno en un *bricoleur*. Los carteles publicitarios de **Mimmo Rotella (1918-2006)**, de **Jacques de la Villeglé (1926-)** o de **Raymond Hains (1926-2005)** son un *décollage* contrario al *collage* cubista. Con estos carteles los artistas hacen una especie de reportaje urbano, a partir de un material efímero que recopilan y deterioran adrede: rompen las capas superiores de las carteleras para revelar "nuevas realidades" que se ocultaban debajo (*Cartel roto*, 1959, de Hains; *Les Triples de Maillot*, 1959, de Villeglé; *Carnaval*, 1958, de Rotella). Hains, por ejemplo, no se interesa tanto por el arte en sí como por la crítica de los métodos de la publicidad. El artista alemán **Wolf Vostell (1932-1998)** utilizó también los carteles rasgados por un tiempo en su obra, de manera separada a los anteriormente citados. **Daniel Spoerri (1930-)** selecciona un conjunto de objetos tal y como se han ido acumulando espontáneamente sobre una mesa, un rastro de vida en un momento determinado (restos de una comida o de una fiesta) que queda fijado en un tablero como si se hubiera detenido el tiempo (*Tuborg I*, 1961; *La cena de Hahn*, 1964). Estos *cuadros-trampa* son como recuerdos, instantes fugaces que quedan atrapados en la memoria para siempre. El componente azaroso remite a **Schwitters**, que los *bricoleurs* reconocen como un precursor. Spoerri crea además espacios más amplios a partir de similares premisas, a los que llama *Musées sentimentaux*. Después pasa a crear sus mesas o tableros en bronce. **Christo (1935-2020)** y su pareja **Jeanne-Claude (1935-2009)**, multiplicando una idea de Man Ray, envuelve todo en hojas de celofán, incluidos edificios y zonas de costa, aludiendo con ello a la manía de envolverlo todo, especialmente los productos de consumo, de forma que se oculta a la vez que se llama la atención sobre lo que se oculta. Estas técnicas son totalmente distintas a las utilizadas en el arte del pasado, y frente a ellos hay artistas que sí utilizan las técnicas tradicionales de la pintura y la escultura, pero para devaluar dichas técnicas y degradarlas, y el ejemplo máximo es Francis **Bacon**.

En Francia, a partir de su adhesión al Nouveau Réalisme en 1960, **Yves Klein (1928-1962)** abandona las *obras de arte* por las *operaciones estéticas*, espectaculares "intervenciones", pero que al final pueden tener como resultado un objeto producido. Ejemplo de ello son sus *Antropometrías*, una especie de pinturas rupestres elaboradas usando el cuerpo desnudo de tres modelos como "brochas" sobre una gran pieza de papel en la que se restregaban embadurnadas de pintura azul (*ANT 63, Anthropométrie*, 1961). Durante el evento Klein servía cócteles de color azul y hacía tocar su *Monotone Symphony* (1947-1948), un único acorde sostenido durante veinte minutos (**Giacinto**

Scelsi por lo menos introducía variaciones en sus *Cuatro Piezas* de 1959). Ejemplo de lo segundo son otras *performances*, puro espectáculo, como aquella en la que soltó 1001 globos azules para formar una "escultura aerostática". Con ayuda de un amigo químico desarrolló y patentó un tipo especial de azul, el *International Klein Blue*, que aplicaba con rodillo en superficies lisas y más tarde en superficies dotadas de textura mediante esponjas adheridas (*Relieve con esponjas azules, RE 19*, 1958). Sus cuadros monocromos (*IKB 184*, 1957; *IKB 191*, 1962), sin la más mínima variación interna o externa, pretenden modificar la relación entre el perceptor y el ambiente, pero no modificando este (como hacían Rothko o incluso Fontana) sino actuando sobre aquel, preparándolo para sentir el ambiente a partir de un color determinado (azul, rosa, oro). Algo similar hizo Ad Reinhardt con su trío de colores azul, rojo y negro, que desembocó también en cuadros monocromos, pero con formas soterradas resultado de las capas aplicadas por zonas. Pero si Reinhardt era un pintor nato, Klein en cambio fue más bien un artista conceptual, no limitándose al óleo, los pigmentos y las resinas, y empleando incluso fuego y luz para crear algunas de sus obras y *performances*. En Klein se combinaban distintas facetas: pretendía ser un visionario, pero también un administrador, un *showman* pero también un místico (budismo zen, ocultismo de los rosacruces), un activista y un filósofo. Alardeaba de llevar los límites de lo que se creía posible en el arte (fijados hasta entonces según él por Mondrian y por Malévich) un poco más allá. En 1958 inauguró en la galería Iris Clert de París una exposición sin ningún cuadro, sólo las paredes blancas desnudas. Unos le tenían por un genio pero otros le consideraban un charlatán. Klein muere de un infarto en 1962, siendo muy joven, pero había conseguido sentar las bases y ser un referente para futuros desarrollos en la línea del arte conceptual y las *performances*. Cooperó con los escultores Jean Tinguely y César, con Daniel Spoerri, con Arman, con Christo y Raymond Hains, y a todos les unía el impulso de devolver la dignidad a lo banal, buscando una síntesis entre lo material y lo inmaterial, aunque sólo Klein buscaba y esperaba una sublimación, la creación por medio del arte de «una nueva y grandiosa civilización mundial de lo bello». Klein fue además una figura paternal para el **Grupo Zero**, sobre el que ejerció una enorme influencia (el otro referente era Fontana). El italiano **Piero Manzoni (1933-1963)**, que tuvo relación con Klein y Fontana, va incluso más lejos, partiendo de los dadaístas y **Duchamp**. Sus orígenes están en el *art informel* matérico de Dubuffet o Tàpies, y más tarde en los nuevos realistas, empezando a realizar obras no monocromas, sino sin color, utilizando para ello objetos comunes a los que marca con colores (piedras pintadas de blanco en *Ácromo*, de 1962). Aquí ya ha ido más allá de Klein, pues estas obras no significan nada más allá de sí mismas, ajenas al misticismo trascendentalista del francés. Después se radicaliza aún más y plantea el arte como un acto puro, firmando y autentificando como obras artísticas cualquier cosa o incluso a personas. Esto lo extiende a las series de cajas cerradas herméticamente que contienen cualquier tontería, como rollos de papel con una línea (*Linea Lunga 7200 metri*, 1960) aliento en un globo o heces en latas (*Aliento de artista*, 1961; *Mierda de artista*, 1961). De esta forma Manzoni iguala el producto industrial, seriado y sin margen para la opinión del

consumidor, con la obra de arte. Manzoni también practica las *performances*: «firma y sella con colores los cuerpos de los participantes y los llama *Esculturas vivas*, una vez que ha autentificado la transfiguración mediante un certificado; llena de aire globos a los que llama *Soplos de artista*; marca setenta huevos duros con sus huellas digitales entintadas y los distribuye entre el público para que se los coma, llamando a la performance *Consumo de arte dinámico por parte del público devorador de arte*» (Onfray). A estas "operaciones estéticas" se une activamente el crítico **Pierre Restany**, quien comprende que si el artista ya no posee una técnica ni elabora objetos valorables, la crítica a posteriori ya no tiene sentido. Por tanto, el crítico se convierte en un mero reportero de los actos del artista, en los que está presente, observándolos, preservándolos y comunicándolos.

IKB 191 (1962) y *Mierda de artista* (1961)

Nada de Klein o Manzoni es original pues, al igual que Duchamp, toman prestadas, sin citar, ideas de los *Incohérents* que gravitaban en torno a **Jules Lévy** en el París finisecular. **Alphonse Allais** había expuesto en 1883 una tela titulada *Primera comunión de niñas cloróticas en tiempo de nieve*, un monocromo blanco; y en 1884, *Cardenales apopléticos cosechan tomates al borde del mar Rojo*, un monocromo rojo. Antes de él, en 1882, Paul Bilhaud había expuesto un *Combate de negros en un túnel de noche,* un monocromo negro. En cuanto a la *Monotone Symphony* de Klein o al 4′33′′ de Cage, el propio Alphonse Allais había tenido la idea en 1897, con su *Marcha fúnebre compuesta para los funerales de un gran hombre sordo*, una partitura sin notas porque «los grandes dolores son mudos». Michel Onfray señala que «en 1884, Alphonse Allais acuña una extravagante expresión que, asombrosamente, se vuelve verdadera: en pleno siglo XIX, dice ser "alumno de los maestros del siglo XX"».

A partir finales de los años 50 se genera una reacción contra el tachismo y el arte informal. Se planteó **pasar de una gestualidad subjetiva a una objetividad anónima**, del existencialismo al estructuralismo, del pesimismo de

postguerra al optimismo de finales de los cincuenta y principios de los sesenta, del hastío y la náusea a la belleza estimulante. Los artistas dejaron de pensar en la posteridad y empezaron a pensar en sus contemporáneos, en el éxito en vida. Su arte dejó de orientarse hacia el interior y empezó a volcarse al exterior. La espontaneidad y el dramatismo del tachismo, su gestualismo cargado de emocionalidad, no se abandonaron en favor de su contrario, que podría ser el constructivismo, sino de una pintura serena, lírica y optimista basada en la luz y el color. A la confesión subjetiva, a la expresión del sufrimiento por los males del mundo y las propias debilidades y errores, se contraponía un arte que vibrara con los ritmos de la vida moderna. A la cascada de colores y contrastes del informalismo, respondieron reductivamente con cuadros de un solo color, ya fuera dominante o en una gama de gradaciones. A la composición jerárquica y geométrica se opuso una estructura igualitaria, basada en la uniformidad o la repetición serial o reticular sin un centro de gravedad. Al anhelo de producir un arte producto de su época, un arte intemporal. A la inundación de señales visuales del entorno contemporáneo respondieron con expresiones artísticas presididas por la idea de pureza. Este movimiento idealista e ingenuamente entusiasta giró en torno al llamado **Grupo Zero** de Düsseldorf, que incluía a **Otto Piene (1928-2014)**, **Heinz Mack (1931-)** y **Günter Uecker (1930-)**. Sus referentes eran **Yves Klein**, no mayor que ellos, **Lucio Fontana** y el **Grupo Zen 49** de Múnich. Piene decía de su coetáneo Klein que era «la encarnación presente del santo, profeta, mesías». En 1957 se programan exposiciones que duran una sola noche en los estudios de Piene y Mack. En 1958 se publicó el Manifiesto de Zero, que rezaba: «Zero es silencio, Zero es el principio, Zero es redondo, Zero está en rotación». El color como una emanación de la luz, los cuadros monocromos, las retículas, el humo y el fuego como medios y la tridimensionalidad fueron características del arte de **Piene** (*Venus de Willendorf*, 1963). También **Mack** quiso escapar de la bidimensionalidad del plano pictórico añadiendo vibraciones como las ondas en el agua (*Rotor blanco*, 1960), pero en 1963 abandonaría la pintura en favor de la escultura, también con la luz como protagonista, para volver finalmente a una pintura de colores intensos y efectos tridimensionales (*Gran tríada. Constelación cromática*, 1993). **Uecker** se unió al grupo más tarde, en 1958, y en principio rechazaba esa romantización de la luz de sus dos compañeros. Inicialmente influido por Malevich y su discípulo polaco Vladislav Strzeminsky, a mediados de los años 50 empezó haciendo una pintura muy matérica, con textura de bajorelieve, añadiendo objetos cotidianos pegados al lienzo, como los clavos. Estos objetos creaban juegos de luz y sombra (*Construcción con clavos*, 1962). Relacionado con los miembros del Grupo Zero puede citarse a un artista como **Gotthard Graubner (1930-2013)**, autor de cuadros de apariencia monocroma pero en realidad dotados de sutiles gradaciones, y que él consideraba emanaciones de la luz (*Cuerpo color-espacio, Díptico*, 1977). Graubner declaró: «Mis cuadros se expanden a medida que aumenta la iluminación, y cuando ésta se apaga, éstos también lo hacen». El Grupo Zero y su idea de una obra de arte total que incluyera pintura, escultura, el grabado, la luz, el sonido y el movimiento se expandió, convirtiéndose en un fenómeno internacional y en un movimiento europeo de amplio alcance, a menudo referenciado como **ZERO**,

con mayúsculas. En Holanda se formó el *Grupo Nul* con Jan Schoonhoven (1914-1994), en Milán el *Grupo T*, en Francia el *Groupe de la Recherche d'Art Visuel*, etc.

La **materia** es un problema central para la escultura. **Alberto Viani (1906-1989)** juega con el paso de la materia a la luz, pero la tendencia que predomina es la opuesta, de descomposición y degradación de la materia. El suizo **Alberto Giacometti (1901-1966)** parte de la experiencia surrealista -de la que renegó tras la guerra- y destruye físicamente la estatua, «convirtiéndola en un perfil filiforme al que quedan adheridos algunos residuos de bronce como si fueran gotas de cera» (*El bosque*, 1950). Esto es lo contrario de la poética del crecimiento orgánico de Jean Arp o Henry Moore. Tampoco es en Giacometti la escultura la que hace el espacio, sino el espacio el que *deshace* la estatua. Hay una relación negativa entre forma plástica y espacio, y cuanto más reducida es aquella más amplio se vuelve este, y reduciendo sus figuras hasta casi la nada Giacometti sugiere un espacio infinito. Giacometti aplasta sus figuras mediante una distorsión de la perspectiva. Sartre y Genet se sintieron muy atraídos por las esculturas de Giacometti, que sugerían la disolución del ser en la nada infinita. Robert Hughes señala que «Giacometti surgió como una de las figuras ejemplares de los años de postguerra en Francia, no por su obra surrealista (de la que prácticamente renegó) sino por sus figuras erguidas o ambulantes, cuyos esqueletos descarnados, con la piel destrozada y nudosa, con su enjuta soledad en medio de la inmensidad espacial generada a su alrededor por su propia languidez, parecían ser la metáfora visual del hombre existencialista».

Los escultores ingleses que siguen a Moore, como **Lynn Chadwick (1914-2003)** o **Kenneth Armitage (1916-2002)**, aceleran el proceso de desfiguración, con figuras de forma anormal, enigmática, que emanan ambigüedad al espacio que las rodea. **Pietro Consagra (1920-2005)** trabaja con planchas de metal perforadas; **Umberto Mastroianni (1910-1998)** crea explosiones de materia en el espacio; **Leoncillo Leonardi (1915-1968)** trabaja con materiales "pobres" y cerámica; **Julio González (1876-1942)** parte del cubismo pero utiliza hierro en vez de bronce como material escultórico, antesala de lo que será el uso de chatarra; **Ettore Colla (1896-1968)** utiliza piezas de máquinas fuera de la estructura que les da sentido, pero dándoles uno nuevo al integrarlas en objetos donde funcionan de otra manera, significando espacio (lo suyo no es una poética de la chatarra o del objeto encontrado); **Louise Nevelson (1899-1988)** ordena en armarios piezas de madera torneada que recuerdan a trozos de mobiliario en desuso, cubriéndolas con un color uniforme; **César Baldaccini (1921-1998)** se interesa por las formas de metal que son comprimidas en bloques antes de ser fundidas, como se hace en los desguaces con los coches, y más tarde por lo contrario, la materia en expansión; **John Chamberlain (1927-2011)** usa piezas de la carrocería de coches siniestrados, deformadas pero con colores llamativos; **Zoltan Kemény (1907-1965)** multiplica y repite elementos para decirnos algo sobre la calidad de la materia a través de su cantidad; y **Jean Tinguely**

(1925-1991) usa chatarra para crear máquinas extrañas y grotescas móviles, una suerte de *arte cinético*.

En la década de 1930 surge por primera vez desde el *vorticismo* un artista británico alineado con las vanguardias europeas, el escultor **Henry Moore (1898-1986)**, influido por el surrealismo picassiano y el arte negro. Moore, como Jean Arp, busca formas arcaicas, sagradas, arquetípicas, intrínsecas a la materia (*Figura reclinada*, 1938; *Cabeza*, 1934-46). Compañera y amiga de Moore en la escuela de arte de Leeds a la que ambos acudieron fue la también escultora **Barbara Hepworth (1902-1975)**. Ambos compartían visión artística (él figurativo, ella inclinada a la abstracción) y viajaron juntos a París, donde conocieron a Brancusi y Picasso. También conoce y homenajea a Mondrian. Hepworth estuvo casada con Ben Nicholson, pintor abstracto. Tuvo unos inicios figurativos, con la maternidad como uno de sus temas predilectos (al que volvería en los años 50 tras la pérdida de su hijo Paul en un accidente de aviación). Después empieza a desarrollar junto con Moore un arte abstracto al que incorpora la idea de vacío ya en los años 30. Moore declara: «1932 es el año del agujero». Añade a veces unas cuerdas a los huecos. Su idea es mostrar que el espacio es tan importante como el volumen. La luz entra y sale de la obra, formando parte de ella. Trabaja con distintos materiales (escayola, granito, mármol, alabastro, bronce, aluminio, plata, cobre, madera africana de Guarea, etc.), y el tacto tiene un papel fundamental: «Las esculturas son para ser tocadas, el tacto es nuestro primer sentido al nacer, cada persona que mira una escultura debe moverse alrededor, alejarse, acercarse con todo su cuerpo y tocar». Las figuras parecen suavemente erosionadas por el agua o el viento, con formas redondeadas (*Pelagos*, 1946). En 1943 Hepworth declara: «Estoy harta de esculturas en museos y galerías con fondos planos, ninguna escultura vive realmente hasta que vuelve al paisaje, los árboles, las nubes, el aire...». Muchas de sus esculturas están pensadas para situarse rodeadas de naturaleza, en parques o jardines, algo que puede decirse también de la obra de Moore.

Figura reclinada (1938) y *Pelagos* (1946)

El pionero inglés de la abstracción fue **Victor Pasmore (1908-1998)**, que empezó a hacer una pintura influida por Bonnard, pero después fue Mondrian quien marcaría su estilo de abstracción geométrica (*Construcción transparente*,

1959). El escocés William Scott (1913-1989) se adelantaba a la *action painting*, mientras que Alan Davie (1920-2014) hacía lo propio con la nueva figuración y el neoexpresionismo futuro. Otros artistas importantes de la vanguardia inglesa son los pintores **Graham Sutherland (1903-1980)** y **Ben Nicholson (1894-1982)**, este último un constructivista cuya abstracción geométrica está conectada a la de Mondrian y la de Gabo, con quien participa en el movimiento parisino *Abstraction-Création* de 1933. La **Nueva Figuración (1945-1970)** fue una vuelta al figurativismo después de tanto expresionismo abstracto e informalismo, y es también un movimiento neoexpresionista. Dentro de este movimiento destaca la llamada **Escuela de Londres**, con un grupo de amigos, ninguno nacido en el Reino Unido, que incluía al propio **Francis Bacon (1909-1982)**, **Michael Andrews (1928-1995)**, **Lucian Freud (1922-2011)**, **Frank Auerbach (1931-)** y **Leon Kossoff (1926-2019)**. Estos artistas se reunían en el bar *Colony Room* del Soho de Londres, y propugnaban un realismo que fuera más allá de las apariencias superficiales y que desvelara la verdad del sujeto. El gusto por las escenas y los personajes inquietantes explica que se les haya vinculado a una suerte de **expresionismo moderno**, similar a la Nueva Objetividad alemana de entreguerras, o incluso al surrealismo. El término *Escuela de Londres* fue un invento del artista *pop* de origen americano **Ronald B. Kitaj**, quien organiza una exposición de arte figurativo en la Hayward Gallery de Londres en 1976, refiriéndose a los artistas incluidos en el catálogo, de manera general, con dicho término. Además de los mencionados, se incluía en el grupo a **Howard Hodgkin (1932-2017)** y a **David Hockney (1937-)**, si bien este último vivía en Estados Unidos. **Hodgkin** se movía entre la figuración y la abstracción, siempre con referencias autobiográficas. Sus cuadros eran pequeños y aludían a paisajes o interiores, construidos a partir del uso del color y capaces de provocar distintos estados de ánimo (*Cena en el Palacio Albrizzi*, 1984-88). **Auerbach**, nacido en Berlín y discípulo del vorticista David Bomberg (1900-1957), era un expresionista sombrío. Bomberg le enseñó a su discípulo la importancia de las texturas, y la noción de peso y masa, que son centrales en su pintura, «llena de observaciones acerca de la postura, el gesto, la expresión, la mirada, la configuración de la cabeza en todas sus partes, la tensión o el desmadejamiento de un cuerpo» (Hughes), como en *Cabeza de Juliet Yardley Mills I* (1981), primera versión de los retratos que hizo a una de las tres modelos con las que trabajó a lo largo de su carrera. Auerbach también pintó paisajes, en los que pasa del óleo densamente empastado a la «inmediatez del dibujo y una amplitud de color veneciana; particularmente en sus paisajes de Primrose Hill que, con esa frescura llena de rocío, la velocidad del viento y del tiempo captada en el trazo encorvado de Auerbach, son comparables a los de Constable» (Hughes). Lucian **Freud** parte de un planteamiento similar, pero más frío y objetivo, inmisericorde: «las venas estallando, cada centímetro de carne fofa, cada mechón de pelo púbico o de las axilas se muestra no "clínicamente", sino desprovisto de narrativa y sentimiento» (Hughes). El propio Freud declara en 1954: «Cuando pinto mi intención es provocar sensaciones al ofrecer una intensificación de la realidad». Vemos esto en *Retrato desnudo con reflejo* (1980), con un maravilloso dibujo de los senos y el tórax de la modelo.

Freud señaló que «Mi idea sobre el retrato proviene de la insatisfacción que siento por los retratos que se parecen a la gente. Me gustaría que mis retratos fueran *de* personas y no *como* ellas». La expresividad radica en los cuerpos desnudos, para lo cual la cara se pinta al final y queda como en un segundo plano, cuando la vemos. «El resultado es que, aparte de Freud, ningún pintor después de Picasso ha convertido la representación del cuerpo humano en una experiencia tan desconcertante para el espectador» (Hughes). Freud nace en Berlín (la familia vivía cerca del Tiergarten), hijo de Ernst Freud, arquitecto e hijo menor del gran Sigmund, y de Lucie Brasch. En el verano de 1933, con los nazis ya en el poder, sus padres huyen de Alemania, llevándose con ellos a Lucian y sus hermanos, Stephen y Clement, a Inglaterra. En 1939 conseguirían la ciudadanía. La familia vivirá en Dartington Hall (Devon) y en Bryanston (Dorset). Freud pasa brevemente por varias escuelas de arte, empezando por la Central School of Arts and Crafts de Londres, donde se matricula en enero de 1939 pero a cuyas clases apenas acudirá (por considerarla poco exigente). Después, entre 1939 y 1942, pasa tiempo en la escuela de Cedric Morris y Arthur Lett-Haines, primero en Dedham (Essex), y luego en Hadleigh (Suffolk). Morris tendrá una influencia importante en su formación. En marzo de 1941 se enroló en la marina, y su barco es atacado durante una travesía a Nueva Escocia. Empieza a pintar durante la guerra, centrado desde el principio en el arte figurativo, trabajando siempre del natural, en contra de lo que será la moda imperante (al menos hasta el surgimiento del arte pop a finales de los años 50). En 1943 se instala en la primera de las cinco direcciones que tendrá en Paddington, Londres, donde retratará a trabajadores del vecindario. Después de la guerra, en 1946, visita París de camino a Grecia, y después otra vez en 1947, conociendo la exposición surrealista organizada por André Breton ese año y diseñada por Marcel Duchamp y Frederick Kiesler. Establece relaciones con Giacometti, Balthus y Picasso, que le orientan en su vocación artística. En 1948 se casa con su primera esposa, Garman, de la que se divorcia cuatro años después, y en 1953 con su segunda esposa, Caroline Blackwood, de la que se divorcia también cuatro años más tarde. Las primeras obras de Freud, de inicios de los años 40, son marcadamente expresionistas, con personajes de enormes ojos húmedos marcados por la ansiedad y gran detallismo a partir de pinceladas minuciosas que recuerdan a los retratos de los primitivos flamencos (*Muchacha con rosas*, 1947-1948), influencia estilística que está presente en toda su obra, si bien evolucionó marcadamente con los años, ampliándose cada vez más la perspectiva (rostros, cuerpos y entornos inmediatos, cuerpos y habitaciones) y añadiéndose cada vez más complejidad a la composición. En los años 40 Freud muestra su obra en las primeras exposiciones, y el historiador Herbert Read le definirá como «el Ingres del existencialismo», pero también se le comparará con Durero y con los pintores alemanes de la Nueva Objetividad (a los que Freud al parecer no conocía). Sobre esta última posible influencia, compárese la antes mencionada Muchacha con rosas y *Retrato de mi madre (a la edad de 72)* (1926), de Rudolf Wacker (1893-1939). Nadie apuntó sin embargo las semejanzas con Paul Cézanne, Chaim Soutine y, sobre todo, Egon Schiele. En 1945 conoce a Francis Bacon a través de Graham Sutherland, y su estilo impetuoso y atracción por el riesgo le impactaron

fuertemente, haciéndole evolucionar quizás hacia una pincelada más suelta y hacia retratos de expresión más serena. En 1954 Freud, Bacon y Ben Nicholson comparten el pabellón británico de la Bienal de Venecia. En la segunda mitad de los años 50 cambia el pincel de pelo de marta al de cerdo y el blanco de plomo por el blanco *kremnitz*. Dos buenos ejemplos de esta transición son los pequeños retratos de John Minton (1952), aún en su estilo detallista, y de *A Woman Painter* (1954), de texturas pictóricas totalmente diferentes. Hacia finales de los 50 su vida personal pasa por una etapa turbulenta (vivía en los bajos fondos, adicto a las apuestas en carreras de caballos y perros), que se refleja en su pintura. Empieza a pintar de pie, mirando desde arriba a sus modelos, situados en posiciones muy bajas. Expone en la Galería Marlborough de Londres entre 1958 y 1963 pero sus cuadros eran difíciles de vender. Freud se las ingenia para mantener relaciones con gente rica e ilustre (como el entorno de la princesa Margarita) a la vez que, separadamente, sigue frecuentando gente marginal y peligrosa. Será con los años 60 cuando la pintura de Freud entrará en la madurez, ya instalado en esa técnica más empastada y expresiva, muy matérica, menos minuciosa, con pinceles más gruesos, con retratos menos frontales y perspectivas más atrevidas e inusuales, pintando de pie en vez de hacerlo sentado («*Habitación de hotel* (1954) fue la última pintura en la que estaba sentado; cuando me puse de pie, ya no volví a sentarme nunca más»), pero con la misma dedicación obsesiva de antes (las sesiones a las que sometía a los modelos eran largas y agotadoras). A partir de los años 70 Freud integra el espacio del estudio en un escenario recurrente para sus retratos y desnudos, con un suelo de madera en perspectiva ascendente que «presenta» al retratado como una fruta en una bandeja de Cézanne. Su popularidad se dispara a partir de una exposición en Hayward en 1974, y en torno a 1980 se crea retrospectivamente eso que se llamó «Escuela de Londres», incluyéndose en ella a Freud, aunque tal cosa nunca existió. La obra tardía de Freud sigue remitiendo directamente a la de Egon **Schiele**, de quien se le puede considerar un continuador: la obsesión por las miserias del cuerpo humano, la expresividad de las manos y la desolación de las miradas, la teatralidad del lenguaje corporal, la representación de la piel y la carne, las posturas sentadas inestables o los personajes desnudos retorcidos en el suelo (entrelazados en Schiele, incomunicados por lo general en Freud). Puede compararse el *Retrato de Victor Ritter von Bauer* (1918) o también el *Retrato del Dr. Hugo Koller* (1918) ambos de Schiele y hoy en el Belvedere, frente el *Retrato del barón H.H. Thyssen-Bornemisza (Hombre en una silla)* (1985) de Freud, perteneciente a la colección privada de la familia. Freud pinta también alegorías, combinando personajes reunidos sólo en su pintura, como *Gran interior W9* (1973), donde vemos a su madre y a su amante (no se conocían); o *Gran interior W11 (según Watteau)* (1981-83), donde vemos reunidas a cinco personas que pertenecen a la vida privada del pintor. En sus últimos años su pintura se vuelve aún más matérica y escultórica, con una influencia de Rodin. El género que practicó casi en exclusividad fue el retrato y el desnudo, pero rara vez por encargo, pues en su etapa de madurez no tuvo problemas en vender los cuadros que hacía lentamente, a partir de una base dibujada, empezando a pintar las caras. Freud era muy celoso de su privacidad,

y retrató a personas de su entorno cercano (familiares, amigos), a menudo en retratos dobles, sugiriendo relaciones afectivas entre los dos personajes en una intimidad captada por el pintor. En los años 80, siendo ya muy famoso, Freud sí aceptó hacer unos pocos retratos por encargo, pero sólo de personajes poderosos que le merecían respeto (como el barón Thyssen, en dos ocasiones, o Isabel II en 2001): son retratos nada halagadores en los que el pintor impone al retratado la forma en que aparecerá en el cuadro, sometiéndolos. El tema principal de los desnudos es la plasticidad de la carne, sus cualidades táctiles, su volumen y textura, y las señales del paso del tiempo, todo ello de forma poco complaciente e incluso indecorosa. Son hoy famosas las gruesas modelos Leigh Bowery y Sue Tilley. Hizo dos retratos de su amigo Francis Bacon (uno de ellos, inacabado, de 1956-57) y uno del amante de este, George Dyer (*Hombre con camisa azul*, 1965), y Bacon le pintó en un tríptico, *Tres estudios de Lucian Freud* (1969), que se subastó por 142 millones de dólares en 2013. El propio Freud tiene también un récord, con el cuadro más caro vendido con el pintor en vida (2008), por unos 17 millones de libras o 33,6 millones de dólares (*Benefits Supervisor Sleeping*, 1995). Todo ello indica la enorme popularidad actual del realismo. Freud pintó también paisajes y plantas, con una impresionante capacidad para el detalle, pero siempre en su estudio o desde las ventanas de su estudio. En sus últimos años Freud se convirtió en una leyenda, en parte por su pasada vida personal escandalosa, entre la marginalidad y la aristocracia. El crítico Robert Hughes había declarado en 1987 que Freud era el mejor pintor realista vivo, aunque el propio Freud consideraba a su amigo Frank Auerbach el mejor pintor británico de su época. Además de la exposición de 1974, debe citarse la itinerante (Washington, París, Londres y París, 1987-88) del British Council, la de obras recientes de la Whitechapel Gallery que pudo verse en Londres, Nueva York y Madrid en 1993, la amplia retrospectiva de la Tate de 2002 y la de grabados del MoMA de 2007. Freud se sintió en deuda con Inglaterra, que le había acogido junto a su familia en los años 30, y por esto aceptó distintos honores: Compañero de Honor en 1983 y la Orden del Mérito en 1993. Freud reconoció a quince hijos, muchos de los cuales posaron para él (algunos desarrollaron sus propias carreras artísticas).

Cabeza de Juliet Yardley Mills I (1981) y *Retrato desnudo con reflejo* (1980)

Retrato de Victor Ritter von Bauer (1918) y *Retrato del barón H.H. Thyssen-Bornemisza (Hombre en una silla)* (1985)

Francis Bacon, irlandés de padres ingleses, es un pintor figurativo muy especial, que hurga en la corrupción y deformación de la humanidad con una pintura cargada de angustia y desesperación. **Ben Nicholson y Bacon pueden considerarse los dos polos de la pintura inglesa**. **Nicholson** entendió que la pintura figurativa europea es fundamentalmente francesa, y estudió a los *fauves* y a los cubistas. Para Nicholson el arte no es investigación o experimentación con la realidad, sino lenguaje, una forma de manifestar una experiencia. En cierto sentido se integra en la tradición civilizada de la pintura inglesa del XVIII, y cree que el artista no ve las cosas de forma distinta, sino que ve mejor, y usa un lenguaje moderno y civilizado para comunicarlo. Las semillas de sus pinturas son siempre una naturaleza muerta o un paisaje, cuya noción empírica expresa en términos geométricos, pues la geometría provee de un sistema de signos que es el lenguaje de la razón. Despoja al motivo de todo lo que no puede expresarse por medio de ese lenguaje formado por rectas y curvas, quedando su significado espacial únicamente. Por ejemplo, de una ciudad quedan los cubos de las casas, de una colina sus ondulaciones, de una jarra las curvas, etc. (*Feb 28-53, Vertical Seconds*, 1953; *Feb 2-54*, 1954). Espacio y objeto están interconectados, pues el objeto está formado por otros objetos y el propio espacio es un objeto formado por infinitos objetos particulares. Los objetos quedan absorbidos en el tejido de sus relaciones recíprocas, es decir, en el espacio. La pintura de Nicholson tiende por tanto a la abstracción, pero tiene un centro figurativo. Y si Nicholson está relacionado en espíritu con el siglo XVIII, último exponente de la poética inglesa de *lo pintoresco*, que a través de Turner derivaba rápidamente en abstracción, **Bacon** es el barroco puro, dentro de la poética de *lo sublime*, de la cual es el último heredero, y que presenta al objeto por antonomasia, la figura humana, sin espacio, sin aire, sin perspectiva, bajo una luz despiadada, con el rostro

deformado por un estropajo aplicado sobre la pintura fresca. Bacon declaró que su pintura no tenía nada que ver con el expresionismo («no tengo nada que expresar», dijo en una entrevista a la BBC), y realmente su pintura no parece buscar ninguna trascendencia espiritual, una de las principales características del expresionismo, pero sí objetivos estéticos. Su pintura es objetiva, y rechaza además lo ilustrativo, es decir, contar historias. No obstante el tema de los cuadros de Bacon tienen un precedente en las escenas urbanas de **Munch**, con personajes solitarios y alienados, abrumados por apetitos inconfesables. Bacon pretende descubrir la verdad bajo la ficción, alejándose deliberadamente de las líneas de investigación del arte moderno. Para Bacon *lo sublime* no es lo *super*humano, sino lo *sub*humano, no lo divino o sagrado sino lo demoníaco. Lo contrario de *lo sublime* es *lo infame*, pero son las dos caras de la misma moneda, sólo separadas por convencionalismos. El ser humano queda reducido a un ser bípedo, adicto al sexo, la violencia, la seguridad o el poder. Bacon señaló que nuestra principal obsesión como seres humanos «es con nosotros mismos, y a continuación tal vez con los animales, y después con los paisajes». sin embargo, para Argan no tiene sentido llamar Nueva Figuración a la pintura de Bacon cuando este sólo pinta una figura para desvalorizarla, degradarla y envilecerla, para deshacerla y disolverla: «Quisiera que mis pinturas se vieran como si un ser humano hubiera pasado por ellas, como un caracol, dejando un rastro de la presencia humana y un trazo de eventos pasados, como el caracol que deja su baba» (Bacon). Giulio Carlo Argan señala que «descubrir en la pintura de Bacon un renacimiento de la figura sería como encontrar un "nuevo humanismo" en las novelas o el teatro de **Beckett**, que, en cierto sentido, puede considerarse su paralelo literario». Bacon estudia diversas fuentes para ilustrar sus disecciones: «un manual de enfermedades bucales, otra, un libro titulado *Posiciones en radiología*, y una tercera, *Locomoción animal*, de Eadweard **Muybridge**. ¿Qué tenían en común semejantes libros? La objetividad: el ojo clínico examinando el cuerpo humano como un espécimen (...)» y encuentra «una poderosa analogía entre las diversas disponibilidades del cuerpo; para la exploración, el sexo o la coerción política» (Hughes). Sus exámenes clínicos de criaturas que aparecen como «carne en nuestro plato» tienen lugar en entornos cerrados y mal iluminados que sugieren desamparo, como paredes deterioradas que aluden a cuartos de arresto, camas y sillas como potros de tortura, tubos que parecen instrumental médico. En sus cuadros no hay relaciones morales de ningún tipo. Su acercamiento a **Velázquez** o a **El Greco** no es en busca de modelos, sino para encontrar objetos de crítica, pues «quiere demostrar que si estos pintores hubieran llevado hasta el fondo su discurso pictórico habrían llegado a conclusiones muy distintas». Los modelos vienen de otra parte, fundamentalmente de la imaginería fotográfica del siglo XX, como *Acorazado Potemkin* (1925) de **Eisenstein**, uno de cuyos fotogramas, la niñera gritando con la cara cortada, sirve de modelo para *Estudio para la cabeza de un papa gritando*, de 1952. En estas versiones del Inocencio X de Velázquez (ocho en 1953, cada vez más deformadas, y después muchas más, hasta un total de cuarenta), Bacon desfigura la figura del cuadro original, que representa el poder vigilante, invirtiendo sus características (malicia por severidad, debilidad por fortaleza,

astucia por determinación), pero dejando reconocible el modelo, «como si quisiera decir que, si el respeto a las convenciones no le hubiera detenido, [Velázquez] habría llegado a descubrir la verdadera figura del papa» (*Estudio del retrato del papa Inocencio X según el estilo de Velázquez*, 1953). A Bacon «le gustaba sacar de contexto imágenes didácticas de modo que el significado deseado se extinguiera o se empañara» (Hughes). Además, Bacon emplea los procedimientos pictóricos de El Greco para su inversión de la obra de Velázquez, precisamente porque el realismo de este se oponía al misticismo manierista de aquel. Bacon trata de demostrar con esto que basta con aplicar a la realidad de Velázquez el enfoque de El Greco para que esa realidad, en vez de espiritualizarse, «se corrompa, se pudra, se haga asquerosa y repugnante». **Picasso** también distorsionaba la realidad, pero con fines dramáticos, y no forenses como hace Bacon cuando pinta figuras contemporáneas (a sí mismo o a sus amigos). Por otro lado, para Bacon no hay nuevos mitos, lo que obliga al artista a reinterpretar continuamente los viejos. Un referente para Bacon fue **Van Gogh**, a quien dedica una serie inspirada en el *Pintor camino del trabajo* (*Estudio para retrato de Van Gogh III*, 1957). Veía en él un espíritu afín, un hombre y artista aislado cuya vida es un *vía crucis*. Bacon utilizaba procedimientos poco convencionales para pintar, como lanzar sobre el lienzo pintura o trapos empapados en pintura, o pasar cepillos o escobas sobre la tela. Robert Hughes apunta a que, en ocasiones, Bacon hace concesiones a lo decorativo, impropia de su ambición de ser el Goya de la historia moderna: «En las mejores obras de Bacon la pintura presenta una terrible materialidad, como si el grano, la estructura celular del pigmento, el pincel cargado asestando fuertes golpes en el lienzo, fuera una mancha de tejido muscular. Sin embargo, en sus momentos menos felices, la tensión entre el óleo y la carne imaginada, entre la oprimida energía de los cuerpos y la lacería de pinceladas que los representan, adquieren una espectral exuberancia». Bacon pintó muchas **series y trípticos**, que justificaba diciendo que «en las series un cuadro se refleja en otro continuamente, y a veces son mejor en series que separadamente porque, por desgracia, nunca he podido hacer una imagen que resumiera todas las otras». Bacon residió en Berlín en 1927, y allí conoció a George Grosz, Max Beckmann y Otto Dix. Tras un tiempo en París (1928), donde conoce la obra de Picasso, se establece en Londres (1929) ya como pintor. En 1936 Roland Penrose y Herbert Read examinan obras de Bacon y consideran la posibilidad de incluirle en la gran Exposición Surrealista Internacional de Londres de ese año, pero acaban rechazándole por la presencia de simbología religiosa en sus cuadros (en realidad, eran alusiones al masoquismo del pintor). Bacon queda profundamente decepcionado por este rechazo y en 1944 destruye casi todo lo que había pintado hasta entonces, empezando de nuevo desde cero (*Tres estudios de figuras en la base de una crucifixión*, 1944). De él se puede decir lo mismo que observó Kafka de Picasso: «En el espejo distorsionado del arte, la realidad aparece sin distorsión». Resulta llamativo que Bacon, pintor figurativo a contracorriente, nunca se retratara como pintor, pero sí, en dos ocasiones, con una cámara de fotos (en una fotografía ante un espejo de 1970, con una Polaroid, y en un cuadro de 1974, *Tríptico-marzo 1974*, en el que aparece fotografiando al

espectador). Otra foto, esta vez de John Deakin, de 1952, para Vogue, presenta a Bacon sosteniendo dos piezas de carne y formando así una figura que remite directamente a *El buey desollado* (1655) de Rembrandt, hoy en el Louvre (aunque hay diversas copias de discípulos suyos sin identificar). En 2005 roban cinco cuadros de Bacon en Madrid, la ciudad donde murió, con un valor estimado de 30 millones de dólares. Tres de los cuadros se recuperaron, pero dos están aún sin localizar, aunque han intentado venderlos recientemente (2023) en Alemania.

Feb 2-54 (1954) y *Estudio nº 1 del retrato de Inocencio X de Velázquez* (1961)

Acorazado Potemkin (1925) y *Estudio para la cabeza de un papa gritando* (1952)

En **Estados Unidos** siempre hubo un rechazo a lo popular o inculto entre los

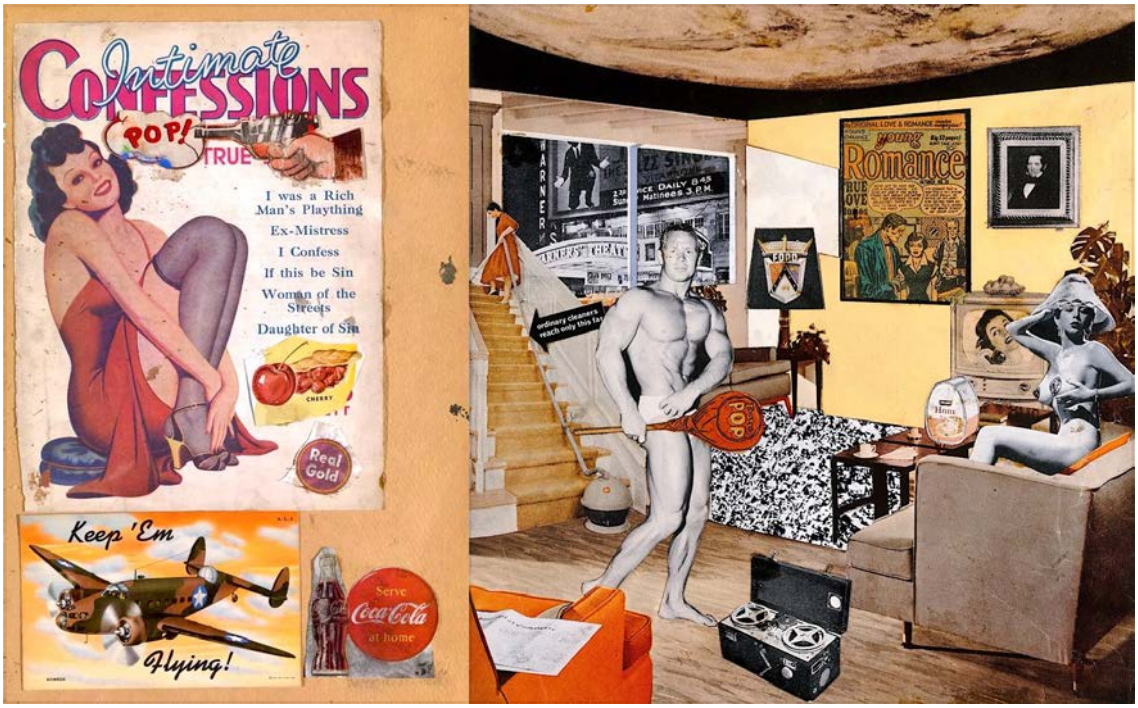
académicos y críticos de arte que defendían una estratificación paralela a las clases sociales, como Jacques Barzun (1907-2012) o Dwight Macdonald (1906-1982), quienes sostenían «la visión romántica del artista épico que crea un gran arte ejemplar y, por tanto, permanentemente poco popular, accesible a los espíritus afines, pero no al rebaño». Pero «tal vez el primer tenue destello de otra actitud ya había llegado en 1940, con *Fantasía* de Walt Disney, cuando el ratón Mickey se dirige al podio para estrecharle la mano a Leopold Stokowski» (Hughes). La hostilidad de los académicos se redobló en los años 50 «porque se sentían aislados y sitiados en sus débiles reductos, las universidades, las revistas de pequeña tirada y las escuelas de bellas artes». En **Inglaterra**, sin embargo, después de la guerra existía una fascinación por todo lo norteamericano entre los artistas jóvenes, y especialmente por la exuberante sociedad de consumo envuelta en todo tipo de señales que atisbaban al otro lado del Atlántico. Para ellos era liberador, pues las rígidas clases sociales inglesas tenían un reflejo en la cultura, también estratificada. Además, la televisión, el cine y la música grabada habían desplazado la literatura y la pintura como medios de difusión dominantes del arte y la cultura en general. En particular, gracias a la **televisión** «por fin se realizaron los sueños del cineasta ruso constructivista (Dziga Vertov) y de los dadaístas alemanes (Heartfield, Hóch, Hausmann). Sociedades enteras han aprendido a experimentar el mundo indirectamente, según lo que otros les cuentan, en términos del montaje rápido y la yuxtaposición. Pero el resultado no ha sido (como esperaban los artistas en los años veinte) conducirnos al corazón de la realidad, sino aislarnos y extrañarnos de la propia realidad, convirtiéndolo todo en un espectáculo desechable: las catástrofes, el amor, la guerra» (Hughes). Pero, paradójicamente, el arte que se generó con estos elementos «no podía hacerlo la gente; **no era arte popular**. El *arte pop*, lejos de ser un arte "popular", estaba hecho por expertos profesionales, altamente cualificados, para un público masivo. No se hizo para la gente, sino que se le hizo a la gente» (Hughes).

Los términos "arte popular de masas" (en los 50) y "pop-art" (en los 60) fueron utilizados por primera vez por el crítico inglés Lawrence Alloway (1926-1990), pero la primera obra de **Pop Art** (*pop*, de popular), y la primera vez que aparece la palabra "pop" asociada al arte, incluida en la propia obra, es el *collage Yo era el juguete de un rico* (1947) del pintor escocés de origen italiano **Eduardo Paolozzi (1924-2005)**, que residía entonces en París y se sentía fascinado por el dadaísmo. *Pop Art* es el nombre de movimiento artístico que más se ha popularizado, utilizándose en la música y la moda. Pero el *Pop Art* no ha sido un genuino movimiento artístico popular, pues aunque los temas son banales, el medio que los trata es sofisticado. El medio no era para nada el mensaje, contra lo que aseguraba un **Marshall McLuhan (1911-1980)**. Por otro lado, el dadaísta **Hans Richter** consideraba que el *Pop Art* no era un arte de protesta como el dadaísmo, sino el registro de la aceptación o conformidad del artista con el consumismo contemporáneo totalmente desprovisto de críticas sobre las condiciones sociales o políticas existentes, y sin intención de cambiarlas o combatirlas al menos. Para Richter el *Pop Art* no era más que una

derivación estilística y superficial neodadaísta. Sin embargo, el mejor *Pop Art* fue un arte de reflexión crítica, del artista y el observador de la obra, inevitablemente dirigido a una elite capaz de decodificar el sofisticado juego de referencias que aquella contiene. Pero lo esencial del *Pop Art*, también presente en la obra de Paolozzi, es la creencia en que no existe una dicotomía entre cultura elevada y cultura popular o de masas, sino que son la misma cosa, que **el arte y la propia vida contemporánea podían entrelazarse**, y por tanto que las imágenes de las etiquetas de los productos o de la prensa son tan válidas como las pinturas al óleo y las esculturas de bronce que pueblan los museos. El *Pop Art* vuelve a dar importancia al contenido, introduce lo trivial en el arte, usando imágenes (artículos de consumo, medios de comunicación) que multiplican y amplían mediante procesos de reproducción técnica y dando preferencia a los objetos nuevos sobre los viejos (a diferencia de Rauschenberg o Johns), renuncia a la expresión de lo subjetivo y personal y adopta un estilo impersonal, renuncia a toda ideología, crítica explícita o referencia metafórica, niega las jerarquías compositivas o temáticas confiriendo una igualdad a toda la imaginería que usan y una coherencia entre motivo y estilo. La **rama norteamericana e inglesa** aparecen en el mismo momento y sin influencias mutuas, y entre ambas se dan importantes diferencias. Los americanos fueron más pragmáticos, tomando muchas imágenes del mundo de la publicidad, en el que habían trabajado, mientras que los ingleses partían de una teoría, y no se centraban tanto en el estilo como en lo que se representaba, símbolos del consumo de masas tratados con fascinación e ironía. Los ingleses tienen como referencia las ideas de Duchamp y los juegos visuales de un Magritte, además de una atracción por el *American way of life*. En Estados Unidos el contacto con Duchamp, que vivía allí, era directo, y el punto de partida y referente inmediato era la *action painting*. Los norteamericanos se mostraban más despreocupados, o incluso contestatarios, mientras que los ingleses se movían con la mirada puesta en la tradición (el uso de objetos cotidianos de Duchamp, los collages y construcciones de Schwitters o el Léger tardío del realismo proletario, adornado con atributos cotidianos). Las referencias en las obras inglesas son ambiguas y están codificadas, mientras que en los norteamericanos son directas y más simples.

Paolozzi no era el único fascinado por la cultura popular en Gran Bretaña, y unidos por ese interés común, un grupo de artistas, arquitectos y profesores radicados en Londres forman lo que se conoció como el **Grupo Independiente (1952-1963)**. Forma parte de ese grupo entre otros Paolozzi, Alloway, John McHale (1922-1978), Reyner Banham (1922-1988) y **Richard Hamilton (1922-2011)**. Este último fue uno de los participantes en la exposición *Esto es el mañana,* de **1956**, protagonizada por el Grupo en la Whitechapel Art Gallery, diseñando para ella un cartel promocional (otro *collage*) y una ilustración para el catálogo. El *collage* se tituló *¿Qué es lo que hace que los hogares de hoy sean tan diferentes, tan atractivos?* (1956), y es una de las obras referenciales del *Pop Art*. Pero a diferencia de Paolozzi, cuyo collage es un evidente album de recortes, Hamilton toma imágenes de revistas que promueven una presunta vida ideal y hace un montaje con ellas en el que intenta simular lo que podría

ser el salón de una casa del futuro, con una pareja ideal (culturista él, desnuda ella) y todo tipo de electrodomésticos futuristas y viandas en lata. Hamilton identificó la pareja con Adán y Eva, realojados en un edén futurista donde no hay fruta prohibida. Aquí vuelve a aparecer la palabra "pop" o las marcas, asociadas al optimismo por un futuro de abundancia y prosperidad ilimitada lejos de los años de guerra y miseria que acababan de pasar. En el famoso collage de Hamilton hay multitud de elementos que más adelante se repetirían en las obras pop: una historieta enmarcada y colgada en la pared (que tanto utilizaría Lichtenstein), el televisor, marcas comerciales, la marquesina de cine con su cartelera, que se ve a través de la ventana, electrodomésticos (la aspiradora y la grabadora), la cama de motel (Oldenburg) etc. El *Pop Art* se limitaba a documentar de forma bastante lúcida el momento que se estaba viviendo. Hamilton definió la cultura popular con estas características: «Popular, concebida para las masas; efímera, con soluciones a corto plazo; prescindible, fácilmente olvidable; de bajo coste; producida en masa; joven, dirigida a la juventud; ingeniosa; sexy; efectista; glamurosa; un gran negocio». El *Pop Art* muestra la falta de creatividad y pasividad de la masa, que vive alienada por el trabajo y el consumo de productos en serie, estimulada por la publicidad. Los artistas del *Pop Art* carecen de ideología política, y a lo sumo manifiestan un malestar personal, una rebelión individual contra la uniformidad de la sociedad de consumo. En el plano formal, con el *Pop Art* los objetos, opuestos al sujeto, quedan convertidos en cosas indiferenciadas, y como consecuencia el espacio queda reducido a ambiente. Por tanto, el *Pop Art* «es la negación radical de la concepción humanista, para la cual el arte era la diferenciación entre sujeto y objeto y la definición de su relación espacial» (Argan).



Yo era el juguete de un rico (1947) y *¿Qué es lo que hace que los hogares de hoy sean tan diferentes, tan atractivos?* (1956)

Un artista como **Peter Blake (1932-)** es autor de una obra referencia en el

movimiento pop británico como *En el balcón* (1955-57), en la que vemos a cuatro niños vestidos de forma tradicional rodeados de símbolos de la alta y baja cultura. Se trata de un collage fingido, pues en realidad estamos ante una pintura, lo que plantea además el problema de la originalidad frente a la copia. Se introducen también por primera vez -Warhol lo haría después como tema central- los ídolos de la gente joven de entonces, cuya popularidad se multiplica por los medios gráficos de masas (cine, televisión, revistas), como Elvis Presley. En cambio, **Ronald Kitaj (1932-2007)**, nacido en Cleveland, Ohio, llega a Londres con un conocimiento de primera mano del *action painting* y del paso intermedio entre este y el *Pop Art* de un Rauschenberg o un Johns. Él no parte de las imágenes de los medios de comunicación de masas, sino de la historia y la literatura, buscando establecer provocadoras asociaciones mentales, lo que hacía su obra menos accesible (*Los asesinos de Rosa de Luxemburgo*, 1960; *Soldado de infantería austrohúngaro*, 1961). El refinamiento técnico de su obra es superior al de sus colegas ingleses y su estilo tiene una influencia directa del expresionismo abstracto. Él insistía en que no era un artista *pop*, y la verdad es que sólo le relacionan con el movimiento detalles estilísticos como los collages fingidos, las imágenes combinadas con tipografía o el uso de secuencias de imágenes. Amigo de Kitaj y residente en Inglaterra, pero también en Estados Unidos (en California) y en París, **David Hockney (1937-)** ha sido quizás el artista *pop* británico más popular. Aunque su obra primera tiene una influencia de Kitaj, la temática compleja de este no le interesaba. Hockney tuvo formación académica y es un excelente dibujante. Dedica muchos de sus cuadros a contar anecdóticas historias personales como *Viaje a Italia, Paisaje suizo* (1962), donde habla de un viaje con unos amigos en coche; o *We Two Boys Together Clinging* (1961), obra cuyo título procede de un verso de Walt Whitman de 1855 y en la que vemos a dos hombres abrazándose y besándose en unos aseos cubiertos de graffitis, con una marcada influencia de Dubuffet y realizada en una época en la que la homosexualidad aún era ilegal en Inglaterra. La carrera de Hockney evolucionó desde mediados de los sesenta hacia una nueva figuración en un estilo directo, sometido a una fuerte simplificación (formas, elementos, colores), pero siempre marcadamente irónico.

Son **Robert Rauschenberg (1925-2008)** y **Jasper Johns (1930-)** quienes originan la corriente *pop* al otro lado del Atlántico, trabajando juntos en el mismo estudio de Nueva York (eran amigos y amantes). Su motivación primera fue ofrecer una alternativa al expresionismo abstracto, que les resultaba cargante. Querían volver a conectar el arte con la realidad social e histórica que rodea a los artistas, y para ello plantean una pintura sin significado propio, y que espera recibirlo del observador, por lo que no tiene por qué estar sobre un plano y usar colores. Lo único que les conecta realmente con el *arte pop* es el reciclaje de imágenes triviales con fines artísticos y estéticos más elevados, tomando como referencia las experiencias previas del cubismo y el dadaísmo, y la simultaneidad contrastante y no jerarquizada de imágenes, lo que viene del *pop* a través de surrealismo. **Rauschenberg** tiene como referencias directas la *action painting* (De Kooning sobre todo) y el neodadaísmo, y en especial los

collages y construcciones de Schwitters y los *ready-made* de Duchamp, con algún eco de la confrontación absurda de objetos propia del surrealismo. Ya al principio de su carrera, Rauschenberg pintó una serie de obras monocromas blancas (*White Paintings*, 1951) como crítica a los expresionistas abstractos y como guiño a *Blanco sobre blanco* (1918) de Malévich, además de ser una exploración de «hasta qué punto se puede actuar sobre un objeto sin que pierda todo su significado». Estas pinturas monocromáticas son un precedente directo del minimalismo y estimularon a **John Cage (1912-1992)**, gran amigo de Rauschenberg, a componer *4'33''* (1952) y a Richard Hamilton en su diseño de la portada para *The White Album* (1968), de The Beatles. En relación con esa serie de monocromos en blanco, Rauschenberg pidió un dibujo a De Kooning para borrarlo, y este le dio uno hecho con cera, lápiz, carboncillo y un poco de óleo. A Rauschenberg le costó más de un mes eliminar esos materiales, titulando al resultado *Dibujo de De Kooning borrado* (1953), todo un precedente de las *performances* de los años 60, un gesto liberador y un sarcástico adiós al expresionismo abstracto y su culto al yo y a la subjetividad que marca una **ruptura generacional** profunda. Estos juegos de palabras y significados son propios de **Duchamp**, su mentor, y a partir de aquí Rauschenberg buscaría combinar arte y vida, de manera que un cuadro no debía parecerlo, cosa que buscaría lograr integrando en él fragmentos de la realidad hasta el punto de confundir la obra con esta. Sin embargo, sus orígenes en el expresionismo abstracto pueden verse reflejados en multitud de detalles pictóricos en sus obras posteriores, donde aparecen vehementes y legibles pinceladas de pintura muy expresivas, como en sus *combine paintings* (*Wall Street*, 1961; *First Landing Jump*, 1961). «Durante los años cincuenta, algunos artistas norteamericanos empezaron a darse cuenta de lo que los dadaístas habían descubierto en Europa hacía unas tres décadas: que pudiera haber un tema en este paisaje de gastos, en ese lenguaje secreto de desechos, porque las sociedades se revelan en lo que tiran a la basura» (Hughes). Por eso el famoso *Lecho* (1955) de Rauschenberg es una cama de verdad, deshecha y sucia, con manchas desordenadas de colores, aunque presentada como un cuadro. Contemplando esta obra seminal, o los bronces pintados de cerveza Ballantine de Johns, no es de extrañar que en un primer momento se calificara a Rauschenberg y a Johns como *neodadaístas*. Pero ambos adelantaron también los temas del *Pop Art*: lo trivial reemplaza a lo sublime, desaparece la barrera entre pintura y objeto, se usan materiales e imágenes banales y producidos en masa, o se representan estos pictóricamente, y se mezclan los originales con las reproducciones de estos originales. **El cuadro es sólo una sección, como un fotograma, de la vida del típico individuo apático, que no reacciona ante la banalidad los acontecimientos y la pura casualidad de los encuentros**. El artista apela al inconsciente del observador, pero a su estrato más superficial, cotidiano y neurótico. El *gesto* mismo de la selección de objetos o imágenes de la realidad por parte del artista para ser colocados en el "cuadro" no es intencionado, sino instintivo, casual y banal, y no queda claro si una vez incorporados a la obra son cosas, recuerdos o fantasmas. En Rauschenberg y Johns el azar es total, pura aleatoriedad, sin un centro de interés compositivo en sus inarmónicas obras, a diferencia de los surrealistas o

del dadaísta Schwitters, que mantenían un orden y jerarquía subyacentes. Rauschenberg -que había tenido como profesor a Josef **Albers** en el *Black Mountain College* de Carolina del Norte, entonces la escuela de arte más progresista del mundo- apreciaba de verdad los objetos de uso cotidiano y de producción en masa, a los que encontraba bellos, y que buscaba y seleccionaba para incorporarlos a sus obras, con los precedentes en mente ya citados de Duchamp o, sobre todo, de Schwitters (y antes aún de Picasso y Braque). El criterio era que «las obras tenían que parecer al menos tan interesantes como cualquier cosa que sucedía fuera de la ventana». Un ejemplo es su serie de obras elaboradas entre 1953 y 1964 formada por pinturas, esculturas, collages o una mezcla de todo que llamó *combines*, nada agradables a la vista en realidad. El sentido de estas obras es la historia vital de su elaboración o del artista, como en *Monograma* (1955-59), donde una cabeza de cabra disecada (precedente de los tiburones en formol de Damien Hirst) y maquillada con pintura de colores se coloca sobre un neumático y un soporte de madera con ruedas, y se puede "interpretar" tirando de biografía: el paso del artista por el ejército (cuyos uniformes son de lana de mohadir), su infancia junto a una fábrica de neumáticos (donde tuvo una cabra de mascota que murió a manos de su padre) y su crítica a los expresionistas abstractos (el maquillaje grotesco con pintura de colores chillones), y así sucesivamente con cualquier otro detalle. Pero esta obra en particular es la más conocida por otro hecho: es un homenaje al amor homosexual masculino (la cabra sobre el neumático, el sátiro en el esfínter). En los *combines* se asociaban vagamente un grupo de imágenes siguiendo un tema, de manera que la presencia de una cosa teñía el significado de la otra, y un código de significados acumulativos recorre algunas de las combinaciones de Rauschenberg de los años cincuenta: en el caso de *Rompecabezas* (1955) el tema era el vuelo, y se incluían fotografías de una abeja, una libélula, un mosquito, el ojo multicelular de una mosca, y los vientos del Nacimiento de Venus de Bottichelli; en *Odalisca* (1955-58) nos remite al desnudo en el harén, como lo concebían Ingres o Matisse, aunque la obra es un palo con una caja forrada de fotos de desnudos pinchado en un cojín, eso sí, con manchas de pintura (que representan eyaculaciones, y son otro homenaje sarcástico al expresionismo abstracto) y una gallina disecada encima (alusión a *poule de luxe*, una cortesana cara). Por otro lado Rauschenberg fue uno de los artistas más influidos por el **medio televisivo**: «todos los días recibimos oleadas de imágenes procedentes de la televisión, las películas y la fotografía. No es posible prestar la misma atención a todo este excedente, así que echamos ojeadas. La imagen que recordamos es la que más se parece a un signo: simple, claro, repetitivo. Todo lo que la cámara nos da es ligeramente interesante. No durante mucho tiempo; sólo en el momento en que lo miramos» (Hughes). En 1962 empezó a aplicar imágenes impresas al lienzo mediante la serigrafía, y de esta forma las "imágenes encontradas" se incorporaban a la obra de arte, una variación del *ready-made* de Duchamp que después explotaría Warhol. Esta superposición de imágenes reunidas mediante un collage imitaba el parpadeo de las imágenes televisivas. «Este era un arte que Marinetti y los dadaístas de Berlín hubieran reconocido enseguida: una aglomeración de señales memorables» (Hughes). Pero además

Rauschenberg multiplicaba las referencias y las alusiones en estos *collages*, de forma típicamente posmoderna: en *Retroactivo I* (1964) hay una zona de color rojo en la esquina inferior derecha, y en ella una imagen serigrafiada que es una ampliación de una foto de Gjon Mili (1904-1984) para la revista *Life* que recuerda a Adán y Eva expulsados del paraíso en el fresco de Masaccio de la capilla Brancacci de Santa María del Carmine, si bien Mili hacía una parodia del *Desnudo bajando una escalera* de Duchamp, quien a su vez se había "inspirado" en las secuencias de fotos de Marey. Así como Jasper Johns fue destilando un estilo propio a partir de la concentración y la atención progresivas, Rauschenberg cambiaba constantemente de motivos, formas y materiales, y en sus instalaciones de finales de los sesenta y principios de los setenta llegó a incorporar incluso las reacciones de los espectadores: en *Soundings*, de 1968, los ruidos de estos provocan proyecciones de sillas; en *Mercado negro*, de 1961, una maleta aparece atada a un cuadro, pero el artista invitaba a los espectadores a cambiarla por otra cosa (no funcionó porque se llevaban la maleta pero no la sustituían por nada más). Hughes comenta sobre Rauschenberg que «es uno de los artistas más enloquecidamente desiguales de la historia norteamericana. En su obra, los clichés y la autoparodia se mezclan con deslumbrantes arrebatos de invención y momentos de revelación poética. Nunca se ha permitido el placer de trabajar mucho tiempo en un mismo estilo, y por esta razón (entre otras) los críticos formalistas lo odiaban en los sesenta, pues para ellos "su obra encarnaba todo lo que había en el modernismo de nervioso, ecléctico, autoindulgente, impuro y 'no serio'"». Pero, por otro lado, «a él debemos, en gran medida, la suposición básica cultural de que una obra de arte puede existir indefinidamente, hecha de cualquier material (desde un macho cabrío disecado hasta un cuerpo humano vivo), en cualquier lugar (en un escenario, frente a una cámara de televisión, bajo el agua, en la superficie de la luna o dentro de un sobre cerrado), con cualquier fin (la excitación, la contemplación, la diversión, la invocación, la amenaza) y con cualquier destino, desde el museo hasta el cubo de basura», abriendo la puerta a muchas de las empresas vanguardistas como el *arte pop*, el arte conceptual, las *performances* y *happenings* y todo tipo de actividades afines. Robert Rosenblum señaló que quienes «creían que la vida entera estaba abierta al arte, tienen una deuda con Rauschenberg». Hacia el final de su vida, Rauschenberg vuelve la mirada atrás, a su obra pasada, de la que retoma motivos, técnicas y materiales y los vuelve a combinar con las nuevas experiencias del momento, pero ahora con un nuevo énfasis en el encanto estético y la elegancia en la ejecución. En cambio, **Jasper Johns** era diametralmente opuesto en temperamento y estilo (conciso en vez de locuaz, difícil en vez de fácil, lento y minucioso en vez de rápido y espontáneo). No obstante tenía puntos en común con Rauschenberg, como el uso de objetos cotidianos y convencionales que pasan inadvertidos (periódicos, reglas, alambres, tenedores, palas, latas, etc.), pero usados en su caso de manera que la realidad externa penetre en la realidad pictórica. La representación y lo representado se confunden, convirtiendo al objeto en parte de la obra y a esta en un objeto. En ningún momento la pretensión es crear ilusiones visuales. El objeto real y los motivos pintados (mapas, letras, números, dianas), banales y

sin interés, vuelven a llamar nuestra atención gracias a su atadura (alienación) a la obra. Sin embargo, a diferencia de Rauschenberg, Jasper Johns es fundamentalmente un pintor, capaz de gran maestría en el uso de los colores y la composición (estructura, focos de interés múltiples, interrelaciones y armonías). Como en el caso de los espárragos de Manet, la importancia del tema no determina para Johns la de la obra de arte. Al contrario, cuanto más humilde es el tema, más libertad tiene el artista para concentrarse en la calidad del cuadro. El tema o el material puede ser emblemático para el público medio, pero el artista lo desprovee de ese significado, como en *Tres banderas* (1958), también con ecos dadaístas. Al separar el objeto de su función le quita el valor que tiene en sociedad para volverlo a presentar, ahora de forma que sólo puede ser valorado en el plano estético. Al rehacer la bandera Johns pone un cuidado extremo, con gran atención a la calidad pictórica, usando varias capas de materiales (periódicos, tela) y cera derretida mezclada con pigmentos y aplicada en múltiples capas (*encausto*), atrayendo así nuestra atención y obligándonos a reevaluar lo que tras un primer vistazo parecía obvio. Como Magritte cuando escribió «Esto no es una pipa», Johns nos dice «Esto no es una bandera, porque es un cuadro». Así, el signo se ha convertido en imagen (muy trabajada) y «aprendemos que la pintura puede hacer que cualquier cosa sea abstracta, incluso un tema tan poderosamente cargado de significado como la bandera de Estados Unidos» (Hughes). Es la antítesis de la endogeneidad del expresionismo abstracto. En *Diana con vaciados de yeso* (1955) Jasper Johns pinta una diana, que no es una diana de verdad, por lo que la señal o signo se transforma en imagen, perdiendo su función. Esto implica que, en el cuadro, por ejemplo, el círculo central ya no sea más importante que los demás, de manera que en la diana pintada ya no hay una relación jerárquica entre ellos. El juego descrito no se aplica sólo a signos como una bandera o una diana, sino también a la figura humana, pero de forma diferente. Con los vaciados de yeso de partes del cuerpo humano ocurre al revés, pues eran imágenes (esculturas) ahora convertidas en señales o signos (representan la figura humana en general). Entre 1955 y 1961 Johns desarrolló lo mejor de su obra. «Johns era tan artista pop como Cézanne cubista, pero su obra, junto con la de Rauschenberg, desencadenó la disposición de ánimo que hizo que el arte pop pareciera culturalmente aceptable, un poco de la misma manera que las imágenes de Cézanne al convertirse en la base de un modernismo que el solitario de Aix no hubiera podido reconocer. Porque la obra de Johns siempre se hizo con la intención de ser una defensa de la pintura frente al ambiente de la cultura de masas». Las obras de Rauschenberg y Johns convirtieron en centros de reunión de la intelectualidad neoyorquina las galerías de **Betty Parsons** o de **Leo Castelli (1907-1999)**, desde el éxito fulgurante de Johns tras una exposición en **1958** en la galería de este último.

Lecho (1955) y *Tres banderas* (1958)

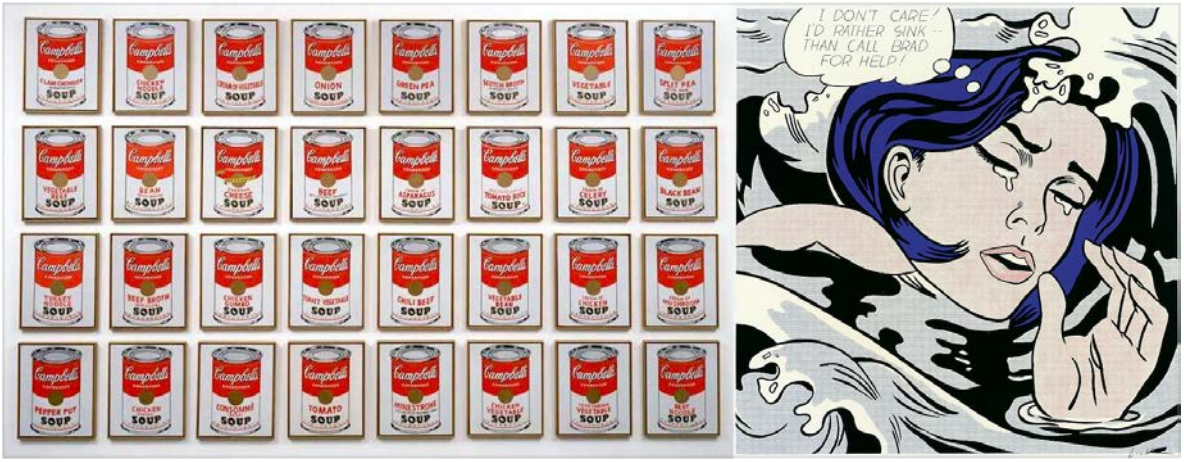
El arte es la actividad mediante la cual un sujeto hace objetos extraordinarios (por su capacidad para impactar nuestros sentidos y provocar un estímulo intelectual) y los coloca en el mundo. La obra de arte como objeto se extingue, y el objeto deja de tener un valor. Primero, los objetos se hacen consumibles e indistinguibles, y después el arte se asimila a esa forma de producción de objetos seriados y desechables. Se pasa del objeto-valor al producto anónimo estandarizado, en el arte y fuera del arte. La tecnología de los objetos era la artesanía y la tecnología de los productos es la industria. Los objetos se consumían lentamente, a veces a lo largo de un período mucho más largo del necesario para su producción e incluso más largo que la vida de un hombre. **La obra de arte era el objeto por antonomasia, pues su valor podía ser consumido por muchos sin mengua, sin agotamiento o fecha de caducidad, eterno**. Hoy el consumo psicológico es aún más rápido que el consumo material, pues las cosas se pasan de moda y se desechan cuando aún son útiles, por obsoletas. Lo que cuenta es la novedad, la noticia, el cambio continuo. En este contexto, la imagen no se mejora, no se perfecciona o se profundiza en ella, se cambia por otra. Esta es la raíz de la tecnología de la información. La información y la comunicación son el centro de la sociedad y la economía actuales. Todo está orientado a estimular y orientar la demanda, el consumo, y los criterios estéticos están de más. No obstante, **Roy Lichtenstein (1923-1997)** y **Andy Warhol (1928-1987)** -ninguno de los dos pintores en sentido estricto, aunque uno usa técnicas puntillistas y el otro expresionistas- han intentado introducir esa exigencia estética en la tecnología de la información y comunicación. **Warhol** es un técnico de la información, como Lichtenstein, pero a aquel le interesa la idea de obsolescencia, el proceso mediante el cual la noticia se absorbe y disuelve en la psicología de la masa. Analiza los efectos de la repetición de la noticia, cómo esta se presenta estilizada en forma de eslóganes visuales. Mientras Pollock quería ser la Naturaleza, imprevisible, cargado de energía, siempre cambiante, fascinado por la idea de repetición Warhol declaró que quería ser una máquina. Por otro lado, las series tardías de Monet pretendían mostrar las infinitas diferencias de matiz partiendo de un mismo motivo, pero Warhol reproducía una y otra vez la misma imagen con variaciones mínimas que aludían al mundo publicitario, basada en la repetición y el impacto: «quería que las miraran a ojeadas, como hace el ojo

con la pantalla del televisor, no que la recorrieran como hace el ojo con la pintura». Estas imágenes (*Suicidio*, 1963) tienen un tema en común que, «no es exactamente la muerte, sino más bien la condición de ser un espectador desapasionado. La mirada autística de Warhol era siempre la misma, tanto si se trataba de héroes y heroínas como de la muerte y el desastre» (Hughes). Warhol empezó diseñando escaparates y haciendo dibujos de complementos para revistas de moda. La inspiración de Warhol es publicitaria, pues para él los clichés en los que esta se basa son una forma de clasicismo. Es en 1960 cuando crea su primera obra personal a partir de una botella de Coca-Cola, como habían hecho antes Paolozzi, Rauschenberg y Hamilton, pero, al igual que Jasper Johns, dándole el papel protagonista, aunque a diferencia de este el objeto seleccionado es popular y no pretende pasar desapercibido, sino todo lo contrario. La obra se llama simplemente *Coca-Cola* (1960) y Warhol redujo la botella y el logotipo de la marca a un diseño gráfico, pero le añadió unos toques de pintura, cosa que volvía a hacer con *Calentador* (1961), basada en el anuncio de un calentador. Esta sería la seña de identidad de las obras de Warhol: imágenes plasmadas por procedimientos no manuales (serigrafía) con un toque de pintura adicional, esta vez sí aplicada manualmente. Pero a diferencia de Johns, que afirmaba que cuando conviertes un objeto en otro no hay un cambio, sino dos objetos, como en sus latas de cerveza de bronce, Warhol no creaba un nuevo objeto con valor estético mediante un tratamiento pictórico o transposición a otro material de otro previo, sino que utilizaba el original tal cual, como en sus cajas de detergente (*Cajas de Brillo*, 1964). Incluso sus serigrafías eran también eso, una imagen estilizada reproducida mecánicamente muchas veces. En julio de 1962, en la Irving Blum's Ferus Gallery se colgaron treinta y dos obras de Andy Warhol, *32 Campbell's Soup Cans* (1961-62), su primera obra famosa. Eran treinta y dos lienzos con el diseño gráfico bidimensional de una lata de sopa cada una, cubriendo así los treinta y dos sabores del catálogo de Campbell. El actor y fotógrafo Dennis Hopper (1936-2010) fue uno de los pocos que compró un lienzo, pero Irving Blum, el dueño de la galería, aconsejó a Warhol tratar la serie como una obra, y tras aceptar este la idea procedió a recomprar los cuadros vendidos (cinco en total, pero Hopper se resistió a que le devolvieran el dinero). En esta obra -considerada en su conjunto- se manifiesta otro rasgo característico de la obra de Warhol, la repetición seriada, como los productos mismos que representaba. Marcel Duchamp dijo: «El gran mérito de Warhol no fue pintar treinta y dos latas de sopa, sino la idea de pintar treinta y dos latas de sopa». Warhol reduce al artista al papel de un trabajador fabril, que se limita a reproducir mecánicamente el mismo producto una y otra vez, sin añadirle nada personal o creativo, lo que supone una doble crítica, al alienante sistema económico y a los criterios tradicionales del mercado del arte (no obstante las treinta y dos pinturas son diferentes entre sí, en realidad). El año que Warhol hace su *Díptico de Marilyn* (1962) ya era famoso, y la actriz moría. En soporte (de seda) aparece repetida la imagen de la cara de Marilyn cincuenta veces, procedente de una foto tomada durante el rodaje de *Niágara* (1953) pero ahora serigrafiada, con colores chillones añadidos por el mismo procedimiento mecánico, pero sólo en una mitad del cuadro. Se forma así un contraste entre la

imagen pública y la privada, el mito y la persona, la publicidad y la realidad. Para Warhol, «los buenos negocios son el mejor arte». Para él los sentimientos, los valores o la moral no parecían existir. Podría registrar y reproducir objetos banales (productos de supermercado, flores, pistolas), celebridades o acontecimientos impactantes (suicidios, disturbios raciales, accidentes de aviación, la silla eléctrica o la bomba atómica), todo con el mismo enfoque frío y distanciado. A Warhol le fascinaba el poder seductor de la repetición de imágenes sencillas de productos, y también el efecto contrario, la capacidad erosionadora de la repetición para imágenes desagradables (accidentes, violencia). Si los motivos son banales o tratados como tal, la ejecución de sus obras se fue haciendo cada vez más grosera y descuidada, pues parecía considerar que, ya célebre, un público snob aceptaría cualquier cosa que él les proporcionara. Sin embargo, de repente, en sus últimas obras, aparecen cuadros pintados con una técnica de virtuoso, cuyo motivo está cuidadosamente seleccionado y tratado (como su serie de cabezas de Lenin, de 1987). La mejor época de Warhol se sitúa entre 1962 y 1968, «cuando su poder de invención pareció haberse extinguido», dado que «durante la última década se contentó con hacer superficiales retratos sociales (...) Empezó como ilustrador comercial y parece haber terminado siendo lo mismo, aunque sí tuvo, durante un corto tiempo, algo que decir (...). Si alguna vez Warhol fue subversivo -y a principios de los sesenta lo fue-se debió a que invirtió el proceso del cual depende la publicidad exitosa, transformándose en un artista famoso a quien no le gustaba nada excepto la banalidad y la monotonía. Nada quedaría en la esfera del arte excepto su uso como recipiente de la celebridad, y de golpe y porrazo (aunque el mundo del arte tardó en darse cuenta) la noción de vanguardia quedó reducida a su parodia social, el mundo de la moda, la promoción y la manipulación comercial (...). Era la clase de dandismo más astuto, especialmente en alianza con la visión calculadamente sucia de la realidad que tenía Warhol (...). Él hizo más que ningún otro pintor vivo para convertir el mundo del arte en el negocio del arte. Al convertirse en puro producto, disolvió las ambiciones y tensiones tradicionales de la vanguardia. En sus manos el arte aspiraba a convertirse en un medio de comunicación con un bajo índice de audiencia, mientras que la crítica elitista se afanaba en los años sesenta para codificar sus credenciales como arte culto y dotarlo de un contenido problemático o crítico que no poseía» (Hughes). Además, aunque Warhol poseía «una penetrante percepción de la naturaleza y los efectos de los medios de comunicación, no tenía nada más, pues la capacidad de Warhol como artista formal era tan restringida que no fue capaz de desarrollar más esa idea en el reino de la estética. La idea tuvo una media vida, como un isótopo radioactivo. Emitió mucha radiación en los años sesenta y a principios de los setenta; luego se fue debilitando, y finalmente murió. El aburrimiento acabó convirtiéndose en algo tedioso, y probablemente a la larga se considerará que el logro de Warhol pertenece más a la sociología del arte que al dominio de la pintura en sí» (Hughes). Andy Warhol fue un gran innovador que documentó la sociedad de consumo y la sociedad consumista de su época, llegando al extremo de aplicarse a sí mismo sus métodos para convertirse él mismo un producto de consumo que se vendía por la marca (la gente compraba “un

Warhol", sin importar de qué se trataba o quién lo había hecho realmente, bastando con que procediera de *The Factory*, su estudio-taller). Por otro lado, «ningún artista del siglo XX, que haya sido tomado en serio, con la posible excepción de Salvador Dalí, dedicó tanto tiempo y habilidad a cultivar la publicidad (...). La perspicacia de Warhol fue entender que uno no ha de actuar como un loco; se puede dejar que otros lo hagan por ti. Desde el punto de vista de los medios de comunicación, Warhol parecía apenas explicable y, por tanto, infinitamente fascinante; un vacío un poco extraño, que había que llenar con cotilleo y especulación» (Hughes). Escondido tras un velo de silencio sus verdaderas intenciones quedaron siempre ocultas, y su propia fisonomía permanecía escondida tras un disfraz, una máscara. La artista española Alaska dice de Warhol: «Se adelantó a su tiempo, sobre todo la forma en que trató los medios de comunicación. Al crear la Warhol TV, se convierte en el primer 'youtuber', con su adicción a las polaroids fue el primer 'instagramer' y con sus 'Diarios' es el primer 'blogger'. Entonces, si viviera hoy, Warhol sería un 'influencer', que básicamente es lo que representa su figura. Warhol se inventa en el siglo XX conceptos que triunfarían en el XXI, como la celebridad, el valor de la copia frente al original y también el concepto de superestrella, que lo mismo valía para un chapero como Joe Dallesandro que para una actriz como Liza Minelli. Básicamente, eso es en lo que ha derivado el concepto de 'celebrities' hoy en día. Si viviese todavía, Warhol estaría haciendo un 'reality show' y llevaría todo el día una cámara al hombro para contar cada cosa que estuviera haciendo. No se trata de debatir si Warhol está o no vigente, sino de recordar que gran parte de lo que la mayoría consideramos arte o entretenimiento estaba ya en Warhol en los años sesenta». Robert Hughes nos recuerda que «la *fama* era la recompensa por las hazañas patentes. Representaba un acuerdo social sobre lo que valía la pena hacer; de ahí la tradicional paridad de la fama con lo que el Renacimiento llamó *virtú*, la 'destreza' o el 'talento'. La *celebridad*, como ha señalado Daniel Boorstin (1914-2004), es famosa por ser famosa, nada más; de ahí su gratuidad y el hecho de que sea prescindible». En cuanto a su influencia en otros artistas, «para los más jóvenes, Warhol se transformó en un modelo de conducta popular precisamente porque escogió el camino del mínimo esfuerzo» (Hughes). Por su parte, **Lichtenstein** había estudiado y enseñado arte, además de desarrollar una carrera con obras interesantes, pero aún en busca de un estilo propio que le definiera como artista. Cuando lo encontró, este tuvo una influencia profunda en la cultura popular visual, no sólo de Estados Unidos, de manera similar a como Picasso o Mondrian acabaron presentes en el diseño de interiores, de publicidad o de la moda. Warhol y Rasuchenberg se fijaron en la televisión, pero Lichtenstein se fija en los **comics** en 1961, una forma de comunicación cuya banalidad analiza y satiriza. A principios de los 60 «la intención confesada de Lichtenstein era pintar un cuadro tan feo que nadie se atreviera a colgarlo en su casa» (Hughes). No lo consiguió, porque los coleccionistas, como Robert Scull (1915-1986) y Ethel Scull (1921-2001), compraron con avidez este tipo de obras, a pesar furibundas críticas, como las de Max Kozloff, quien dijo del Pop Art que era un «estilo despreciable digno de cabezas de chorlito, mentecatos, mascadores de chicle, quinceañeras y, lo que

es peor aún, delincuentes». En realidad, Lichtenstein dio a los héroes y heroínas de los cómics el mismo protagonismo y dignidad que su gran ídolo **Léger** daba a los obreros anónimos. Además, Lichtenstein llevó a su terreno y recicló iconos de la cultura visual occidental, como el templo griego, la catedral gótica (tomada de Monet), Picasso, Mondrian y las pinceladas del expresionismo abstracto, cargando esas imágenes reelaboradas de ironía y múltiples alusiones y homenajes encubiertos. La crítica de arte Diane Waldman llegó a relacionar a Lichtenstein con Ingres, por la elegancia, precisión y sofisticación de su sentido de la forma. Lichtenstein elegía una imagen dramática de una tira de cómics de los años cuarenta o cincuenta y la reproducía agrandándola (*Muchacha ahogada*, 1963; *Mientras abría fuego*, 1964). En 1969 declaró sobre su arte: «trata sobre las imágenes que han surgido en el mundo comercial, porque hay cosas interesantes en ellas que son impresionantes o traviesas (...) Es esa propiedad de las imágenes lo que me interesa». También Andy Warhol y James Rosenquist habían llegado -más o menos a la vez- a esta idea, por lo que, de alguna forma, flotaba en el ambiente, pero sólo Lichtenstein sigue adelante con ella, perfeccionándola y llevándola al límite, imitando todos los detalles, incluido el proceso de impresión de entonces, basado en una técnica llamada Ben-Day, similar al puntillismo (y que ahorraba tintas, pues los puntos no se tocaban entre sí). Warhol abandonó sus exploraciones sobre el mundo del cómic cuando Leo Castelli le enseñó en 1961 unos cuadros de Lichtenstein. Castelli vendió las obras, que fueron un éxito inmediato. En lo que hacen Lichtenstein o Warhol no hay nada de la subjetividad del artista, lo que los sitúa **en las antípodas del expresionismo abstracto**. De hecho, «no había nada más opuesto a la superficie coagulada de ásperas pinceladas del expresionismo abstracto tardío que el mecánico dibujo silueteado de Lichtenstein, porque Lichtenstein fue con mucho el más formalista de los artistas pop, y los numerosos cortes, montajes y florituras adicionales (el grosor de una línea formada de nuevo, la relación entre los puntos y el contorno agrandado y explícito) más que una vulgaridad revelaban un manierismo elaborado que contrarresta cualquier tendencia latente en el cuadro a "envolver" al espectador, tal y como querían hacer algunos lienzos expresionistas abstractos» (Hughes). Lichtenstein llegó incluso a hacer una serie de obras que parodiaban explícitamente el expresionismo abstracto, que el artista reprodujo como escultura y como pintura (*Brochazo*, 1965). El propio autor remarcó que no se trataba de un homenaje, sino de una burla. La obra representaba un grueso brochazo, pero estaba realizada con pincel fino y el máximo cuidado. Hay una relación entre la obra de Lichtenstein y la de Jasper Johns al presentar ambos algo que no estaba pensado para la contemplación artística (una tira de cómic) con forma de cuadro. El problema de Lichtenstein era que su invento no admitía desarrollos o evolución, como pasaba también con las imágenes repetidas serigrafiadas de Warhol, por lo que estos hallazgos se agotaron hacia finales de los años 60. Todo lo que pudo hacer fue aplicar su estilo a muy diversos temas, una y otra vez. Desde los años setenta Lichtenstein salta a una forma de pintura esencializada, creada para expertos y para artistas, clásica y desprejuiciada, que remite al arte hedónico de Matisse o a Derain (*Figuras en un paisaje*, 1985).



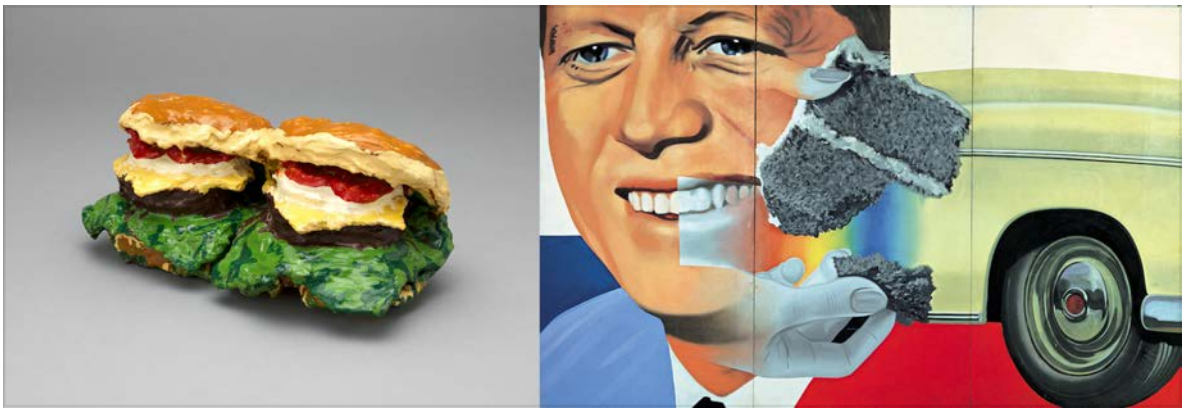
32 Campbell's Soup Cans (1961-62) y *Muchacha ahogada* (1963)

Figuras en un paisaje (1985)

En Rauschenberg y Johns la pintura era una especie de música de fondo para las cosas-imágenes, pero con **Claes Oldenburg (1929-)** desaparece totalmente la pintura y sólo quedan las cosas-imágenes, eso sí, agrandadas y exageradas con colores chillones que parecen agotar el aire que las rodea, creando una sensación de agobio en el observador. Apunta Robert Hughes que «ahora parece obvio que Oldenburg fue el más radical e innovador de los artistas pop de los años sesenta. Su trabajo destinado a reestructurar el mundo fue el más amplio de todos: tal parece que sus metáforas artísticas abordaron

todas las áreas del apetito humano». Oldenburg suele utilizar como referencia imágenes (publicitarias) o cosas relacionadas con el consumo primario, como la comida americana, industrializada y estandarizada, devorada como si fuera combustible para hornos. «Pudiéramos decir que su arte es alimenticio: incorpora una constante masticación, rumia y descomposición del material crudo, y su reconstitución como metáforas del cuerpo, del placer y de los desperdicios» (Hughes). Como Jasper Johns, Oldenberg descontextualiza el objeto, pero además lo deforma y lo degrada para subrayar su estupidez, y criticar así la estupidez de la sociedad de consumo. En 1961 alquila por un mes un local en el Lower East Side de Manhattan en los que instaló *The Store*, donde elaboraba y vendía estas esculturas grotescas (vestidos, sombreros o tartas como las de *Pastry Case*) como si fuera un comercio normal. Aquella idea fue un gran éxito, y *The Store* se convirtió en un lugar de encuentro para artistas, galeristas y coleccionistas, que acudían a curiosear y a comprar. Por tanto se podía considerar este lugar como una *instalación* o un *happening* en sí mismo. Los *happenings* eran *performances* realizadas por artistas en los que la acción era a la vez el acontecimiento y la obra de arte (su origen está en los futuristas, los dadá y los surrealistas). El caso es que Oldenburg, y también Rauschenberg, serían pioneros en ese tipo de arte en Estados Unidos. Un año después, en 1962, con Warhol y Lichtenstein ya instalados en el éxito, Oldenburg haría una obra referencial para el *Pop Art*, titulada *Two Cheeseburgers, with Everything (Dual Hamburgers)* (1962), hecha de yeso y esmalte y que el propio autor calificó de «insoportablemente banal». Robert Hughes señala que «el esmalte de las hamburguesas con queso, goteando en esa parodia semilíquida del expresionismo abstracto, es como almíbar. Imaginamos un sabor asqueroso, tan brillante y sintético como el mismo color, que nos deja un mal sabor de boca acompañado de un repelús. La burla del deseo es una imagen de la frustración. El apetito y la repulsión forman parte del mismo objeto. Esta contradicción en sí es fundamental en gran parte de la obra de Oldenburg». En esta los objetos están siempre despojándose de un significado y adoptando otro, como en los dos interruptores de la luz que, juntos, parecen un torso, con los conmutadores haciendo de senos caídos. Este mismo juego fue llevado por el artista a proyectos (no realizados) de esculturas monumentales, de los que quedan los dibujos (una gorra de béisbol que gira, unas tijeras para reemplazar el obelisco de Washington, una boca de incendio con tetas, una pinza para la ropa, etc.). Estas esculturas habrían traído el mundo de los surrealistas al mundo real, por decirlo de algún modo. Para Robert Hughes, «con su poder de invención y esa pericia para crear imágenes singulares y obsesivas de la metamorfosis, Oldenburg se acerca más a los poderes metamórficos de Picasso que cualquier otro artista norteamericano hasta el día de hoy». El escultor **George Segal (1934-)** también se centra en temas banales, pero él reconstruye un ambiente con cosas reales, por ejemplo un baño perfectamente equipado (grifos, bañera, toallas, jabón, esponjas) en el que después coloca una persona de escayola blanca, de manera que los objetos, protagonistas, degradan y anulan a la persona (*Woman standing in a bathtub*, 1963–1963). Este juego se establece también con otros objetos más o menos simples, pero reales y llamativos, siempre acompañados de la persona

despersonalizada (*Retrato de Sidney Janis con un cuadro de Mondrian*, 1967). En cambio, **James Rosenquist (1933-2017)**, cuyas raíces están también en el expresionismo abstracto (amigo íntimo de Ellsworth Kelly, pero no de los demás artistas pop), está interesado por las calles y sus carteles publicitarios, con cuyas imágenes elabora gigantescos *collages* (*President Elect*, 1960-61, 1964). Rosenquist hace lo mismo que Lichtenstein con las tiras cómicas, pero tomando como modelo las enormes vallas publicitarias, que él pintaba para ganarse la vida antes de dedicarse al arte, y cuya experiencia de vista cercana, ampliada, de una imagen publicitaria realista, pero estilizada, llevará a los lienzos. Estas imágenes enormemente ampliadas forman un patrón abstracto, aunque su substrato sea realista. Pero Rosenquist superponía imágenes sin sentido aparente. Pero esto es sólo una apariencia, pues estos fragmentos están interconectados. Cada parte puede ser tomada como central en una zona de sus enormes cuadros, y tener un papel secundario si situamos el centro en otra zona. Los objetos o imágenes representados forman parte de un contexto general que tiene un significado. Hay una influencia del surrealismo, pero también se trata de una transposición del efecto visual que se experimenta conduciendo por una carretera con una sucesión de enormes vallas publicitarias cuyas imágenes se superponen en nuestra mente sin ton ni son. A diferencia de Rauschenberg, que pretendía conectar el arte y la vida, Rosenquist traza una línea separadora clara. Él no pretende representar experiencias vitales, sino un tipo de experiencia totalmente nueva a partir del mundo de la publicidad y el consumismo. Hay una cierta equivalencia entre su arte y la poesía americana de los años 50 de Allen Ginsberg y la generación beat, abrumada por el miedo a la guerra atómica. En una obra como *F-111* (1965), presenta su idea de lo que era Estados Unidos en aquel momento. El título alude a un bombardero norteamericano utilizado en la guerra de Vietnam, por lo que aparece el fuselaje de un avión, pero esto se mezcla con imágenes comerciales idealizadas (una niña, una tarta, flores, un secador de pelo...). «Esta concepción de la pintura como una sobrecarga, como un desahogo donde aúllan las imágenes en una secuencia torrencial, fue la contribución peculiar y memorable de Rosenquist al arte pop; esto apenas existía en las artes plásticas, y su contexto reconocido era la poesía o las letras de ciertos cantantes populares, como Bob Dylan» (Hughes). También **Tom Wesselmann (1931-2004)** parte de los carteles publicitarios para elaborar sus llamativas pinturas.



Two Cheeseburgers, with Everything (Dual Hamburgers) (1962) y *President Elect* (1960–61, 1964)

Otros artistas pop americanos son el inclasificable **Richard Lindner (1901-1978)**, de origen alemán, que somete a las figuras e imágenes a un cuidadoso tratamiento pictórico y les confiere un simbolismo interpretativo (*Teléfono*, 1966); **Edward Ruscha (1937-)**, que combina el uso de las tipografías con la pintura y la rotulación a partir de una composición siempre muy medida y calculada (*Gran marca comercial con ocho focos*, 1962); **Allan d'Arcangelo (1930-1998)**, conocido por sus pinturas con señales de tráfico; **Robert Indiana (1928-2018)**, famoso por sus pinturas y esculturas con la palabra *love*. **Mel Ramos (1935-2018)**, **Wayne Thiebaud (1920-)**, **Larry Rivers (1923-2002)**, **Jim Dine (1935-)**, **Tom Wesselmann (1931-2004)** o **Allan Kaprow (1927-2006)**.

Pero en poco tiempo el Pop Art se agotó y, sobre todo, fracasó, ya que «el arte pop no podía sobrevivir fuera del museo, ya que el contacto con un entorno atestado de mensajes enseguida lo trivializaba: un problema creciente para todo el arte público desde la década de los cincuenta. En la calle, la verdadera cultura de masas simplemente habría aplastado a su primo que vivía de la ironía. En una cultura de comunicación de masas, el arte sólo puede sobrevivir de dos maneras: a hurtadillas, o viviendo en esas reservas naturales que llamamos museos. En ningún país del mundo esto resulta tan evidente como en Estados Unidos, la patria del mecenazgo más ilustrado de las artes visuales, y donde éstas padecen la más profunda indiferencia que ha conocido nuestro siglo» (Hughes). En una cultura de la gratificación instantánea y la obsesión por captar la atención de los medios de comunicación, en parte promovida por los propios artistas Pop, el arte no tenía un lugar, a pesar del crecimiento acelerado del mercado del arte a partir de los años sesenta. Si en los sesenta la palabra de moda era "gesto", hacia finales de los sesenta pasó a ser "información", y su teórico de referencia fue el escritor canadiense **Marshall McLuhan**, autor de la frase «el medio es el mensaje», quien insistía en dar un papel protagonista a los artistas en la nueva "era de la información". «Hacia 1975 apenas parecía haber ninguna novedad que la pintura pudiera extraer de los grandes medios, y la palabra "información" era una reconstrucción epocal en sí. Quizá fuera sintomático de este general retroceso de la experiencia pop el hecho de que tantos artistas norteamericanos recurrieran a las fuentes artesanales preindustriales -edredones, tejeduría campesina, ingenuas decoraciones religiosas, diseños islámicos de azulejos y otras cosas por el estilo- como ideas fundamentales de sus obras en los años setenta» (Hughes). El agotamiento de la corriente pop empujó al arte en dos direcciones: el **arte conceptual**; y el **fotorrealismo** y la **fotografía** como medio artístico.

El **hiperrealismo** (*sharp focus*), inicialmente consistente en la reproducción en pintura de la poderosa capacidad descriptiva de la fotografía, con gran

fidelidad al modelo (**fotorrealismo**, según el término acuñado por el coleccionista Louis K. Meisel en 1969), «como si con gran pérdida de tiempo y esfuerzo se rehiciera artesanalmente algo que la máquina consigue hacer en un instante (...) estamos ya fuera del campo del arte y entramos en el de la manía» (Argan). La tendencia de la pintura norteamericana hacia lo no figurativo, es decir, hacia la creación de imágenes o signos cuyo significado no importa conocer, tuvo una primera reacción en el Pop Art, pero después surge un interés constante hacia las escenas americanas que reflejan el *American way of life*, si bien con un enfoque gélido y desesperado (como en Hopper). «Esas fotos, en sentido literal, de escaparates de tiendas, centros comerciales suburbanos, motocicletas, motores de aviones o caballos de rodeos, ampliadas y luego reproducidas detallada y exageradamente con un aerógrafo, obtuvieron mucha de su popularidad gracias a la pura acumulación de datos que contenían. Para los coleccionistas tenían la misma clase de atractivo que los cuadros anecdóticos Victorianos, exceptuando el discurso que dirigían al ojo, que no era sentimental, sino "duro", inexpresivo y lleno de indiferencia postpop. Satisfacían el apetito de imágenes después de la hambruna iconográfica que, en los años sesenta, fomentó el arte abstracto» (Hughes). Este *fotorrealismo* con un acabado preciso y de aspecto mecánico (se elimina todo relieve y rastro de las pinceladas mediante el uso de aerógrafo), en los motivos (mundanos o vulgares) se asemejaba al *Pop Art*, del que partía, omitiendo también las emociones humanas, valores políticos o elementos narrativos. Pero el *hiperrealismo* posterior puede o no tomar como referencia la fotografía, o usarla como herramienta, pero se aleja de ella en el aspecto final de la obra, que ahora es más suave, menos preciso, más pictórico, e incorpora motivos más interesantes que aparecen además más tangibles, creando una sensación de realidad directa que no está en la foto que sirve de punto de partida (*suprarrealismo*). En realidad, estas son sólo algunas de las corrientes dentro del nuevo realismo, y aún dentro de una corriente los enfoques de cada artista son muy diferentes. En **1970** tiene lugar en el Whitney de Nueva York la exhibición **22 realistas**, donde se pudieron ver obras con enfoques muy variados, casi contrapuestos, dentro de esa nueva tendencia global hacia la recuperación de la figuración. Esa variedad de enfoques no impide hablar de una corriente neorrealista, pero sí impide hablar de un movimiento, como se hace demasiado a menudo. No tienen mucho que ver entre sí los retratos de Chuck Close con Franz Gertsch, Richard Estes con Philip Pearlstein, las fotos pintadas de Gerhard Richter con los cuadros fotorrealistas de Alex Colville, los desnudos de Stanley Spencer con Francis Gruber o cualquiera de los fotorrealistas con un neoexpresionista como **Jack Levine (1915-2010)**. El neorrealismo permitió además recuperar el recuerdo en Estados Unidos de su herencia realista de los años treinta y cuarenta, de Hopper a Shahn. En Europa esta recuperación se inicia con una exposición anterior a la del Whitney, de **1961** y celebrada en la Haus am Waldsee de Berlín. El comisario de la muestra, que se tituló una vez más **Neue Sachlichkeit**, Eberhard Marx (1914–1995), respondió con ella a lo que percibía como un agotamiento por saturación del arte informal y el tachismo. La exposición sirvió además para recuperar la estima por la pintura en la órbita de la Nueva Objetividad y el realismo mágico

europeos, largo tiempo olvidados. También recuperó a artistas que en el momento aún trabajaban dentro de un estilo realista como Bruno Goller (1901-1998) y su discípulo Konrad Klapheck (1935-), ambos centrados en la pintura de objetos. Klapheck pinta objetos banales con gran precisión e ironía, combinados u ordenados de forma sorprendente, en un precedente de lo que hizo después el Pop Art (*La guerra*, 1965; *La lógica de las mujeres*, 1965). En Italia, **Domenico Gnoli (1933-1970)** pinta también objetos, con una obsesión por el detalle que queda resaltada con la ampliación a la que los somete (*Hombre con dos alzados*, 1964). Sus padres se dedicaban al arte, y él trabajó como ilustrador (para Vogue) y escenógrafo. El Pop Art y el surrealismo están también presentes en su obra, junto a un toque de humor.

Incluso dentro de lo que se ha llamado fotorrealismo, no se trata nunca de copiar fotografías sin una alteración formal e interpretativa. El uso de series de fotografías como punto de partida es común a los pintores desde el impresionismo, pero estos lo han usado siempre para crear algo diferente. La obra creativa empieza ya con la selección del motivo, en general a partir de una o varias fotografías hecha por el propio pintor, a modo de cuaderno de apuntes, y después sigue con el tratamiento pictórico, con alteraciones en el color, la escala, la composición, etc. Un grupo de artistas calificados como fotorrealistas, presentes también en la exposición del Whitney (excepto los dos últimos), llaman la atención a partir de la ***Documenta 5*** de Kassel de 1972: **Richard Estes (1932-)**, **Chuck Close (1940-)**, **Richard McLean (1934-2014), Robert Bechtle (1932-)**, **Audrey Flack (1931-), Don Eddy (1944-)** y **Ralph Goings (1928-2016)**. El comisario del Documenta V, **Harald Szeemann (1933-2005)** justificó el retorno al realismo en la decepción de los artistas tras los sucesos políticos de 1968, que les retrae de nuevo a "el arte por el arte", una vez aceptan que el arte no puede cambiar el mundo. **Richard Estes**, influido por Hopper en los temas urbanos (*Nedick's*, 1970), se centra en las relaciones entre la luz y los materiales reflectantes, soslayando o dejando en un segundo plano la presencia humana. Si realismo va incluso más allá de lo que puede captar el ojo, y mucho más allá de la fotografía. No se trata sólo de la nitidez del enfoque, sino de la distribución de distintos puntos focales procedentes en varias fotografías sobre toda la superficie el cuadro, que está compuesto a partir del montaje de esas fotografías de detalles. Todo está bañado por un misterioso estatismo y silencio que remiten a la pintura metafísica. El grado de transformación aplicado a las referencias fotográficas no tiene igual entre los pintores de esta corriente que tratan motivos similares, como los californianos **Don Eddy**, que pinta coches (*Aparcamiento privado III*, 1971); **Richard McLean**, famoso por sus pinturas de caballos (*Veronica's Shanghai Dutchess*, 1993) y **Ralph Goings**, que pinta cafeterías y hamburgueserías, pero también coches (*Camioneta de lampistería-calefacción*, 1969); o el neoyorquino **Robert Cottingham (1935-)**, que empezó como artista comercial y aplica los procedimientos de ampliación de fragmentos de la realidad típico del *Pop Art* (*Carl's*, 1975). En cambio **Chuck Close** se prodiga en los retratos de aspecto fotográfico, si bien muy ampliados y manipulados (*Autorretrato*, 1968; *Linda*, 1975-76), intentando después difuminar su pintura

en sus *Finger Paintings*. En cambio, **Robert Bechtle** representa la familia de clase media americana típica en su entorno suburbano habitual o bien este mismo ambiente pero desprovisto de personas. **Audrey Flack**, la única mujer del grupo, pinta estridentes naturalezas muertas a modo de *vanitas* barrocos, cargadas de alusiones. **Malcom Morley (1931-2018)**, que participó en la exposición del Whitney, ha pintado en distintos estilos, con una fase fotorrealista en la que tomaba como referencia no fotografías sino sus reproducciones, como postales o calendarios, plasmando incluso el borde blanco de aquellas o los logos de empresa que suelen aparecer en estos (*Beach Scene*, 1968). Sin embargo, Morley separa lo representado, para lo que cualquier motivo banal le sirve, de la representación, su verdadero objeto de interés, trabajando con un *impasto* denso, tachando, arrugando o incluso rasgando la tela a veces. Otro artista incluido en el Whitney fue **Howard Kanovitz (1929-2009)**, que usa la fotografía como estudios preliminares, como ayudas para la memoria. A partir de ellas selecciona los elementos temáticos que pasarán a formar parte del cuadro (*Vernissage*, 1967). No le interesa la mera ilustración, como a todos los neorrealistas relevantes, sino el proceso de representación y de creación de una ilusión a partir de una ilusión, como en el barroco *trompe l'oeil*. Kanovitz llevaría estos principios a la creación de objetos tridimensionales. El canadiense **Alex Colville (1920-2013)** es fundamentalmente un pintor que conecta con la tradición realista norteamericana, que incluye a los paisajistas *luministas* de la segunda mitad del XIX, a los *presicionistas* norteamericanos de los años veinte y treinta y a Hopper, y que destaca por sus cuidadas composiciones creadas a partir de un buen número de esbozos y estudios. Su pintura es realista en cuanto al contenido, pero no naturalista, ya que se trata de una construcción de una realidad. Sus motivos no son banales, sino cotidianos, y sus temas son la soledad, el aislamiento, las separaciones, el trabajo, el tiempo libre, el amor, la distanciación. Sus imágenes son estáticas y silenciosas, aunque remiten a una historia que no se presenta resuelta al espectador y que abre la obra a la imaginación de este. La precisión formal de sus cuadros permiten la transmisión de una sutil melancolía (*Parada de camiones*, 1966). Hay también una escultura hiperrealista. Cabe citar aquí a un **Duane Hanson (1925-1996)**, que trabaja con modelos al natural, pues la fotografía no le resulta suficiente. Sus figuras de fibra de vidrio, vestidas, con gran cantidad de detalles, aparecen siempre inmóviles, estáticas, y en silencio, lo que para el artista es una metáfora del tiempo detenido (*Mujer en el supermercado*, 1969). Otro ejemplo de escultor hiperrealista es **John de Andrea (1941-)**, cuyas esculturas de polivinilo representan a sus amigos en momentos de gran intimidad.

En Europa la corriente neorrealista ofrece en general más variedad, huyendo del «exagerado realismo americano» en palabras de Harald **Szeemann**. Uno de los nombres a destacar es el suizo **Franz Gertsch (1930-)**, que añade un punto de vista romántico a sus pinturas fotorrealistas, elaboradas con una técnica puntillista y tomando como tema favorito las situaciones cotidianas de la gente joven (*Medici*, 1971; *Johanna II*, 1986). **Michelangelo Pistoletto** se afanó en parte de su obra por borrar la frontera entre la vida y el arte, para lo

cual recortó y pegó figuras fotografiadas en planchas de acero pulido que hacían de espejo (*Manifestación nº2*, 1965). El francés **Jacques Monory (1924-2018)** pinta dinámicas secuencias naturalistas, inspiradas en el cine, con fondos monocromos, lo que les confiere un ambiente irreal. Su compatriota **Jean-Olivier Hucleux (1923-2012)**, que se da a conocer también en el Documenta 5 de Kassel, pinta en cambio cementerios humanos y de coches a partir de diapositivas proyectadas. El muy variable en estilos **Gehard Richter** ha reflexionado sobre el realismo y la abstracción, y ha transitado por ambas corrientes con total libertad. Trabajó durante una época con fotografías sobrepintadas (*Nadadoras*, 1965; *Ema - Desnudo en una escalera*, 1966), pero también paisajes (*Fragmento de mar*, 1975). En España tenemos a un **Antonio López (1936-)**, cuyo sofisticado realismo puede considerarse en ocasiones una suerte de suprarrealismo, en el que se superpone a veces distintos puntos de vista (*Lavabo y espejo*, 1967). Él siempre ha rechazado ser un hiperrealista, declarando en 2014: «Los que me llaman hiperrealista sabrán por qué, pero no lo soy. No es que no me considere, es que no lo soy. Es un movimiento norteamericano y tiene unas bases técnicas y temáticas que no son las europeas. En Europa no existe el hiperrealismo. El hiperrealismo tiene una base teórica y ética que en Europa no hemos tenido nunca. Richard Estes hace paisajes muy detallados; aunque yo los hiciera igual de detallados que él, los hago de otra manera y expreso otras cosas. Se nota que este es el viejo mundo y aquel es el nuevo mundo y es donde se inventó el término». Las naturalezas muertas de Antonio López se inscriben en la tradición del bodegón español del XVII, llenos de quietud e intensidad. En torno a él se formó un grupo de siete artistas conocido como los **Realistas de Madrid** (además del propio Antonio López, **Amalia Avia**, los hermanos **Francisco y Julio López Hernández**, **María Moreno**, **Isabel Quintanilla** y **Esperanza Parada**). Este grupo comparte un proyecto de investigación pictórica, y tiene que ver más con los artistas realistas de la Escuela de Londres que con los fotorrealistas norteamericanos. Francisco López e Isabel Quintanilla estaban casados, como Antonio López y María Moreno. Muchos de ellos se conocieron y trabaron una amistad de toda la vida en la Academia de Bellas Artes de San Fernando a mediados de los años 50, y forman lo que se llamó los «realistas de Madrid». Su tema son los objetos y espacios cotidianos además de los paisajes, todo ello con un enfoque a veces hiperrealista y otras más «cezannista». En sus bodegones se cuelan objetos que remiten a un tiempo y un lugar, y que pueden recordar en ocasiones al *arte pop* entonces tan de moda. Todos ellos, de impecable formación académica, practican el dibujo, la pintura y la escultura, y entroncan firmemente con la tradición pictórica española, totalmente alejada de la frivolidad del arte pop o el neoexpresionismo de otras corrientes figurativas de la época. Curiosamente, este grupo de artistas realistas tenían como referencia la novela de Sánchez Ferlosio *El Jarama* (1955), que describe los banales acontecimientos (con un giro final trágico) ocurridos durante dieciséis horas en unos lugares concretos, cuando los abstractos españoles, y en particular Fernando Zóbel, se sentirán atraídos también por ese mismo río más adelante. **Juan Genovés (1930-2020)** fue otro importante artista figurativo que trata temas de persecución política y violencia, situados a menudo en espacios vacíos (*El abrazo*, 1976, que recuerda

tanto a *La expectativa* de Richard Oelze). El **Equipo Crónica**, fundado en 1964 por **Manuel Valdés (1942-)** y **Rafael Solbes (1940-1981)** elabora collages a partir de obras de Picasso, Gota o incluso Lichtenstein para reciclarlas y emplearlas en el debate político actual. Otro artista importante es **Eduardo Arroyo (1937-2018)**, un escritor y artista figurativo con contenido político que mezcla sin embargo lo real y lo irreal o surreal, en una pintura cargada de alusiones, metáforas y alusiones (*Pintores ciegos*, 1975). Dentro de la tradición figurativa española debe citarse al pintor fuertemente anclado en la tradición española Baldomero Romero Ressendi (1922-1977), al suprarrealista Claudio Bravo (1936-2011) o al grabador y pintor Eduardo Naranjo (1944-). Esta tradición figurativa española se prolonga hasta nuestros días con un pintor como Santiago Ydáñez (1969-) o Pep Girbent (1969-), este con la fotografía y el cine como referencias directas.

Nedick's (1970) y *Lavabo y espejo* (1967)

«La fotografía de por sí ofrecía una dieta más rica [que el hiperrealismo], y la audacia aparente de un arte basado en todo lo que tuviera la máxima literalidad de una diapositiva de 35 mm pronto quedó anulada por el meteórico ascenso, en los setenta, de la fotografía -casi cualquier fotografía- como artículo de categoría artística» (Hughes). Sin embargo, frente a las frivolidades del *Pop Art*, del arte conceptual y los hiperrealistas, una fotógrafa como **Diane Arbus (1923-1971)** es capaz de captar el desasosiego y el malestar de la sociedad, y a sus marginados y desahuciados, mediante un realismo auténtico, comprometido, angustiosamente expresivo y artístico. Otros fotógrafos explotan con otras inquietudes aquello que diferencia netamente la **fotografía** de la pintura como medio de expresión artística, que es la **aleatoriedad**. Esta puede tener en la fotografía un papel auténtico y determinante, cosa imposible en la pintura figurativa. **Henri Cartier-Bresson (1908-2004)** concibe la fotografía como un medio de captación de *instantes decisivos* que poseen una calidad estética apreciable precisamente con los criterios de la tradición pictórica figurativa. Influidos por Cartier-Bresson pueden citarse a **Helen Levitt (1913-2009)**, que expone en el MoMA en 1943 (*Photographs of Children*). **William Klein (1928-2022)**, como Cartier-Bresson, tuvo formación en bellas artes, estudiando con Fernand Léger, pero en el campo de la fotografía él

reemplaza el objetivo de 50mm por el angular de 28mm, introduciendo más espontaneidad y sumergiendo al fotógrafo en la escena. En esa misma línea, **Robert Frank (1924-2019)**, **Garry Winogrand (1928-1984)** y **Lee Friedlander (1934-)** van aún más allá, ampliando los criterios estéticos tradicionales de la pintura al conferir valor a imágenes captadas de forma cuasialeatoria, cuyos temas y composiciones no tienen precedentes en aquella tradición (*Austin*, 1974, de Winogrand). Cartier-Bresson considera que el *instante decisivo* ocurre delante de la cámara, y que el fotógrafo lo identifica y lo capta, fijando una bella composición según los criterios heredados de las artes plásticas, pero Winogrand considera que una cosa es la escena fotografiada y otra totalmente distinta la fotografía de dicha escena, y que un motivo interesante no hace una fotografía interesante, que es imposible identificar a priori. Para él es más importante cómo mirar que qué mirar, y «el reto para los fotógrafos es siempre hacer una imagen más interesante que las cosas que contiene». Esta idea de partida permite incrementar la dosis de aleatoriedad en la captura y relega al proceso de selección y edición posterior la obtención de una imagen fotográfica con calidad estética, propiamente artística, pero distanciada de los criterios de composición tradicionales e instalada en un territorio totalmente nuevo en el que resulta difícil definir qué tiene ese valor estético y qué no. En sus últimos años Winogrand extremó esta tendencia y fotografió con una cámara motorizada, acumulando una enorme cantidad de negativos que no tuvo ocasión de revelar. El fotógrafo Frank Horvat (1928-2020) lo expresó de forma muy concentrada: «Lo único que me interesa en una fotografía es el milagro». Arbus, Winogrand y Lee Friedlander se dan a conocer en la exhibición *New Documents* del MoMA, en 1967, y el mismo papel tuvo el museo en la carrera de **William Eggleston (1939-),** que gracias a una exposición monográfica organizada en 1976 lleva la exploración de las posibilidades artísticas de la fotografía a un nuevo territorio mediante la incorporación del color (*The Red Ceiling*, 1973). Con el precedente de **Walker Evans (1903-1975)** estos fotógrafos desarrollan un nuevo medio de expresión formado por una secuencia de imágenes -no necesariamente temporal- compendiadas en un libro cuyo diseño integral es obra del artista-fotógrafo y que podemos llamar **fotolibro**. También Evans había contado con el apoyo del MoMA, que le dedicó la primera exposición dedicada a un único fotógrafo en 1938, titulada *American Photographs*, y cuyo catálogo es el primer ejemplo de fotolibro. Cartier-Bresson había publicado en 1952 otro fotolibro, con el título de *El instante decisivo*, y cuya sobrecubierta llevaba un diseño de Henry Matisse. Sin embargo, el más famoso ejemplo de esta forma de expresión artística es el influyente *The Americans* (1958), de Robert Frank. Todos estos fotógrafos han tenido seguidores, especialmente en la dirección aleatoria de Frank, Winogrand o Eggleston, la dirección más fructífera y propiamente fotográfica de desarrollo de este arte.

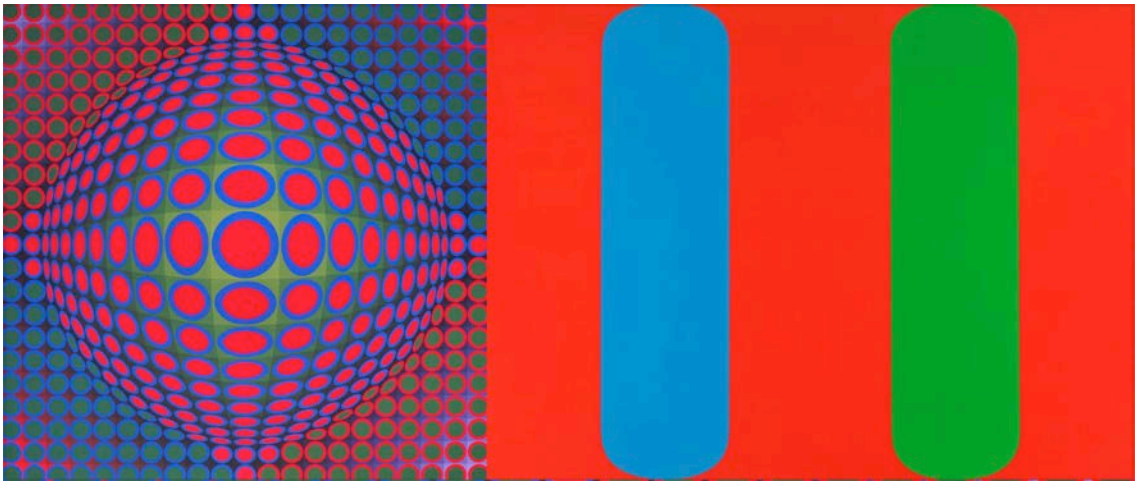
Austin (1974) y *The Red Ceiling* (1973)

En la línea preconizada por Marshall McLuhan, a finales de los sesenta y principios de los setenta hubo un último destello de la idea romántica del artista como investigador del conocimiento, materializado en varios intentos de colaboración entre artistas y laboratorios de investigación. En un programa de televisión británico de 1967 McLuhan declaró: «en nuestro tiempo el artista se ha convertido en la verdadera base de cualquier poder científico de percepción o de contactar con la realidad». Aquí se enmarcaría el **estudio de los procedimientos ópticos y psicológicos de la percepción**, que tiene precedentes en el impresionismo, cubismo, neoplasticismo, constructivismo y algunos análisis de la visión de la Bauhaus, hasta las investigaciones *visual-cinéticas* y el ***Op Art*** norteamericano. Siempre se trata de liberar la forma en que vemos las cosas de los hábitos adquiridos o de lo que nos han enseñado. Se parte de dos principios: **1**, es imposible empezar de cero, por lo que el individuo ha de ser consciente de la situación en la que vive, de los condicionamientos y límites de sus facultades perceptivas y comprender la relación entre percepción y conciencia; y **2**, la percepción es sólo un paso en un proceso más amplio que incluye pensar y conocer mediante imágenes. Una de las consecuencias de este planteamiento es que a partir de ahora se presta mucha atención a las *secuencias* de imágenes, siendo de interés el ritmo, sus asociaciones, sus cambios. Este factor "cinético" es de enorme importancia en la nueva investigación visual, y puede estar presente en la propia secuencia de imágenes (pensemos en las fotografías de Muybridge); en el observador o en los movimientos que debe hacer para "leer" la secuencia; o puede ser externo a ella, como cuando la sucesión la controla un aparato emisor o proyector de luz (como en el cine). El Op Art coincide en el tiempo con el neorrealismo y con el Pop Art, aunque los planteamientos son contrapuestos, volcados estos al mundo exterior y aquel al interior, a cuestiones relacionadas con los límites la percepción. El Op Art parte de Josef **Albers**, y de las investigaciones pictóricas de **Seurat** y el orfismo de los **Delaunay**. Todos estos precedentes estaban basados en conseguir un *efecto* óptico trastornando la percepción habitual, sometiendo al observador a la asimilación de dos percepciones contradictorias o mutuamente excluyentes: la malla de puntos que compone en el ojo una imagen de clásico equilibrio en Seurat, los contrastes de color y de estaticidad y dinamicidad que crean un "movimiento sincrónico" en los Delaunay y la

yuxtaposición de colores que provoca un vacilante cambio en la percepción que impide fijarlos definitivamente en Albers.

Las investigaciones pictóricas sobre las compensaciones que el cerebro hace de los errores de percepción se llevaron a cabo por el húngaro **Viktor Vasarely (1908-1997)**, los ingleses **Bridget Riley (1931-)** y **Ellsworth Kelly (1923-2015)**, los venezolanos Jesús Rafael Soto (1923-2005) y Carlos Cruz-Díez (1923-2019), el israelí Yaacov Agam (1928-), el norteamericano Richard Anuszkiewicz (1930-2020), el polaco Wojciech Fangor (1922-2015), el brasileño Almir Mavignier (1925-2018) y los italianos **Mario Nigro (1917-1992), Mario Ballocco (1913-2008)** y **Franco Grignani (1908-1999)**, además de los grupos que surgirían en Alemania entre 1950 y 1960. En todos los casos, los artistas encuadrados en este movimiento crean composiciones multifocales, que desafían cualquier punto de vista que adopte el espectador, provocando en el ojo una percepción siempre cambiante en el marco de una experiencia desconcertante. El ojo se mantiene siempre en movimiento, lo que llevaría en un segundo paso a dotar a la obra de movimiento en el llamado **Arte Cinético**, transición esta que se puede observar en la obra del miembro de Zero Heinz Mack, pero cuyo más importante representante es **Alexander Calder (1898-1976)**. **Vasarely** estudió en la Bauhaus de Budapest y parte del constructivismo y de una fascinación por las formas de las redes y ondas. Él aplica un método científico que le permite generar series de formas geométricas de color que siguen un orden, generalmente dependiente de la dirección y sentido que sigamos para leer la imagen (vertical, horizontal, diagonales, etc.). Las excepciones a las reglas que parecen gobernar las variaciones en la imagen provocan movimientos ilusorios en nuestra mente. El contraste entre colores fríos y cálidos (los primeros se contraen, los segundos se expanden), el distinto tamaño de las figuras geométricas (las más grandes sugieren cercanía). Las obras de Vasarely eliminan la diferencia entre sensaciones reales e ilusorias. Estas pinturas no tienen significados simbólicos, ni contienen nada más allá de la percepción inmediata, pero tampoco son paneles decorativos, pues su observación requiere toda una serie de operaciones mentales que enseñan a percibir con claridad (*Vega*, 1956; *Vega 200*, *1968; Roma*, 1973). Vasarely tenía como objetivo superar la pintura condicionada por el toque personal del artista que hace de cada obra algo único, en favor de modelos reproducibles y susceptibles de ser copiados y distribuidos en masa, accesibles a todos a bajo coste y ajena a la exhibición en museos. El mercado quedaría así excluido y los valores intelectuales de la obra quedan al alcance directo de todos. Estas creencias se entienden mejor en el contexto político de finales de los años sesenta y principios de los setenta, cuando se presentían inminentes cambios políticos y sociales que nunca se materializaron. **Bridget Riley** estudia los efectos visuales de vibración y movimiento, forma a otros artistas, y después evoluciona con el tiempo a otras formas de arte abstracto más contemporáneo. Su concepto del espacio, multifocal, sin un centro compositivo, viene de Pollock, así como su tratamiento *all-over* del lienzo, que queda totalmente cubierto por la pintura, pero sin su gestualidad dramática y emotiva del americano. En Riley toda inquietud y

tensión transmitida al observador se produce por procedimientos puramente visuales y objetivos: el ritmo, la condensación y la relajación de patrones repetitivos (franjas, puntos, líneas, formas geométricas, etc.) (*Corriente*, 1964). Su pintura no necesita interpretación, porque aquí sí el medio es el mensaje, aunque la artista cree que sus imágenes son un reflejo formal de lo que ocurre en nuestra vida emocional. Vasarely y Riley son los dos polos opuestos del *Op Art*: ella, objetivista, pero apegada a la bidimensionalidad y a la irreproductibilidad de la obra de arte; él, creando obras reproducibles para crear un arte social accesible a todo el mundo. **Ellsworth Kelly** sitúa su obra entre la pintura y los objetos pintados tridimensionales, entre el Opt Art y el minimalismo y se clasifica a su obra en la corriente del *hard-edge abstraction*. Kelly fue un discípulo de **Agnes Martin**, cuya obra se puede situar en el minimalismo. **Kelly**, por ejemplo, en su *Verde, azul, rojo* (1964) presenta una especie de demostración de las correcciones mentales que se hacen automáticamente ante un desequilibrio perceptivo. El cuadro es un plano rojo con dos columnas de color paralelas, una azul y la otra verde. Esos tres colores no se relacionan bien y no pueden formar un conjunto equilibrado, produciendo en la mente de quien observa la obra un choque visual. La razón es que en cada columna el color sugiere una profundidad distinta, pero ambas yacen sobre el mismo plano. La mente hace algunas operaciones de ajuste consistente en imaginar tonos intermedios que reconstruyen en nuestra mente el equilibrio y la simetría de la imagen. Los italianos Mario **Nigro** y Mario **Ballocco** estudiaron este mismo tema de la reparación de los traumas visuales mediante respuestas psíquicas, como la generación en la mente de colores imaginarios que la publicidad o la señalización de carreteras tanto ha utilizado. Goethe ya había tratado el tema en su *Teoría de los colores*, y lo interesante para un pintor es que se genera una identidad entre percepción e imaginación. La investigación visual-cinética ha estado frecuentemente a cargo de grupos, con la intención de despersonalizar las aportaciones, como en un grupo de científicos que trabajaran juntos en un laboratorio (*Arte programada*, de Milán; *N*, de Padua; *Uno*, de Roma; *Zero*, de Düsseldorf; *Recherches d'Art Visuel*, de París; *Equipo 57*, en España). Hay además una relación entre la investigación visual-cinética y el diseño industrial, por lo que no es de extrañar el uso de materiales industriales con fines estéticos. Uno de los propósitos de estas investigaciones es proveer al observador o perceptor de la obra de una defensa psicológica frente a la manipulación y sugestión por medio de la información visual, usual en el mundo de la publicidad.



Vega 200 (1968) y *Verde, azul, rojo* (1964)

Corriente (1964)

Una gran parte del arte encuadrado en la corriente del **tachismo** puede considerarse relacionado con la investigación visual, con la diferencia de que en el *tachismo* se usan manchas sin orden ni forma geométrica, pero sí con dislocación, expansión, intensidad, densidad, estratificación o transparencias

aplicadas a la **materia**. La falta de geometría u orden lógico abre paso a una respuesta emocional, típica también del expresionismo abstracto norteamericano. El siguiente paso en su evolución fue precisamente reducir su emotividad, y este es el tema de los artistas encuadrados en el **hard edge abstraction** (= borde rígido), que cambian la *expresividad* del *action painting* por pura *visualidad*, jugando con las nociones de *espacio* y *campo visual*. En esta tendencia operan **Ellsworth Kelly**, los expresionistas abstractos **Barnett Newman** y **Kenneth Noland (1924-2010)**, además del crítico **Clement Greenberg**. Noland experimenta con colores adyacentes de distinta temperatura dispuestos concéntricamente sobre un plano que, como en Newman, ya no es un plano de proyección, y genera así sensaciones volumétricas que van más allá de él. Pero en ningún caso se trata de representaciones simbólicas, y no hay tampoco una representación del espacio como extensión o profundidad (*Empíreo*, 1960). Las esculturas de esta corriente, dentro de lo que se ha llamado **Minimal Art**, tratan sobre la contemplación intelectual y no sobre las emociones, y suelen ser también cuerpos de formas geométricas simples, de distintos tamaños y coloreados, fabricados con materiales industriales, contenidos, sobrios y austeros, en fuerte contraste con el convulso mundo en que fueron creados. Entre las muchas influencias son evidentes la de la Bauhaus y el constructivismo ruso de un Rodchenko. Pero es importante señalar que el minimalismo -término que acuñó el filósofo Richard Wollheim (1923-2003) en 1965, y que se impuso a *ABC Art* o a *Estructuras Primarias*- surge a principios de los sesenta en Nueva York como una reacción contra el arte objetual del momento, que seguía jugando con los *objects trouvés* y que incluía el Pop Art y artistas como Rauschemberg. Esta nueva generación de escultores diseña y fabrica los objetos, y no se limita a encontrarlos y manipularlos para reconfigurarlos estéticamente o cargarlos de significado. Los primeros minimalistas incluían a **Donald Judd (1928-1994)**, **Robert Morris (1931-2018)**, **Dan Flavin (1933-1996)**, **Sol LeWitt (1928-2007)** y **Carl Andre (1935-)**, y propusieron la creación de estructuras modulares y abiertas al espacio. A ese núcleo central se unieron otros artistas, como la rama californiana, más ligera y menos conceptual, que incluye a **John McCracken (1934-2011)** y **Larry Bell (1939-)**; y a artistas como **Tony Smith (1912-1980), Ronald Bladen (1918-1988), Robert Grosvenor (1937-), Fred Sandback (1943-2003), Robert Smithson (1938-1973)** y **Michael Steiner (1949-)**. La idea era devolver la percepción a lo básico, reforzándola: punto de vista e iluminación, descartando todo simbolismo, asociaciones, jerarquía o elaboración intelectual. El equilibrio compositivo, la concentración en la geometría elemental, la producción en serie, la yuxtaposición no jerarquizada y la progresión son los elementos comunes en la obra de los *minimalistas*. Estas características están también presentes en movimientos artísticos paralelos al escultórico, como el musical, con compositores como La Monte Young, Steve Reich, Philip Glass y Terry Riley. Además de este replanteamiento de la escultura, los minimalistas querían crear una tradición puramente norteamericana, antieuropea, conectando con Pollock y Barnett Newman a través de las esculturas de aluminio que Ellsworth Kelly crea desde 1959 (lo que implicaba ignorar la influencia de Brancusi y su

Columna infinita). Además, en el contexto está la idea de la muerte de la pintura, y los minimalistas quieren acabar con la ilusión pictórica, con la separación entre la representación y lo representado. Para los minimalistas lo importante era la relación entre el espectador, el espacio y el objeto, motivo por el cual Duchamp, que había defendido que la obra de arte la crean tanto el artista como el espectador, se considera un precursor. Las obras minimalistas forman parte de una performance en la que participa el espectador, pues el propósito de su creación es influir y modificar o afectar el espacio que las contiene y a aquellos que están en él observándolas. Los minimalistas no hablan de *escultura*, que para ellos no era más que el resultado de aplicar un cambio de forma a la materia, sino de *objetos* (fabricados), que llamaron también *obra tridimensional*, *estructura* o *propuesta*. El arte siempre consiste en la creación de un orden a partir del caos, y el minimalismo lleva ese orden un poco más lejos, simplemente. Las minimalistas son obras rigurosas de aspecto frío y mecánico, elaboradas con atención al detalle y una precisión obsesiva. La apariencia es de productos industriales a partir de módulos ensamblados, donde la mano del artista no se percibe. Este diseñaba y supervisaba la producción, pero un grupo de artesanos se encargaba del trabajo físico. Al revés que Rubens o Rodin, no pretendían dejar en sus obras ninguna impronta personal definible de su autoría o estilo, hasta el punto de que algunos artistas minimalistas ni siquiera ponían títulos a sus obras. La primera exposición exhaustiva del *Minimal Art* en Europa se pudo ver en La Haya, Düsseldorf y Berlín en 1968 y 1969, y el catálogo incluía a diez escultores y elaboradores de objetos: **Judd**, **Morris**, **Flavin**, **Smith, LeWitt, Andre, Bladen, Grosvenor, Smithson y Steiner.** Pueden añadirse a lista con matices a **Frank Stella (1936-)** o **Richard Serra (1938-)**. **Donald Judd** es uno de los que llamaban a todas sus obras *Sin título*, más el año de creación. Su obsesión era eliminar todo detalle superfluo, pues «Cuantos más elementos tiene algo, más importancia cobra el modo en que esos elementos están ordenados y, por tanto, más sufre la forma». Además, pretendía eliminar el azar, pues consideraba que su explotación con fines expresivos había sido agotada por Pollock. Judd empezó como pintor expresionista abstracto muy dado al uso del color rojo cadmio, pero después abandonó la pintura por la escultura, aunque siguió usando su color favorito. Para Judd el problema de la pintura era que la imagen no se percibía como formando parte del soporte. Judd quería generar un objeto artístico unitario, no imágenes usando objetos. Judd estaba obsesionado con el objeto en sí, mientras que Morris centrará su atención en la percepción. Por ejemplo, *Sin título* (1972) es una caja de cobre abierta por arriba cuyo interior está esmaltado de color rojo cadmio. Con ella Judd no pretendía comunicar o representar nada, sino presentar un objeto que podía disfrutarse por sus propiedades materiales y su valor estético al ser contemplada, una experiencia visual pura. No hay nada que interpretar, ni significados ocultos. El observador sólo tiene que decidir si le gusta o no. **Estos planteamientos están, idénticos, en el constructivista Tatlin**, cuyas esculturas de esquina carecían de todo contenido simbólico, animando al espectador a considerar sólo los materiales con los que estaba realizado el objeto y el efecto que producían sobre el espacio que los rodeaba. Son muy

características de Judd las *stack pieces*, baldas de acero galvanizado y lacado en algunos de sus lados apiladas verticalmente pero adheridas a la pared, como *Sin título, balda* (1967). Estas obras no sólo se presentan de frente, sino que pueden verse a distintas distancias y ángulos, ya distintas alturas, con un punto de vista picado o contrapicado, a lo que se une el efecto de la alternancia de materiales, colores y formas (cóncavo y convexo, abierto y cerrado, etc.). Obras como esta son «una reacción de Judd contra el mito romántico de que un artista podía comunicar una verdad mística con una pincelada». La repetición contradecía la idea de que cada gesto es significativo. Lo importante es el conjunto, pues no hay jerarquía entre las partes, y no por lo que transmite o significa, sino por el placer estético que produce. **Robert Morris**, en cambio, elabora objetos más toscos y simples, como las tres vigas con forma de L de contrachapado dispuestas en distintas posiciones que se mostraron en la galería de astelli en 1965. Eran idénticas pero no las percibimos como tal, debido a la distancia, las posiciones relativas, el ángulo de observación, etc. No se trata aquí de proporcionar un placer estético a través del objeto, sino de resaltar y cuestionar el papel de nuestra capacidad de percibir. Más adelante Morris continuaría por ese camino creando espacios psicológicamnete intensos. Las ideas que animan la pintura de **Frank Stella** son similares a las de Judd. También él empezó como pintor expresionista abstracto, y muy joven había realizado obras notorias, como la serie de *Black paintings* (1959) que se expuso en el MoMA, en la muestra ***Sixteen Americans* (1959-60)** junto a los *combines* de Rauschenberg y las *Dianas y Banderas* de Jasper Johns, entre otras obras. Esa exposición marcó la liberación de la vanguardia respecto del expresionismo abstracto. Así como Judd se centraba en simplificar, Stella atendía a la simetría, y ambos empleaban la repetición como recurso. Esa es la esencia del método minimalista. En sus *Black paintings* una serie de líneas paralelas de claridad variable que separan las bandas de color negro. Stella aplicó sus principios al blanco y negro, pero también a una selección de exuberantes colores (*Hyena Stomp*, 1967). No se podía estar más lejos del expresionismo abstracto. Pollock creía que tenía que abrir su inconsciente y dejarse llevar por el automatismo de los surrealistas. Stella, en cambio, se acerca al arte conceptual, para el que la idea es lo importante y todo está planificado al detalle (la ejecución es lo de menos). Más adelante sentiría la influencia de la pintura suntuosa y sensual de Matisse, de los discos de color de los Delaunay y el arte oriental, y a partir de todo ello creó obras decorativas «bajo premisas inequívocamente abstractas» (*Ctesiphon III*, 1968). Pero la carrera de Stella ha sido muy larga y sin dejar de evolucionar: «a finales de los setenta y principios de los ochenta, fue el audaz brío de Frank Stella, junto con la profusión de su producción, lo que más públicamente se resistió a la idea común de que la pintura abstracta estaba acabada. Stella extrajo más diversidad del arte abstracto que cualquier otro artista contemporáneo. Existe la tendencia a pensar que la carrera de los artistas abstractos empieza en lo complejo y termina en la simplificación con la sabiduría que da la edad, como ocurrió con la obra de Mondrian. Stella, hasta ahora, ha invertido esta tendencia: empezó con un estilo escueto, pero ha complicado su obra hasta llegar a la apoplejía» (Hughes). Entre 1974 y 1975,

una época en la que los artistas vanguardistas reaccionaban contra la pintura y la escultura, Stella desarrolla una serie barroca de cuadros brasileños, y entre 1976 y 1977 una serie de *Pájaros exóticos*. Se trata de una mezcla de pintura y escultura que tiene como referencia la escultura cubista pintada de Picasso, pero con una espectacular exuberancia de color y de ideas tomadas de los grafitis (*Shoubeegi*, 1978, de la serie *Pájaros indios*). Carl **Andre** compartía estudio con Stella, y una vez este observó que la parte no trabajada de una escultura en la que trabajaba Andre era tan buena como la que ya lo estaba, lo que determinó que Andre prestara menos atención al objeto y más a cómo modificaba el espacio circundante. Andre había sido un trabajador ferroviario, y en él late la idea de emplear materiales accesibles a todos, producidos en masa, como los ladrillos, la madera, etc. Son características las obras de Andre formadas por piezas planas colocadas directamente en el suelo, como si fueran baldosas, invitando a transitarlas (*144 Magnesium Squares*, 1969, en cinco versiones distintas en aluminio, cobre, plomo, acero y zinc). La obra más conocida de Andre es sin embargo *Equivalencia VIII* (1966), ciento veinte ladrillos dispuestos en dos bloques que forman un rectángulo y que causó una gran polémica cuando la Tate la compró en 1976. A diferencia de otros minimalistas, Andre no atornillaba, ni pegaba, ni pintaba, ni amarraba los elementos que componían sus obras, pero como en las obras de Donald Judd, las de Andre tratan sobre el conjunto, no sobre las partes, y la falta de adherente entre ellas crea una tensión similar a los huecos que deja Judd entre las baldas, y que refuerzan el conjunto. Andre es uno de los precursores de las esculturas como lugares abiertos a la exploración. Los minimalistas reconocían su deuda con Tatlin, pero **Dan Flavin** le dedicó treinta y nueve obras a lo largo de dos décadas y media (entre 1964 y 2000, todas distintas pero con el título *Monumento a V. Tatlin*). Tatlin usaba materiales de construcción típicos de principios del siglo XX (vidrio, aluminio, hierro), mientras que Flavin usa tubos fluorescentes (desde 1963 como elemento único), atraído por su naturaleza impersonal y por estar fabricados en serie. Sus obras carecían de significados ocultos, como las de todos los minimalistas. Sólo pretendía modificar el espacio de la sala y la relación de los visitantes con ella, cosa que conseguía con la luz. La simetría y la repetición, también típicas del minimalismo, están presentes en las obras de Flavin y refuerzan el efecto de atracción de la luz misma (*Monumento a V. Tatlin*, 1964). Flavin abandonó los ejercicios de percepción que postulaban Judd y Morris, centrándose en matizar el espacio con luz y color, mediante contrastes, mezclas, temperaturas, con una gran sutileza y creatividad. En la década de los 60 **Sol LeWitt** trabajaba en la librería del MoMA, y allí conoció a Dan Flavin, quien le introdujo en la "filosofía" minimalista. Como todos los minimalistas, para Sol LeWitt lo importante era el concepto, la idea, y su elaboración o su preservación eran temas secundarios. Pero él lleva la idea al extremo y se libera de la meticulosa supervisión que Judd, Stella o Flavin llevaban a cabo durante el proceso de elaboración y montaje de las obras, limitándose a fijar unas instrucciones por escrito, no siempre detalladas. Los artistas contratados que elaboraban las obras a menudo eran incluidos junto a Sol LeWitt en las cartelas explicativas de las exposiciones. De esta menera, Sol LeWitt, a diferencia de Flavin, o de Judd y

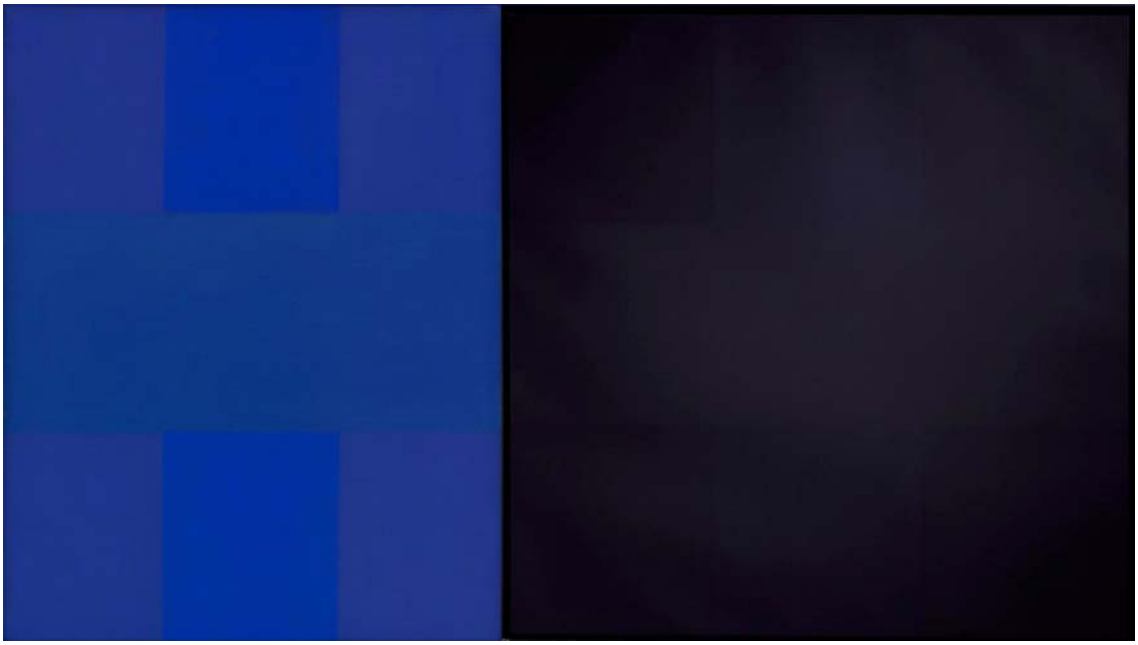
Morris, se interesa menos por la sensación, por los sentidos y la percepción, por el efecto en suma, y más por el concepto intelectual. Un ejemplo de obra de Sol LeWitt, y arquetípica del minimalismo, es *Proyecto en serie I (ABCD)* (1966), un conjunto de cubos blancos, unos opacos y otros perfiladas sólo sus aristas, que se disponen sobre un suelo cuadriculado según cierto orden. La claridad de la idea se manifestaba sólo en el diseño, mientras que la obra finalizada mostraba un caos visual notable. Las estructuras son regulares, generalmente cubos, pero las distintas formas en que se presentan crean una irregularidad que genera una impresión visual confusa. Para resolver el problema el observador debe reconstruir en su mente el objeto, entendiéndolo y ordenándolo. La solución al problema de falta de claridad está en rodear la obra observándola y registrando información sobre la misma desde distintos puntos de vista, hasta que la idea se hacía clara en la mente del observador. **Richard Serra** trabaja con enormes estructuras de acero, esculturas inmersivas que, como todo el arte de esta época, sólo tiene sentido en los museos. El *Arco inclinado* (1981) fue un encargo de una agencia gubernamental para una plaza pública de Nueva York (Federal Plaza), pero las protestas de los viandantes exigieron su desmontaje. Otra obra de Serra, *Equal Parallel/Guernica-Bengasi,* comprada por el Ministerio de Cultura español en 1987, fue almacenada en 1990 por no disponer de un lugar adecuado para su exhibición. Cuando el Museo Reina Sofía de Madrid decidió exponerla permanentemente en 2005, la escultura, de 38 toneladas, había desaparecido. La empresa depositaria había quebrado en 1998, y el estado embargó sus bienes. Las investigaciones no dieron con las planchas de acero que, se sospecha, pudieron ser utilizadas como material de construcción en alguna autopista. Un eco del minimalismo fue un arte decorativo construido a partir de la repetición de patrones (**pattern art**) que recuerda a los estampados textiles, pero que tiene algún artista de talento como Robert Kushner (1949) o Miriam Schapiro (1923).

Sin título, balda (1967) y *Hyena Stomp* (1967)

Shoubeegi (1978)

El minimalismo es en general un movimiento escultórico antes que pictórico, lo que se entiende en el contexto de los años sesenta y principios setenta, cuando se insistía en la idea de la **muerte de la pintura**. No sólo la escultura, sino también el arte conceptual, los *happenings* o las *performances* sustituyen a la pintura durante esta época. Ello no quiere decir que no hubiera, a pesar de todo, pintores catalogados como *minimalistas*, si bien en algún caso contra su propio criterio. Es precisamente en este contexto de despedida del arte histórico cuando **Ad Reinhardt**, uno de los miembros de los expresionistas abstractos de la Escuela de Nueva York, aniquila simbólicamente la pintura elaborando cuadros totalmente negros en su serie de *Black Paintings* (1954-1967), a los que consagra la última etapa de su carrera (*Ultimate Painting* nº 39, 1960). Precisamente el término "minimal" lo inventa el filósofo británico Richard Wollheim (1923-2003) en 1965 para referirse a las pinturas reduccionistas de Ad Reinhardt. Este, un admirador de Josef Albers, ha acabado con toda forma claramente perceptible con sus cuadros monocromos negros, que en sus obras inmediatamente anteriores (*Red Paintings*, *Blue Paintings*) aún tenían formas interiores discernibles (*Pintura abstracta, Azul*, 1952). El negro absorbe toda la radiación electromagnética del espectro visible, lo que para Reinhardt significa *todo* precisamente porque es negativo, haciendo cierta la afirmación del filósofo Paul Tillich (1886-1965): «lo negativo vive de lo positivo que niega». Reinhardt reflexiona sobre el uso del negro: «Hay un negro que es viejo y un negro que es fresco. Negro brillante y negro aburrido, negro a la luz del sol y negro a la sombra»; «Lo que ves no es lo que ves. Lo que ves no

es nada. Nada más que formas, líneas, colores. Lo que ves es lo que tienes en mente. Lo que ves es algo que alguien te dijo que buscaras»; «Es una pintura pura, abstracta, no objetiva, atemporal, sin espacio, sin cambios, sin relación, desinteresada, un objeto que es consciente de sí mismo (sin inconsciente), ideal, trascendente, consciente de nada más que del arte»; «Como artista, me gustaría eliminar lo simbólico, ya que el negro es interesante no como color, sino como un no color y como la ausencia de color»; y también «Quiero enfatizar la idea del negro como intelectualidad y convencionalidad». Otro artista que trabajará con el negro es Pierre Soulages, que curiosamente nace el mismo día que Reinhardt, un 24 de diciembre (este en 1913 y el francés en 1919). Reinhardt, gran polemista, fue decididamente contrario a cualquier trascendentalismo en el arte, lo que le llevó a un conflicto con Barnett Newman, otro precursor del reduccionismo minimalista pictórico. Pueden citarse otros pintores norteamericanos encuadrables en este movimiento de abstracción minimalista que tiene como referencias a Duchamp, Barnett Newman, Ad Reinhardt e Yves Klein, como **Agnes Martin (1912-2004)**, **Robert Mangold (1937-)**, **Robert Ryman (1930-2019)** o **Brice Marden (1938-)**. **Martin** fue una precursora amiga de Reinhardt que se consideró siempre una expresionista abstracta, y que presenta composiciones aparentemente sencillas basadas en patrones que se repiten, si bien una observación atenta muestra que no hay una regularidad en el detalle de esos patrones, en los que pueden encontrarse gestos y pequeñas diferencias azarosas; más adelante en su carrera sus obras desarrollarán un exquisito y delicado colorismo en tonos pastel. **Ryman** pintaba cuadros blancos ya en los años cincuenta, con distintas texturas según se aplicara la pintura, lo que se podría encuadrar dentro del *art informel*, pero después pasa a hacer notar la textura del soporte (acero, aluminio, cartón, cobre, fibra de vidrio) en la pintura blanca (*Director*, 1983). **Mangold** trabaja paneles rectangulares pintados cada uno de ellos con pintura de un solo color, interconectados con un diseño elíptico superpuesto (*Pintura de cuatro marcos de color nº 3: rosa, verde, amarillento, rojo, verde*, 1983). Otros pintores minimalistas-conceptuales, pero ya fuera de la órbita norteamericana, son los británicos Alan Green (1932-2003) y Alan Charlton (1948-), el alemán-norteamericano Jerry Zeniuk (1945-), los alemanes y discípulos de Beuys en Düsseldorf Blinky Palermo (1943-1977) e Imi Knoebel (1940-), el polaco residente en Francia Roman Opalka (1931-2011), el francés Daniel Buren (1938-) en alguna de sus obras o el alemán Günther Förg (1952-2013).



Pintura abstracta, Azul (1952) y *Ultimate Painting* nº 39 (1960)

«Los años sesenta produjeron estrellas del mundo del arte con la desenfrenada frecuencia de un niño agitando una bolsa llena de purpurina. No había ninguna nueva estrella de las artes en la década de los setenta exceptuando al adusto y moralizador Joseph Beuys en Alemania. En 1975 todos los ismos parecían pertenecer al pasado y las únicas personas que hablaban de "movimientos" -con añoranza, además- eran los marchantes. Pero en los setenta el modernismo devino la cultura oficial de América y de Europa. Fue el mercado lo que convirtió a la vanguardia en su pariente comercializado: un nuevo producto cada año, estilizado de manera distinta para que parezca progresivo, circulando a través de una red de franquicias. Esa estructura se perfeccionó en los setenta, así que, aunque esa década no hubiera hecho nada más que calcular la división entre la distribución, las ventas y la publicidad de lo que se convirtió en la **industria del arte** modernista tardío, igualmente hubieran sido años cruciales para el arte. Y lo fueron. Apoyado por una disminución de los impuestos, encerrado en los museos, escudriñado por ejércitos crecientes de académicos y estudiantes graduados, reasegurado por corporaciones y agencias del gobierno, difundido a través de la educación de los norteamericanos ricos e inteligentes, coleccionado cada vez con más entusiasmo, el modernismo disfrutó desde finales de los años sesenta del respaldo más fuerte que arte alguno haya tenido jamás de su sociedad. Naturalmente, esto acabó con el estatus de "independencia" que antes definía a la vanguardia. Los movimientos resucitarían con un brillo estruendoso en los años ochenta bajo el signo del reciclaje posmodernista: el neoexpresionismo, la *pittura colta*, el "neo-geo", y así sucesivamente. El boom del mercado de los ochenta convertiría este proceso en una parodia. A mediados de los ochenta, los estudiantes de historia del arte de veintiún años estarían escribiendo ensayos sobre los artistas del *graffiti* que tenían veintiséis. El lapso de tiempo entre la ejecución de la obra y su interpretación se redujo casi a cero. Por cada

gramo de ideas nuevas, esta sobrecarga producía una tonelada de jerga llena de ensalmos, unos textos sobre arte en los que el miedo a no estar al día se mezclaba con el deseo de encontrar héroes y heroínas históricos debajo de cada piedra. El ideal de la renovación social a través del desafío cultural había durado cien años. Sin embargo, cuán total resultaría su extinción no se hizo finalmente evidente hasta que el mercado de los años ochenta la reemplazó» (Hughes).

De forma paralela al desarrollo del mercado del arte, y con el precedente del MoMa de Nueva York, se crean los grandes **museos** construidos expresamente para el arte moderno, como el Beaubourg de París, «un fracaso como espacio de exhibición (debido a esa arquitectura tecnológica, cuyos tubos sumen el interior en una oscuridad estigia, haciendo que resulte difícil subdividir sus vastas plantas), pero una gran atracción social»; o el ala este de la National Gallery en Washington, construido para exhibir «sólo media docena de enormes obras de Calder, Miró, David Smith y Anthony Caro, con las colecciones principales quedaron relegadas a los rincones» (Hughes). A mediados de los años sesenta, «el museo norteamericano se había transformado en el hábitat establecido del arte "vanguardista", y la universidad norteamericana en su incubadora. Ambas instituciones estaban tan ansiosas de propagar y explicar lo nuevo que se habían convertido en cómplices o asociadas de los artistas, proporcionando una serie de permisos y un sistema de respaldo teórico que el arte anterior no había tenido ni, en realidad, se había interesado en pedir. Además, el MOMA insufló sus valores a través del sistema de enseñanza norteamericano, desde el instituto hacia arriba; y hacia abajo también, estimulando e incrementando extremadamente el prestigio de la "creatividad" y de la "autoexpresión" en los jardines de infancia» (Hughes). Hay hoy obras que sólo tienen sentido en el museo, como *Equivalente VIII* (1978), de Carl André, un montón de ladrillos propiedad de la Tate Gallery que sólo puede considerarse una obra de arte (minimalista) por estar donde está.

Este **modernismo institucional**, una nueva academia, está formado por tanto por el mercado del arte, los museos, los mecenas, públicos o privados, y las universidades y el sistema de enseñanza, y en conjunto suponen una involución que devuelve el mundo del arte al período anterior a 1800. Antes de ese momento el artista representaba con carácter didáctico las leyendas que legitimaban el poder, ya fuera religioso o político, que ejercía en exclusividad el mecenazgo (con la excepción de Holanda). Las innovaciones subversivas no eran una posibilidad y la autonomía del artista no se valoraba. Después surge la posibilidad de un arte de vanguardia, entendido este como el arte que preconiza y prepara el futuro. Esta posibilidad surge con la revolución liberal, que trae el mecenazgo de los burgueses y la fijación del gusto de forma descentralizada en los salones, donde se comparaba y se discutía abiertamente y donde surge una primera diversidad artística. El primer artista vanguardista, que ofrecía tanto novedad como confrontación, fue Gustave Courbet, pero fue posterior y propia del modernismo (dadaístas de Zúrich, futurismo, constructivistas) la creencia en la complementariedad entre

activismo político y vanguardia artística, creencia sustentada en la idea de que cambiar el lenguaje del arte podía modificar el pensamiento y el comportamiento de la gente (pero esto ya no era así en una época de medios de comunicación de masas). La vanguardia y la burguesía eran aliados, y la primera dependía de la segunda para existir, si bien en ocasiones se producía un desajuste de una generación en la aceptación de una por la otra: «los pintores impresionistas tuvieron que soportar improperios entre 1874 y 1877, pero los hijos de los que se mofaban de ellos se convirtieron en el público de la obra de Monet y de Renoir. A su vez, luego los coleccionistas formados en el impresionismo se burlarían también de los cuadros fauvistas de Matisse en 1905, pero sus hijos no lo harían. Y así sucesivamente» (Hughes). Además, las vanguardias no sobreviven a los regímenes totalitarios porque, como señaló Ortega y Gasset, crean nuevas elites: la obra difícil divide al público en los que la entienden y los que no, y esta división nunca coincide con la línea política de quien detenta el poder. A partir de 1880, con el modernismo, el arte era autorreferencial, contenía una reflexión sobre el arte, pasado y futuro, y requería un esfuerzo de comprensión, para lo que era necesaria la complicidad de la burguesía, destinataria de ese arte. Pero en Estados Unidos la vocación polémica y desafiante de la vanguardia (un Beckmann, incluso un Picasso), que aspiraba a cambiar la sociedad confrontándola, perdió su sentido totalmente porque la sorpresa, la innovación, la novedad y la diversidad, no sólo se aceptaba como principio, sino que se esperaba y exigía. Nadie quería realmente un arte académico, todo lo contrario, pero el nuevo academicismo era esa exigencia de cambio continuo, que condujo al paroxismo en los ochenta y lo explica. El valor del arte es ajeno a la idea de progreso. No se admira a Cézanne por ser precursor de los cubistas, sino por la calidad de su obra en sí, su complejidad y profundidad, el estímulo intelectual y estético que produce en el espectador y su sabio uso de la tradición. «En el arte no hay progreso, sólo hay fluctuaciones» (Hughes). Es difícil fijar la fecha exacta del final del modernismo, aunque alguno señala mediados de los años 70, pero el hecho cierto es que acabó, y puede asegurarse que estamos en una era de **posmodernismo**, «un arte totalmente monetarizado, cuyo bajío es poco profundo y excesivamente iluminado» (Hughes).

El final del modernismo oficial no fue abrupto ni estuvo exento de obras de buena factura, pues a finales de los sesenta y en los setenta se seguía cultivando la pintura abstracta. Se practicaba aún una suerte de abstracción lírica, atmosférica, cuyo origen puede estar en **Helen Frankenthaler (1928-2011)**, una artista maestra del color, esposa de Robert Motherwell pero influida por Hans Hofmann, que practica un *action painting* sin el dramatismo de sus primeros practicantes, y que resulta en una suerte de abstracción lírica, sensual y colorista que remite al paisaje (*Montañas y mar*, 1952; *Cabo (Provincetown)*, 1964) y específicamente a las últimas acuarelas de Cézanne. Frankenthaler fue inventora de una técnica (*soak stein*) en la que la pintura se aplica sobre una tela sin imprimación, unificando color y soporte, dándole apariencia de grandes acuarelas. Esta influyente pintora fue tomada como referencia por pintores como **Morris Louis (1912-1962)**, **Kenneth Noland**

(1924-2010) o **Jules Olitski (1922-2007)**. Esta reacción al dramatismo gestual o trascendentalista de los primeros expresionistas abstractos se basa en cierto hastío, pues «no se puede, como uno de sus amigos decía de lord Byron, vivir bajo una catarata todo el tiempo; y había algo no solamente exagerado, sino opresivo, en el moralizante *fortissimo* de los expresionistas abstractos como Mark Rothko, Clyfford Still y Barnett Newman» (Hughes). Estos **expresionistas abstractos de segunda generación** tienden a una suerte de minimalismo sublimado, «una pintura "potenciadora de la vida", pero sin comentarios sobre las contingencias de la vida», una suerte de «hedonismo puro y ordenado para la retina» (Hughes). De **Louis** puede citarse como ejemplo una obra como *K S I* (1959) o *Alfa-Pi* (1960), y de **Noland** *Canción* (1958) o *Via Blues* (1967). Tanto Louis como Noland trabajaron mucho tiempo en Washington DC, cuya luz parece haber influido en sus pinturas. Como en Frankenthaler, la superficie de la tela está sin imprimar, y Louis aplica un tanto aleatoriamente sobre ella colores acrílicos inspirados en los motivos de los indios americanos que parecen flotar, dejando amplias zonas del cuadro vacías; mientras que Noland, discípulo de Albers, más simétrico y geométrico que Louis, juega con las sutiles irregularidades y gradaciones de color. En conjunto, la obra de estos autores en los años 60 representa «como un conjunto, los lienzos más abiertamente decorativos, exentos de ansiedad y socialmente indiferentes de la historia del arte norteamericano». Clement Greenberg y sus seguidores de la revista *Art-Forum* los englobaron en lo que llamaron el **formalismo** de Nueva York. También dentro de esta tendencia que «más que la mera evocación de sentimientos agradables, es rigurosa e inteligente», tenemos a **Richard Diebenkorn (1922-1993)**, que no se remite al último Cézanne, como Frankenthaler, sino al simbolismo y al último Matisse (*Contraventana en Collioure*, 1914). No se trata de «investigar los dominios de los sentimientos como un derroche expresionista -el imperioso «yo» inundando cuanto toca-, sino como una estructura de arduos matices y dudas que tonifican» (Hughes). Un ejemplo es su serie *Ocean Park*, inspirada en la obra citada de Matisse, que Diebenkorn pudo contemplar en 1966. Robert Hughes dice de esta serie: «vistos en conjunto, y teniendo en cuenta una cierta desigualdad cualitativa, los Ocean Park son seguramente una de las meditaciones más eminentes dentro de la pintura paisajística después de los Nenúfares de Monet». El paisaje de la Costa Azul se transmuta en el de la costa sur californiana, y el Mediterráneo en el Pacífico: «el aire en lo alto, planos de mar y líneas de calle, una cerca, un paseo marítimo, y el marco de la ventana, la luz cristalina, en un azul envolvente».

Montañas y mar (1952) y *Ocean Park Nº66* (1973)

Además, se cultivaba en esta fase terminal del modernismo, en los setenta y los ochenta, pintura abstracta de nivel por parte de **Frank Stella**, siempre creativo, pero también de artistas sofisticadas como Brice Marden (1938-), minimalista y atmosférica en *Verde tierra* (1983-84); Sean Scully (1945-), en *Fuego pálido* (1988); o Elisabeth Murray (1940-), más escultórica, en *Ojo de la cerradura* (1982); o los escultores Joel Shapiro (1941-) y Christopher Wilmarth (1943-1987). A pesar de todo, los años ochenta fue una década de arte figurativo, aunque bastante flojo. La referencia para estos figurativistas, que además creían les legitimaba, era un gran artista que llega a su cenit en los años setenta, y que había abandonado la pintura abstracta por la figurativa, **Philip Guston (1913-1983)**, precisamente como rechazo a la hegemonía cargada de soberbia de la abstracción, presentada como «último y culminante producto de la historia del arte», y también como consecuencia de su frustración personal. En sus propias palabras: «A mediados de los sesenta me sentía dividido, esquizofrénico. La guerra, lo que pasaba en Norteamérica, la brutalidad del mundo. ¿Qué clase de hombre soy?... dejándome llevar por una furia frustrada hacia todo, y entrando luego en mi estudio para cambiar un rojo por un azul». Guston ya pintaba en los sesenta cuadros abstractos pero en los que «se puede ver algo que asciende a la superficie de sus cuadros, una forma solidificada, como una roca o un cogote vislumbrado a través de la niebla (o lodo gris), una cosa que quiere ser vista» (Hughes). Estas figuras acaban saliendo a la superficie a finales de los años sesenta, tras una exposición en 1968 en el Museo Judío de Nueva York, y la crítica lo recibió mal (hay un claro paralelismo entre Guston y De Kooning). En cierto sentido Guston, que no era un artista pop a pesar de una similaridad a primera vista, daba cuenta de múltiples referencias de la gran tradición, desde los cómics de George Herriman (1880-1944) a Piero della Francesca, Mategna, Ucello, Goya, Piranesi y De Chirico. Pero Guston no fue un pintor posmoderno, cuyo juego fácil de "apropiación" evitó, sino un artista modernista clásico firmemente apoyado en la tradición: «los cuadros de Guston de los años setenta dieron forma a la misma sensación de enajenación, de vacuidad postraumática, de sombrío humor resistente del primer T. S. Elliot, el de la *Tierra baldía*, *El hombre hueco*,

Cuatro cuartetos o *Gerontion*» (Hughes). Un ejemplo de la presencia de todas estas referencias es *La calle* (1977), «con toda esa sutileza interiorizada, esa imitación de la torpeza basada en una inmersión total en la cultura pictórica». En el Guston tardío hay siempre crítica social a través de la caricatura (*Sala de justicia*, 1970). Tras la muerte de Guston una serie de artistas menores se apropiaron de su estilo como emblema, y se desataron corrientes como el expresionismo *kitsch* y figurativismo chapucero diverso. No obstante, en el Nueva York de los ochenta había algún artista joven que merecía la pena, además de los abstractos citados arriba, como Robert Moskowitz (1935-) o Susan Rothenberg (1945-2020), que deja el minimalismo para entrar en el figurativismo (pintando siluetas de caballos). Hacia finales de los setenta, la hegemonía del arte norteamericano tiene su final, y cae junto con el modernismo institucional, extendiéndose en Nueva York la sensación de decadencia que asoló París en los años 50, con la sensación de que no había allí ningún artista verdaderamente grande trabajando, a pesar de la histeria del mercado del arte.

La calle (1977)

En todo caso, la resistencia al empuje del **mercado del arte** y del nuevo academicismo impuesto por los **museos** fue breve. En Francia el estado se convierte en mecenas de los artistas antisistema, como es el caso de Daniel Buren, que en 1968 había llenado París de vallas publicitarias con un diseño de rayas horizontales blancas y verdes como protesta por el elitismo del arte. Burén declaró: «Quizá la única cosa que se puede hacer después de haber visto un lienzo como el nuestro es la revolución total». En los ochenta Buren era un artista a sueldo de la izquierda francesa, y Jack Lang le encarga una obra para el patio del Palais Royal, cosa que el artista aprovecha para llenar el espacio de columnas truncadas, blancas y verdes, con un circuito de agua subterránea a juego. Los artistas radicales que durante los 70 rechazaron la

mercantilización del arte y el arte estándar del museo modernista norteamericano («la pintura está muerta») adoptaron al entrópico Duchamp como mentor. Duchamp preconizaba un **arte conceptual** y de pequeños gestos u objetos no monetizables, pues pensaba que nadie inteligente puede pretender cambiar la sociedad con el arte y que todo se reducía a pequeños juegos. «Por eso muy pronto el alemán *comprometido* Joseph Beuys arremetería contra el silencio de Duchamp como sobrevalorado; aunque no necesariamente más sobrevalorado que el escándalo de Beuys» (Hughes). Además de Duchamp, los precedentes directos de este arte conceptual eran Yves Klein y Piero Manzoni, si bien el primero con afán de transcendencia y el segundo con innegable ingenio que brillaban por su ausencia en sus imitadores. Y a pesar de todo, como señaló Lucy Lippard, una de los principales críticos radicales de los años setenta, con pesar: «La esperanza de que el arte conceptual podría evitar la comercialización general, el enfoque destructivamente "progresista" del modernismo, era en general infundada». Este fracaso no quiere decir que el arte conceptual desapareciera al poco, pues su bajo coste de producción lo ha mantenido vivo hasta hoy.

La tendencia a no producir objetos con valor económico sólo accesibles a una elite conduce a las corrientes que vamos a ver. La idea es producir imágenes que no puedan reproducirse y consumirse según se acostumbra, generalmente como un producto mercantil. Como la investigación científica, la investigación estética -cada vez menos arte y más una ciencia y técnica de la imagen- debe ser autónoma (respecto al poder político), pero debe poder ser utilizada por la sociedad, tener sentido para ella. El siguiente paso es la ruptura definitiva, el rechazo del artista a ser artista, pues ello implica hacer objetos, y estos serán irremediablemente mercancías, conectadas con la riqueza, y esta con el poder. De esta forma el sistema absorbe cualquier obra de arte, por agresiva y contestataria que sea. La idea es que la industria destruye la artesanía, y el capitalismo se apropia de los objetos y los mercantiliza, por lo que los artistas más comprometidos con la accesibilidad del arte empiezan a intervenir en el ambiente para transformarlo mediante la inserción de valores estéticos, ya sea el paisaje (**Land Art**), los cuerpos (**Body Art**), o las relaciones (**happenings**). Además, se desarrolla una tendencia a usar objetos de deshecho (como el **Arte Povera**).

El desarrollo de las ideas relativas a la comprensión de la obra mediante su contemplación desde distintos puntos de vista, al rechazo de la mercantilización del arte y a la liberación de la obra de arte respecto al espacio museístico llevó de forma natural a intervenciones a gran escala, conocidas como **Land Art**, que puede considerarse también una variante del **arte conceptual**, y que estuvo muy de moda a finales de los 60 y principios de los 70. Son artistas de esta tendencia **Michael Heizer (1944-)**, **Walter De Maria (1935-2013)**, **James Turrell (1943-)** y **Robert Smithson (1938-1973)** en Estados Unidos, o **Richard Long (1945-)** en Inglaterra. Esta corriente artística trata de actuar sobre elementos del paisaje en los que el artista introduce un

signo (a partir de materiales industriales) que lo altera, y fundiendo de esta manera la pintura, la escultura, la arquitectura y el urbanismo. En el caso extremo, pasan a considerarse estéticas todas las intervenciones en la ciudad y en el territorio (excavaciones, construcciones, movimientos de tierras, disposición de esculturas o pinturas en paisajes, etc.). De esta forma los artistas denunciaban además aquellas intervenciones sobre la realidad que no son estéticas, que quedan señaladas como negativas o dañinas (una urbanización desagradable a la vista, por ejemplo). Los artistas se ven a sí mismos como «técnicos delegados para la organización de la experiencia estética colectiva». El ejemplo más conocido de *land art* es probablemente el *Malecón espiral* (1970), de Robert **Smithson**, situado en un lugar remoto y poco accesible del Great Salt Lake de Utah (obra hoy sumergida). Smithson muere en un accidente de avioneta en 1973, mientras fotografiaba otra obra de *land art* que estaba construyendo. *Complejo Uno* (1973) de Michael **Heizer** se localiza en un valle desértico de Nevada, cercano a un campo de pruebas nucleares a cuatro horas en coche desde Las Vegas, y es una especie de mastaba o búnker hecho de hormigón y tierra apisonada. Estas obras desean mostrar un paisaje como morada de lo trascendental, idea decimonónica ya desaparecida a la que se vuelve con nostalgia. Y este es el sentido de *Campo de relámpagos* (1971-77) de De Maria, situado den Nuevo México, a trescientos kilómetros al suroeste de Alburquerque. Está formado por cuatrocientos postes de acero dispuestos regularmente en una superficie rectangular de kilómetro y medio por un kilómetro. Estos postes hacen de pararrayos durante las tormentas eléctricas que se forman sobre el desierto. Además, al amanecer o al anochecer, los postes brillan haciéndose notar. Dentro del **Body Art** pueden citarse a artistas como Vito Acconci (1940-2017), Chris Burden (1946-2015) o el vienés Arnulf Rainer (1929-).

Malecón espiral (1970)

En Italia el rechazo al mercantilismo artístico se materializó en el **Arte Povera** y en el énfasis en los eventos y espectáculos (***happenings***, ***performances***). En general, *arte povera*, es aquella corriente sin técnica propia, que no usa materiales típicos del arte, sino vulgares (trapos, tubos, madera, etc.), o ningún material en absoluto (el ambiente o el propio cuerpo del artista). Sin embargo, en realidad, los artistas encuadrados en esta corriente rechazaron la jerarquía de materiales y el consumismo, y no dudaron en utilizar también oro, mármol, seda o cristal de Murano en algunas de sus obras. Está conectado con el *minimal art* y con el arte conceptual. Un referente para los artistas italianos del *arte povera* es Lucio Fontana, que consigue el máximo efecto con unos medios mínimos, pero también el alemán Joseph Beuys o incluso los futuristas, a los que se contraponen, pues pretenden **unir el momento presente con el pasado**, justo lo que no se hace en la ansiosa sociedad de consumo; sin embargo, como los futuristas, encuentran en la proclama sociopolítica una legitimación más allá de la expresión subjetiva personal. Los artistas el *arte povera* se consideraban a sí mismos revolucionarios culturales en lucha contra una sociedad anquilosada y sus estructuras políticas, económicas y culturales. El término de *arte povera*, que remite al *teatro povero* de Jerzy Grotowski, proviene del intento por parte del crítico **Germano Celant (1940-)** de aglutinar las distintas corrientes artísticas antisistema a partir de 1967. Pero puede considerarse que el *arte povera* fue una simple etiqueta de Celant para las vanguardias que preconizaba el **Gruppo 63** de **Umberto Ecco (1932-2016**), creado a imitación del *Grupo 47* alemán, que planteaba una ruptura con el *establishment* artístico y cultural del momento, promoviendo la experimentación en todos los campos del arte. Por tanto, en realidad, no existió un grupo de *arte povera* como tal, y sus artistas más conocidos trabajaban por libre aunque sus obras compartían una serie de rasgos comunes. Cabe citar a **Mario Merz (1925-2003)**, **Michelangelo Pistoletto (1933-)**, **Jannis Kounellis (1936-2017)**, **Pino Pascali (1935-1968)**, **Vettor Pisani (1934-2011)**, **Luciano Fabro (1936-2007)**, **Giovanni Anselmo (1934-)**, **Giuseppe Penone (1947-)** o **Gilberto Zorio (1944-)**. Como todos los movimientos contemporáneos, los artistas del *arte povera* quieren **mezclar arte y vida**, pero también combinar todos los géneros de las artes (con el precedente aquí de Rauschenberg), incluyendo no sólo pintura, escultura y collage, sino también *performance* e instalación. Michelangelo **Pistoletto** fue uno de los artistas fundadores del amplio movimiento del *arte povera*, con la pretensión de sacar el arte de los museos y llevarlo al mundo real. Por ejemplo, fabricó una bola de papel de periódico de un metro de alta (*Esfera de periódico*, 1966) que paseó por las calles de Turín, convirtiendo así una obra en una *performance*, que llamó *Escultura andante* (1967). Otra típica obra del movimiento, también de Pistoletto, es *La Venus de los harapos* (1967), que consiste en una reproducción de una estatua clásica de Venus junto a la que se coloca un montón de ropa vieja y usada. Por su parte, y en la misma línea de crítica al capitalismo, Jannis **Kounellis**, griego establecido en Roma desde 1956, usaba materiales de desecho (cosa que ya habían hecho antes Schwitters o Rauschenberg) e incluso animales vivos, como en *Sin título (12*

caballos) (1969), donde doce caballos se ataban a las paredes de una galería de Roma, mostrando con esto una obra que no se podía vender y que además ensuciaba la galería de arte con los excrementos de los animales. Sin embargo, a pesar de todo, Kounellis era esencialmente un pintor. Uno de los artistas más importantes de esta corriente es Mario **Merz** (curiosamente, *Merz* era el nombre que Schwitters daba a sus construcciones y a una revista que fundó), quien pretendía crear obras de gran riqueza intelectual con materiales triviales o vulgares. Harald Szeemann (1933-2005) había incluido a Merz en el Documenta V de Kassel, de 1972, como ejemplo de artista que trata de establecer una conexión entre el pasado y el presente. En cierto sentido Merz es un arqueólogo que recupera imágenes y objetos, dándoles un valor estético actual que se proyecta hacia el futuro. En este sentido, el enfoque de Merz es optimista donde Kounellis es pesimista. La pintura también juega un papel importante, central, en la obra de Merz. La idea subyacente al *arte povera* no se circunscribió a un movimiento italiano y fue una moda de alcance más amplio. En Estados Unidos, las obras de un artista como **Richard Tuttle (1941-)** consistían en un trapo pardo o un alambre torcido.

Esfera de periódico (1966)

Los **happenings** tienen precedentes directos en los futuristas, dadaístas y surrealistas, y concretamente en Duchamp, De Kooning, Rauschenberg y Oldenburg, pero el origen de esta forma de arte está en el **Black Mountain College** de Carolina del Norte a comienzos de la década de 1950. El centro lo fundó en 1933 John Andrew Rice (1888-1968), un extravagante profesor de filosofía clásica expulsado del sistema educativo oficial por sus polémicos métodos de enseñanza. Precisamente al Black Mountain College llegaron los primeros profesores de la Bauhaus huidos de Alemania, como Josef **Albers**. Allí se fue gestando lo que serían las actitudes y comportamientos de la

generación *beat* de los años cincuenta, y se creó un movimiento que tenía como líderes al artista Robert Rauschenberg, el músico John Cage y su pareja, el coreógrafo Merce Cunningham, que en aquel entonces era profesor en dicho centro de enseñanza. Por él pasaron también Willem de Kooning, Aldous Huxley, Anaïs Nin, Buckmister Fuler y otros muchos. En 1952 invitaron al público a una velada de actividades y eventos artísticos variados: Cunningham bailó, Rauschenberg exhibió sus cuadros y puso música en un Victrola (uno de los primeros modelos de tocadiscos), y John Cage dio una conferencia desde lo alto de una escalera (al más puro estilo Cage, la conferencia incluía partes de silencio absoluto). La gracia del asunto, para ellos, eran las reglas que regían aquella velada, pues todas las "intervenciones" debían ser simultáneas, sin espacios o tiempos previamente asignados para cada una, con lo que fomentaban un caos que divirtió mucho a los presentes al parecer. Tras aquel éxito los tres trabajaron en otros proyectos, como coreografías de Cunningham con música de Cage y escenarios de Rauschenberg. También hacían chiquilladas por separado, que se convertirían en "legendarias" en el infantiloide mundo artístico de esta época. En 1952 Cage presentó una obra para piano en el Maverick Hall de Woodstock (Nueva York), pero el pianista David Tudor se sentó ante el piano permaneciendo en silencio durante cuatro minutos y treinta y tres segundos. Incluso los *hipsters* de Nueva York, que habían pagado entrada, se enfadaron. Cage explicó que durante los "movimientos" de esa pieza se pudieron escuchar ruidos (el viento, la lluvia), y que ese era el contenido (aleatorio) de la pieza. Cage se creó con estas cosas una fama, contando con un círculo de admiradores que aplaudían sus "propuestas". A este círculo pertenecía **Allan Kaprow (1927-2006)**, pintor e intelectual que había estudiado además composición musical en la New School for Social Research de Nueva York, y que admiraba y tenía como referencia al francés Yves Klein. En 1958 escribió un artículo elogiando la figura de Jackson **Pollock** (*El legado de Jackson Pollock*), que había muerto dos años atrás. Pero en ese artículo Kaprow desliza la idea de que «Pollock había destruido la pintura», pues considera que en realidad Pollock hacía *performances* y que la pintura era sólo un medio para ellas. El problema de Pollock era, según Kaprow, que se limitaba al espacio del lienzo, que según él había que superar para «interesarse, e incluso dejarse fascinar, por los objetos de la vida cotidiana, incluidos nuestros cuerpos, vestimentas o habitaciones [...]». Kaprow incluyó en el menú de sus *performances* elementos como el sonido, los olores, el tacto, el movimiento, etc. y materiales de todo tipo, como muebles, luces, películas, alimentos, etc., ampliando así el catálogo que había exhibido Pollock en las filmaciones y fotografías que documentaban su *action painting*. Para Kaprow no tenía sentido presentarse como pintor, bailarín, poeta o músico, pues el artista podía ser integral e incluirlo todo a la vez. En 1959, en la Reuben Gallery de Nueva York, Allan Kaprow presentó una *performance* que pretendía ser una materialización de sus ideas y que se tituló *18 happenings en seis partes*. Había seis actos con tres *happenings* cada uno que tenían lugar en tres espacios separados por paredes translúcidas. El público y los artistas seguían unas instrucciones distribuidas por Kaprow en forma de tarjetas que se habían barajado previamente. Las acciones eran sencillas y cotidianas (subir una

escalera, sentarse en una silla, exprimir una naranja). Todo acababa al sonar una campana. **Rauschenberg**, **Johns** y Kaprow trabajaron simultáneamente, con el ideal de unir y mezclar vida y arte, los dos primeros convertían mercancías en arte y el tercero hacía lo mismo pero con la gente, o esa era la idea. Lo que Rauschenberg hacía reuniendo objetos a los que se daba un nuevo significado metafórico, Kaprow lo hacía reuniendo a gente diversa («Un paseo por la calle 14 es más excitante que cualquier obra maestra», afirmaba). **George Maciunas (1931-1978)**, un diseñador gráfico norteamericano que había residido en Nueva York a finales de los 50 y principios de los 60, influido por el ambiente artístico de la ciudad y residiendo después en Alemania, crea su propio concepto de lo *neo-dadá*, con un nuevo movimiento al que llamó **Fluxus** (= flujo). El manifiesto que escribió es de 1963, y en él pedía lo de siempre, liberar al mundo de la «enferma cultura burguesa, intelectual, profesional y comercial», a la vez que ofrecía como medicina el Fluxus, que «promocionaría el arte vivo; fusionaría los cuadros revolucionarios culturales, sociales y políticos en un frente de acción único». El artista y activista alemán **Joseph Beuys (1921-1986)**, fundador del Partido Verde alemán en 1979, firmó el manifiesto. Las obras de Beuys le granjearon una fama de loco, aunque hoy se le tiene por un gran artista que encarnó una unión indisociable y ejemplar entre vida y arte, muy influyente en las vanguardias de la segunda mitad del siglo XX: «escultor, actor en happenings, *Luftmenscb* político y fantaseador, se convirtió en la figura más influyente del arte europeo y, en gran medida, fue responsable, en los años ochenta, del aumento de la confianza europea en su propio arte en oposición al de Nueva York» (Hughes). Tenia un destacado talento para la publicidad, sin nada que envidiar a un Andy Warhol (aunque sin su ironía ni su cinismo). Artista tardío, se le ha catalogado como artista neoexpresionista, heredero de una tradición austroalemana que se remonta a Grünewald, Friedrich y Runge, además de los expresionistas de principios del siglo XX, y descendiente de los santones de la primera época de la Bauhaus por su trascendentalismo. Aunque el expresionismo fue purgado durante el nazismo, algunos de sus rasgos (el germanismo, el enaltecimiento de lo instintivo, lo irracional y lo *volkisch*) lo hacían incómodo después de la guerra, y además se había identificado demasiado profundamente el arte abstracto con la democracia y la libertad. Pero Beuys cambió todo esto facilitando una resurrección expresionista a finales de los setenta que reintegró «en la cultura moderna la nostalgia alemana de un pasado mítico, haciendo posible que los alemanes -por vez primera desde 1933 en el contexto de las artes visuales- se desenvolvieran con una conciencia tranquila en medio de su hereditaria imaginería romántica» (Hughes). Beuys era un hombre profundamente político y religioso, un romántico visionario, y sus obras pueden entenderse mejor relacionándolas con el simbolismo mágico de la prehistoria. En cierto sentido creaba fetiches, algunos a partir de animales totémicos (liebre, ciervo, ante, cabra salvaje, cuervo, abeja). Así como los cristianos han creído en una fusión del arte y la fe, Beuys creía que era posible algo similar en la actualidad, y que la sociedad toda podría empaparse de arte. Sus referencias a las leyendas, figuras y símbolos de creencias del pasado (paganos, rosacruces, cristianos, astrólogos, etc.) son muy numerosas. Una de sus obras más conocidas, *La*

manada (1969), era una caravana Volkswagen con veinticuatro trineos enganchados, cada uno de ellos con un kit de supervivencia que contenía un trozo de grasa animal, una antorcha y un rollo de fieltro, elementos con connotaciones autobiográficas. Durante la Segunda Guerra Mundial fue piloto de la Luftwaffe, y cayó en Crimea en 1943 con su bombardero Ju-87, quedando malherido. Una tribu nómada tártara le salvó la vida envolviéndole con grasa y fieltro. Es sólo un ejemplo, pues de hecho la idea fundamental de Beuys era fusionarse él mismo con su obra, y para ello usó la *performance*, centrada en él mismo como personaje. También usaba brillantemente objetos abandonados, descarnados, toscos y repelentes para evocar un sentimiento trágico de la historia: en su caja-relicario de Auschwitz incluyó en una caja de vidrio bloques de grasa en una hornilla estropeada, salchichas en estado de descomposición, el cadáver seco de una rata en un cubo lleno de paja, el dibujo de un niño o un grabado del campo que mostraba los barracones. Para él el artista era una especie de chamán y los animales (el conejo, el ciervo, la abeja) hacían de tótems. En *Me gusta América y yo le gusto a América* (1974) se encerró en una jaula con un coyote durante una semana, mientras que en *Cómo explicar cuadros a una liebre muerta* (1965) se embadurnó la cabeza con miel y la recubrió con pan de oro y se sentó en una esquina de la galería Alfred Schmela de Düsseldorf, mirando fijamente una liebre muerta que llevaba en brazos, y a la que llevaba de vez en cuando a dar una vuelta y mirar los cuadros, explicándoselos al oído. La cosa duró tres horas y actuaba en todo momento como si el atónito público no existiera. Para Beuys la obra de arte no era más que el modelo de una idea, y no tenía por qué materializarse en un objeto permanente: «porque estos productos sólo son realmente registros, documentos, productos de este proceso de hacerse consciente, de la misma forma que considero que los productos en general son resultados de pensamientos». Beuys tuvo una gran influencia como docente. Crea junto a Heinrich Böll en 1973, en Düsseldorf, el *Free International College for Creativity*. Otra artista de Fluxus es **Yoko Ono (1933-)**, y su "obra maestra" en el campo de las *performances* fue *Pieza cortada* (1964), cuya idea fundamental era integrar al público en la obra de arte. Para ello Yoko se sentó en el suelo de un escenario con un vestido negro, dejando unas tijeras cerca, y se invitaba al público a cogerlas y cortar el vestido, cosa que al principio hicieron tímidamente pero después se fueron animando más de la cuenta. La grabación de la *performance* «expone verdades sobre la naturaleza humana y las relaciones, sobre agresores y víctimas, sobre el sadismo y el masoquismo que ni la pintura ni la escultura son capaces de mostrar. Si el arte existe para despertar nuestros sentidos, para lanzarnos un reto, para ayudarnos a entender, para hacernos mirar de una manera nueva, entonces Pieza cortada de Yoko Ono es una obra maestra» (Gompertz). **Bruce Nauman (1941-)** es un representante del *arte conceptual*, que no requiere un público en vivo, pues sus *performances*, con él de protagonista, se fotografían (*Incapacidad de levitar en el estudio*, 1966) o se graban en vídeo (*Baile o ejercicio en el perímetro de un cuadrado: baile cuadrado*, 1967). Estas *performances* son metáforas de distintas ideas, como el fracaso y el absurdo en la primera obra citada o la dificultad de aprender y avanzar sin repetirse en la segunda. **Francis Alÿs**

(1959-) es otro artista aclamado autor de acciones conceptuales. En *El coleccionista* (1990-92) se pasea por la calle tirando de un perro de juguete con ruedas magnéticas a las que se van adhiriendo toda clase de objetos de metal, lo que supone «un estudio sobre la cultura contemporánea a través de los artefactos y restos que pueblan nuestras vidas» (Gompertz). En *re-enactments* (2000) compra una pistola en Ciudad de México, donde reside, y se pasea con ella por la calle, hasta que la policía le detiene. Al día siguiente lo vuelve a hacer pero la policía, que ya le conoce, le ignora, e incluso participa en los "extras" del vídeo. Con esto, Alÿs «subraya la naturaleza espuria de los documentales y, en concreto, la de las grabaciones que documentan acciones».

Rubén Osuna Guerrero
Facultad de Ciencias Económicas, UNED
Paseo Senda del Rey 11
28040 Madrid
rosuna@cee.uned.es
rosuna@gmail.com