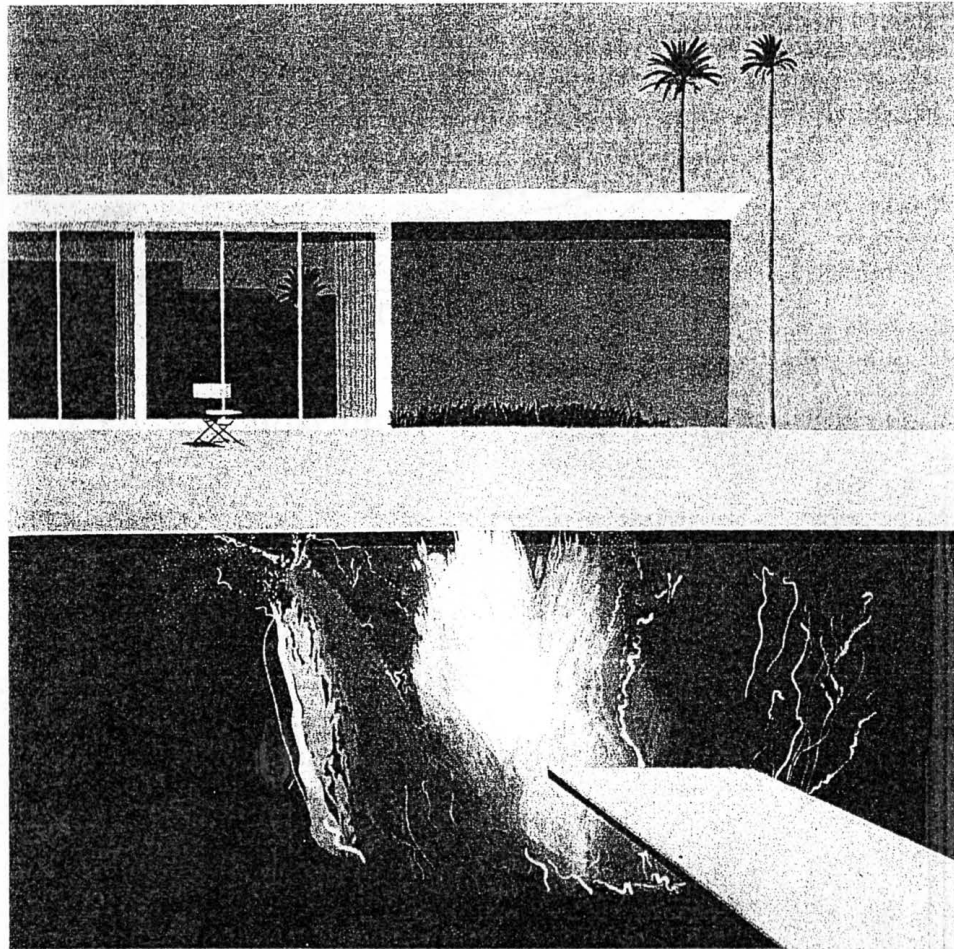


TRES

Vivir con el pop



47. DAVID HOCKNEY,
*Una zambullida aún
mayor*, 1967.
Acrílico sobre
lienzo, 2,4 x 2,4 m.
Tate Gallery, Londres.

Oponiéndose tozuda e intencionadamente a la categoría de afirmación de Frank Stella de que «Lo que se ve es lo que se ve», a principios de los años sesenta Barnett Newman (que estaba a punto de cumplir sesenta años) reivindicó los mismos materiales austeros— lienzo sin preparar y pintura negra— para defender objetivos espirituales. Durante el transcurso de la década reunió una serie de lienzos bajo el título de *Estaciones del Viaje Crucis* (fig. 48), una tarea que sólo interrumpió para crear alguna de sus «cremalleras» verticales. Se trataba de catorce pinturas, concebidas cada una de ellas a base de una ingeniosa interacción minimalista entre claros y oscuros, como equivalentes visuales del grito de Jesús, «Dios mío, ¿por qué me has abandonado?» Newman escogió al Cristo sumido en la incertidumbre y la duda, es momento del evangelio en el que la ausencia de rostro de la divinidad del Viejo Testamento se reafirma momentáneamente. La idea fundía el imperativo anicónico de la prohibición judía contra la creación de imágenes que se pareciesen a Dios con la búsqueda de un contenido profundo que trascendiese el parecido naturalista, el mandamiento fundacional del expresionismo abstracto.

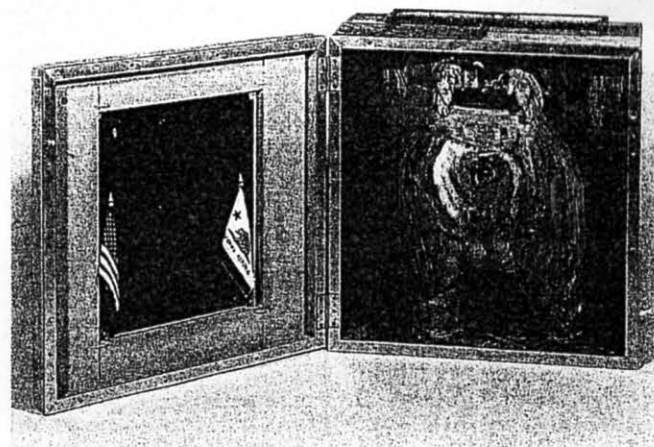
Lo sacro y lo profano

Newman demostró su tardía autoridad mediante el empleo de unos medios que no traicionaban el rigor y la moderación de Stella y Louis. El soporte explícitamente bíblico de su propuesta aportaba una nota de piedad incómoda, hasta levemente turbadora incluso, a la fría concentración en las técnicas pictóricas que defendían Greenberg y sus seguidores, aunque lo cierto es que bajo la superficie del pensamiento de los modernos también existe un esfuerzo paralelo de seriedad moralizante. Una de sus voces mejor articuladas, la del joven historiador del arte Michael Fried, escribió sobre

La Ferus Gallery superó el incidente y decidió dedicarse a renovar los niveles de ambición y longevidad del espacio expositivo del artista inspirado. Se trataba de un proyecto conjunto entre un artista, Edward Kienholz (1927-1994), y un joven capitalista comisario de exposiciones, Walter Hopps. Entre los dos reunían una extraordinaria combinación de talentos opuestos. Kienholz era totalmente autodidacta: había llegado a Los Ángeles en 1953 desde las zonas rurales de las montañas del oeste, instalando su primer estudio en el cobertizo de la parte trasera de un taller de reparación de automóviles. Sin embargo, cuando las galerías comerciales más famosas rechazaron sus pinturas con relieves, que parecían hechas por un operario forestal, decidió liberarse definitivamente del *underground* y crear un espacio en el que pudiese competir con ellas de igual a igual. La primera exposición que hizo en Los Ángeles fue en 1955. Hopps, por su parte, aportaba estudios de historia del arte y una red de contactos influyentes en la ciudad que había adquirido desde su juventud: cuando era adolescente había llegado a tratar a Walter y Louise Arensberg, los grandes coleccionistas de arte cubista, dadá y surrealista que habían establecido su residencia en las colinas de Hollywood.

Las raíces de la Ferus (que evocaba la palabra latina *fera* para designar a las fieras salvajes) enlazaban con precedentes como la King Ubu Gallery o la Six Gallery, pero su presentación desafió los estereotipos de sordidez y provisionalidad que suelen vincularse a la bohemia. Kienholz puso en práctica su pericia y sus conocimientos de carpintería para construir un impresionante interior de paredes blancas, muy elegante, en un céntrico distrito de prósperos anticuarios y restaurantes. A cambio de ocuparse de la recepción, le dieron un estudio en la parte de atrás del edificio, con lo que la Ferus se convirtió en un precedente real de la *Tienda* de Oldenburg, aunque sin las representaciones y la sutil ironía de fondo.

El incremento en visibilidad y credibilidad que le proporcionó la oportunidad de exponer en la Ferus no suavizó ni un ápice la sensibilidad *outsider* de Kienholz (satirizó la perspicacia económica y social de su socio en un retrato escultórico titulado *Walter Hopps, Hopps, Hopps*, que hizo en 1959). La apertura de la galería coincidió con su abandono total de la pintura figurativa, decantándose por el vocabulario profano y desengañado de la escultura de objetos encontrados, un camino que purgaba al artista de cualquier tendencia *beat* hacia el misticismo trascendental. Circunstancias abonadas resaltaron de modo más penetrante la rabia implacable que impulsaba su obra, una rabia que el procesamiento de Berman no había hecho más que confirmar. Motivado por esa circunstancia, Kienholz se lanzó al territorio ocupado por Bruce Conner, pero tomándose unas libertades mucho mayores a la hora de convertir a los espectadores en testigos implicados. Mientras que la respues-



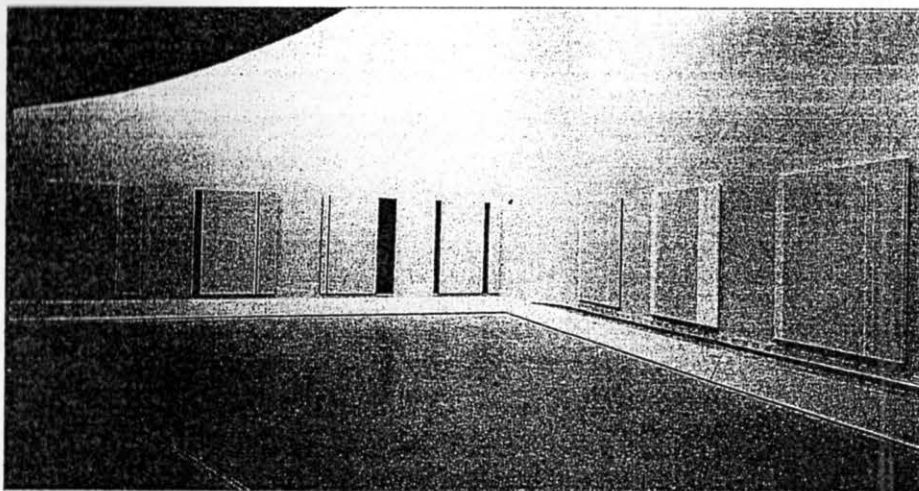
50. EDWARD KIENHOLZ, *El caso Psycho-Vendetta*, 1960. Técnica mixta, 58,5 x 56,5 x 43 cm. Museo de Arte Moderno, Stiftung Ludwig, Viena.

ta de Conner a la sentencia de muerte de Caryl Chessman en *El niño* (vid. fig. 20) forzaba a los espectadores a contemplar un espectáculo horrible, en *El caso Psycho-Vendetta* de 1960 (fig. 50) Kienholz insiste en una serie de revelaciones burlescas que producen una interminable sensación de repugnancia mucho más intensa.

La idea de la pieza comenzaba con dos groseros juegos de palabras: uno sobre un infausto y legendario error de la justicia americana, el caso de Sacco y Vanzetti de 1927, en el que dos inmigrantes italianos fueron acusados falsamente de asesinato y ejecutados en revancha y castigo por sus ideas anarquistas; el otro simplemente a partir de la palabra «case» (caso, caja), que se refería a la utilitaria forma de la escultura. El propio artista proporcionó una descripción extraordinariamente gráfica de su maniobra:

Se trata de una simple caja de hojalata... Sobre ella aparece el sello oficial de California en señal de aprobación; cuando se abre, se ve a Chessman, pero sólo enseñando el culo. Las manos sujetan un periscopio de tanque. Y cuando se mira por él, hay un texto que se puede leer, y pone: "Si crees en el ojo por ojo y en el diente por diente, saca la lengua. Sólo tres veces". Y mientras se lee esto, uno se da cuenta de que está exactamente situado frente a su culo.

Este Antiguo Testamento era completamente distinto. La contemplación completa de la obra se convertía en un ejercicio simbólico de obscena degradación. Junto a esto, su potencia política tiene que ver en parte con que, además de incluir la humillación del espectador en la realización de la obra, la presencia directa de ésta no despeja las dudas sobre la culpabilidad o la inocencia de Chessman: separar el crimen del castigo era la única manera de eli-



48. BARNETT NEWMAN. Panorama de la exposición *Estaciones del Via Crucis: lema sabachthani*, Museo Solomon R. Guggenheim, Nueva York, del 23 de abril al 19 de junio de 1966.

El interior del Museo Guggenheim de Nueva York, de Frank Lloyd Wright, organizado en torno a una rampa continua en espiral, tiene un carácter procesional que contribuye a enfatizar el tema de la progresión del sacrificio de las series de Newman.

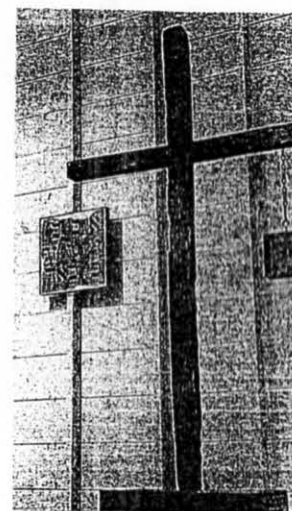
Louis proponiéndolo como un modelo ético, como alguien que pensaba que «la pintura consistía en algo más que producir objetos llamativos y agradables a los sentidos. Se trataba, por el contrario, de una tarea que si no se inspiraba en la pasión intelectual y moral, estaba condenada a la trivialidad, y si no estaba imbuida de los poco habituales poderes de perspicacia moral e intelectual, estaba condenada al fracaso». En Nueva York, esta insistencia en el rigor contribuyó a fomentar la sensación de que los adeptos de la modernidad se atrincheraban en su propio terreno, despreciando otras trayectorias artísticas; además esa impresión intensificó, como reacción, actitudes descorteses e irónicas por parte de aquellos artistas que trataban con materiales vernáculos y asuntos reconocibles.

Sin embargo, los artistas americanos nunca se dividieron claramente en estas dos tendencias. En la costa oeste la situación era diferente; allí la policía local y los poderes oficiales hostigaban fuertemente a quienes profanaban los símbolos populares, una situación que hizo que los artistas que se dedicaban a los ensamblajes fuesen mucho más sensibles a cuestiones como el riesgo y el compromiso: Wallace Berman (1926-1976) era un famoso de Los Ángeles que iba por libre, un difusor incansable de la literatura *beat* y autor de ensamblajes, que siempre había intentado evitar la exposición de sus obras. En 1957, la recientemente inaugurada Ferus Gallery de Los Ángeles, al preparar la segunda propuesta que ofrecería al público, lo convenció para que montase una exposición individual. Berman llevaba algunos años haciendo unas construcciones «Combine» que se parecían mucho a las que hacía Rauschenberg en Nueva York, usando como él, por ejemplo, distintos compartimentos para situar los objetos y los libros que toma-

ba prestados de otros contextos. La naturaleza de esos préstamos, sin embargo, ilustra perfectamente el entusiasmo místico (que muchas veces se estimulaba con drogas psicotrópicas) que animaba la floreciente contracultura californiana; en el sur, en la colonia de escritores y artistas de Topanga Canyon en la que Berman era figura destacada, la atracción hacia lo oculto estaba mucho menos condicionada por compromisos políticos que en el norte de California.

La instalación que montó en la Ferus estaba dominada por el uso repetido de letras hebreas situadas según un esquema basado sobre todo en tradiciones cabalísticas, más que en contenidos lexicográficos: Berman aprovechó la tradición mística del judaísmo, la idea de que cada letra lleva consigo infinitas resonancias significativas, constituyendo un puente entre lo humano y lo divino, siendo el alfabeto el signo y el instrumento de la propia creación. Uno de estos paneles, impreso en un basto pergamino, colgaba del travesaño de una cruz de madera que, a diferencia de las metafóricas de Newman, era de verdad (fig. 49). Berman no sabía nada de teología, y no sólo confundía las categorías religiosas, sino que combinaba progenies sacras y profanas, compendiándolas en una unidad: el travesaño opuesto llevaba una fotografía de un primer plano enmarcada, dispuesta de modo que se evocase un simétrico mandala, en la que aparecían un hombre y una mujer realizando el acto sexual; su inscripción rezaba «Factum Fidei» (Acto de fe).

La espiritualización de la libertad sexual reflejaba unas actitudes cercanas a lo *beat*; al igual que sucedió con la publicación del *Aullido* de Ginsberg en 1956, la exposición invitaba a la censura oficial. Avisados anticipadamente de una redada policial, los demás artistas de la Ferus se unieron a Berman para guardar una vigilia hasta que fue detenido, esposado y encarcelado. Aunque la *Cruz* fue el origen que desencadenó la «queja ciudadana», Berman fue procesado por los contenidos de su revista, *Semina*, que formaban parte de otra de las construcciones. La acusación de obscenidad que se formuló contra la publicación tiene mucho que ver con la que se levantó contra *Aullido*, pero Berman fue condenado en una jurisdicción del sur de California, mucho más de derechas (por el mismo juez que había condenado previamente los textos de Henry Miller por obscenidad). En todo caso, la exposición ya había sido eficazmente suprimida, una circunstancia que demostró que el artista era mucho más vulnerable frente a la hostilidad de las autoridades. Cuando se anunció el veredicto, Berman se vengó de la multa que le habían impuesto escribiendo sobre una pizarra de la sala de justicia las palabras «No hay justicia, sólo venganza»; después huyó de la ciudad, trasladándose a la más tolerante San Francisco.



49. WALLACE BERMAN, *Cruz*, 1956-1957. Madera, pergamino, fotografía, tinta. Destruído.

Página anterior

51. EDWARD KIENHOLZ, *Asiento trasero de Dodge del 38*, 1964. Pintura, fibra de vidrio y harapos, Dodge de 1938, tela metálica, botellas de cerveza, cristal artificial, figura vaciada en yeso, 1,6 x 6,1 x 3,6 m. County Museum of Art de Los Ángeles.

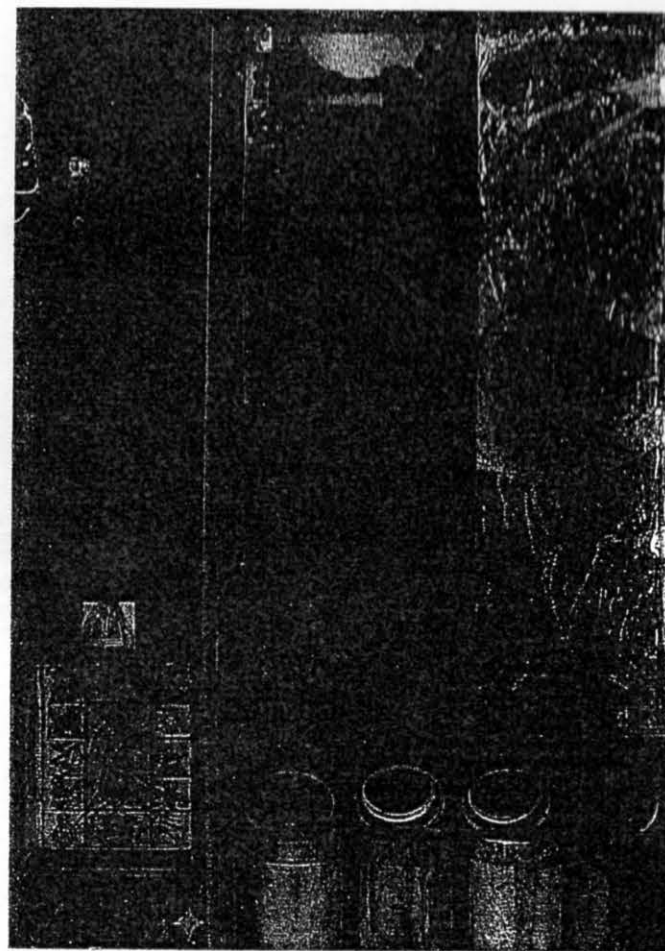
minar sentimentalismos y de hacer frente a la pena de muerte como una escueta opción ética.

El caso Psycho-Vendetta, aunque es una pieza exenta e intencionadamente portátil, conserva la planitud de los primeros relieves de Kienholz. Los años siguientes revelaron sus verdaderas dotes de escultor, desplegados en unas obras enormes, «a una escala que compite con el mundo». Su habilidad le permitió desarrollar formatos de tamaño real, concebidos como la respuesta expresiva más adecuada para la magnitud de los demonios que percibía. En 1964 su humor corrosivo volvió a enfrentar otra vez a la vanguardia de los Ángeles con la censura: en la primera exposición retrospectiva de su obra que se organizó en el County Museum de Los Ángeles, los funcionarios, escandalizados, amenazaron con cerrarlo. La ofensa principal era *Asiento trasero de Dodge del 38*, una obra de 1964 (fig. 51), que consiste en un coche con la carrocería destrozada y dos amantes mutilados en un macabro abrazo sexual. Él lo consideraba un recuerdo de su adolescencia en la pequeña ciudad de Idaho, pero la censura oficial confirmó que la memoria podía servir de marco de una alegoría absolutamente contemporánea de las atrofiadas vidas y esperanzas que puede transportar un *hot-rod*, un coche preparado brutalmente «consumido», el vehículo en el que precisamente se encarnaban los sueños mágicos de la clase trabajadora. (Su permanencia en la exposición se autorizó con la condición de que un guardia abriese la puerta del coche a intervalos de quince minutos para que los curiosos pudiesen echar una ojeada a su interior).

Dadá Hollywood

La vigorosa corriente de instalaciones y ensamblajes que recorrió el arte de California durante el transcurso de los años sesenta estuvo más cerca del modelo de Berman que del de Kienholz; es decir, que tendió a reforzar las pasiones subjetivas y místicas de la contracultura enraizada en los montañosos cañones del sur y en algunas de las hondonadas de la zona de la bahía de San Francisco. Los primeros *hippies* de verdad siguieron a los viejos *beat* cuando se trasladaron al Haight-Ashbury de San Francisco, un barrio barato y poco conocido (por entonces). Allí proliferaban centros de terapia psicológica alternativa, entendidos como último reducto del «potencial humano», que exhortaban al autodescubrimiento interior a través de una ecléctica combinación de disciplinas relacionadas con la meditación oriental; lugares de una belleza natural espectacular, como la del Esalen Institute en la costa Big Sur, favorecieron una posterior incorporación de panteísmo naturalista.

Por aquellos tiempos la expansión de la educación universitaria gratuita contribuyó a la inflación numérica de aspirantes a artistas, poetas y músicos; el clima suave y la creciente prosperi-



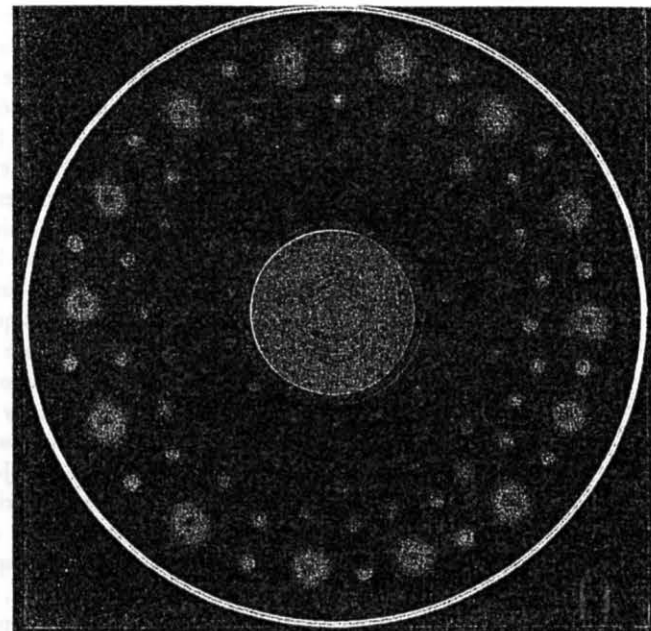
52. BETYE SAAR, *Presagio*, 1967. Caja ensamblaje en técnica mixta, 32 x 23,4 x 7,6 cm. Colección de Faith y Richard Flam, California

dad del Estado crearon el ambiente y el superávit económico idóneos para que cada vez hubiese más candidatos dispuestos a sumarse a la bohemia aventurera de los correligionarios de Jess y Robert Duncan. En sus versiones más apacibles, algunas actitudes de liberación personal terminaron incorporándose a la ideología oficial de una cultura en la que el optimismo personal se imponía prácticamente por decreto. En las universidades y los colegios que fueron surgiendo como respuesta a la demanda de la cada vez más numerosa población del Estado se insistió en unos contenidos de las artes visuales que defendían la expresión personal y el desarrollo individual. Además, la educación pública ofrecía a los artistas nuevo y abundante apoyo económico, así como posibilidades para exponer distintas a las que existían en los canales normales de la economía artística centrada en Nueva York.

Artistas que habrían tenido pocas posibilidades de acceder a una carrera seria podían, por tanto, alcanzar por lo menos una relevancia regional. Una de ellas fue Betye Saar (1926), una artista que se benefició del sistema universitario estatal para conseguir un título para enseñar diseño gráfico en colegios. Como mujer y afro-americana (su familia había emigrado a Los Ángeles desde Nueva Orleans), en un ambiente menos expansivo probablemente no habría logrado culminar su carrera: con todo, cuando consiguió encontrar un lenguaje personal y obtuvo su primer reconocimiento ya había cumplido los cuarenta. Su objetivo principal era evocar las fuerzas invisibles que marcan los destinos humanos; eligiendo a Berman como modelo, construyó unos ensamblajes pictóricos cerrados herméticamente con cristales que complicó con detalles de ocultismo popular: en *Presagio*, una obra de 1967 (fig. 52), el título evoca significados de otro mundo, y la factura muestra la típica mezcla de quiromancia, lectura del tarot y poderes videntes de los adivinos. Sin embargo, en el transcurso de los años sesenta se incorporó a las facciones más militantes de la lucha contra la segregación racial, que insistían cada vez más en la identidad y el orgullo de los negros. En este sentido, cambió la fascinación que le producían los símbolos ocultos y las realidades alternativas por las expresiones de fe y de curación que habían llegado a Nueva York durante la diáspora africana hacia el Nuevo Mundo. Este campo estaba empezando a interesar seriamente a historiadores y antropólogos, y Saar lo eligió para desarrollar una ambiciosa investigación personal que le proporcionase respuestas a las numerosas preguntas que le iba formulando su arte.

En el otro extremo de la balanza en lo que a privilegios y atenciones se refiere, el mundo artístico de Los Ángeles acogía, sin la más mínima condescendencia, a un intruso procedente de la colonia

53. DENNIS HOPPER,
Wallace Berman, 1963.



54. BILLY AL BENGSTON,
Buster, 1962. Óleo y laca
en spray sobre masonita,
1,5 x 1,5 m. Museo de
Arte Contemporáneo
de San Diego.

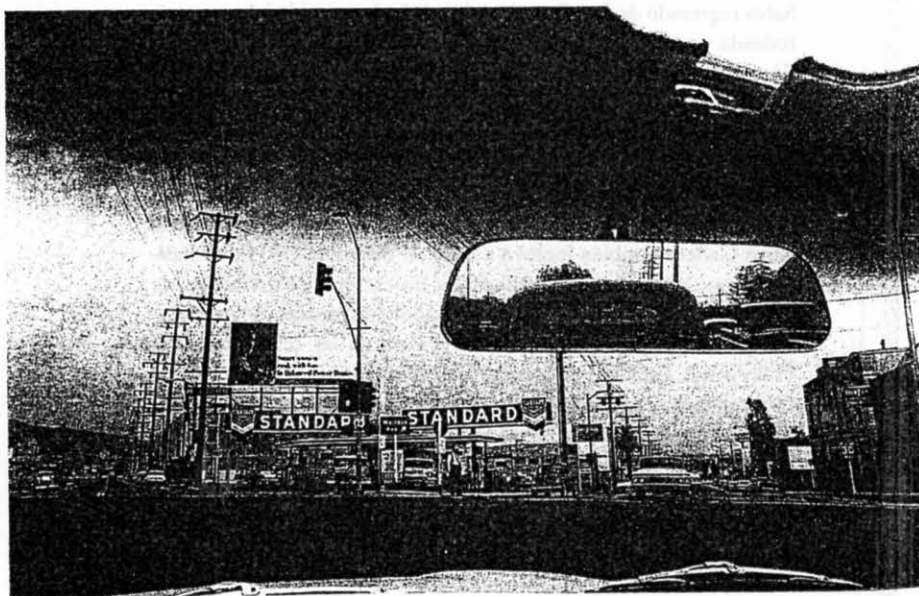
cinematográfica que tenía a su alrededor. Hacia 1960 el joven actor Dennis Hopper (1936), protegido del último James Dean, decidió abandonar durante un tiempo la interpretación de papeles juveniles en películas para absorber algo del carisma de las atractivas personalidades del *underground* artístico. Berman, que en esta época había regresado de San Francisco, irradiaba la autoridad de un gurú, rodeada y enfatizada por su voluntaria pobreza: Hooper lo fotografió con reverencia, a horcajadas de su motocicleta, con las manos sobre un casco emblazonado con la inicial cabalística *aleph* (fig. 53). Pero Berman no fue el único modelo que quedó definitivamente sintetizado en los *cowboys* drogadictos y aventureros que protagonizaron el film de culto *Easy Rider*, el extraordinario éxito de mercado de Hopper, como director y como actor, de 1969. El granero de la Ferus Gallery también incluyó a Billy Al Bengston (1934), un individuo que en realidad se dedicaba a las carreras profesionales de motos y a cultivar a la vez una personalidad extravagante y temeraria que se ajustaba perfectamente al aura de las celebridades de Hollywood. Este tipo de hazañas, tan competitivas y extraartísticas caracterizaron el escenario artístico dominante con una actitud agresivamente masculina, una postura vanguardista que no encajaba con la presencia y la personalidad de artistas como Saar.

Sin embargo, Bengston fue el único que, de una forma deliberadamente paradójica, mantuvo una actitud delicada y modesta

hacia su arte. La influencia de los laconicos y concentrados temas de Jasper Johns fue clave para la primera definición de su proyecto; para verlos Bengston tuvo que hacer un viaje a la Bienal de Venecia de 1958, un dato que revela la imperfección de los canales de comunicación imperantes en aquella época. Después se puso a trabajar sistemáticamente a partir de dos aspectos de la obra que el propio Johns había empezado a relajar: el primero era una disciplinada adhesión a la pequeñez de las dimensiones físicas; el segundo, la incesante repetición y el trabajo obsesivo con los emblemas como método para rechazar implícitamente la exigencia de descubrimientos expresivos. Eligió una imagen —una serie de galones de sargento— que al principio no parece más que una versión de las de Johns; pero cuando surge inexpresiva e invariablemente en una sucesión de paneles simétricos, como ocurre en *Buster*, de 1962 (fig. 54), gana mucho en arbitrariedad y en libertad frente al posible valor referencial de cualquier otra señal abstracta. También invirtió el arcaísmo del primer uso que Johns había hecho de la encaústica a la cera adoptando los materiales industriales y las técnicas artesanales que se usaban para decorar los depósitos de las motocicletas y las tablas de *surf*. Después pasó a aplicar laca en *spray* sobre paneles de masonita rígida, hostigando sin ceremonias la fe moderna en la neutralidad del soporte al pintar sobre láminas de aluminio abolladas intencionadamente o en la formica que se usa para las encimeras de las cocinas, con su brillante imitación de superficies naturales.

Los resplandores que brillan en el disco celestial de *Buster* no tienen nada que ver con lo visionario: lo oculto sólo se evidencia mediante implicaciones negativas; con lo único que se alude a la

55. DENNIS HOPPER,
Doble Standard, 1961.



56. EDWARD RUSCHA,
Standard Station, Amarillo,
Texas, 1963. Óleo sobre
lienzo, 1,9 x 3 m. Museo
de Arte Hood, Hanover,
New Hampshire.

brujería es con los *sprays* y con los exagerados adornos que forman parte del equipo —de los orgullosos ciclistas, de los conductores de coches preparados *hot-rod* y de los *surfistas*—. Muchos artistas de la cofradía de Los Ángeles dieron la espalda a los románticos anhelos de la contracultura y empezaron a privilegiar, en palabras de Bengston, «las cosas hechas por el hombre que vemos a la violenta luz de California». Hopper dirigió su cámara hacia productos generalmente desprovistos de alma, sacando fotografías de gran angular como *Doble Standard*, de 1961 (fig. 55). Tanto el tema principal como el juego de palabras del título proceden de la poderosa sociedad anónima petrolífera de la costa oeste. El paisaje de la calle sirve para simbolizar el implacable desarrollo industrial y los subsiguientes planes de viviendas fabricadas en serie que se habían ido apoderando del desértico territorio de la costa. Esta dramática subordinación de la naturaleza frente a la tecnología había comenzado en los años de la guerra, que es cuando se cimentó el liderazgo de la región en la fabricación de aviones y tecnología electrónica, acelerándose a un ritmo exponencial en los años cincuenta con los cuantiosos gastos militares que acarrió la Guerra Fría.

Así, la potente huella militar que dominaba la vida del sur de California acabó contaminando en gran medida la vida civil. Las fotografías de Hopper juegan con los omnipresentes valores de eficacia y estandarización que se alojan en la inmensa retícula del plano de la ciudad. Edward Ruscha (1937), que se incorporó más tarde al grupo de la *Ferus*, pintó la gasolinera *Standard* (fig. 56) en 1963, imitando un inexpresivo proyecto de ingeniero: estándar como marcas comerciales de mercancías que no se distinguen entre sí; estándar como los edificios que se repiten indefinidamente (se trataba de una época en la que los cruces principales de las calles tenían estaciones de servicio en las cuatro esquinas). Los artistas más atentos y sutiles comprendieron que la carretera que pasaba por la gasolinera *Standard* conducía directamente a Marcel Duchamp. Y el grupo de la *Ferus* no suspendió el examen. Walter

57. MARCEL DUCHAMP,
Rueda de bicicleta, 1951
(tercera versión a partir
del original perdido
de 1913). Ensamblaje,
rueda de metal montada
sobre un taburete
de madera pintada,
1,3 m x 63,8 cm x 42 cm
en total. Museo de Arte
Moderno de Nueva York
(MOMA).



Hopps, que se había trasladado a la ciudad para encargarse de la dirección del Pasadena Museum of Art, un museo pequeño y suburbano, contaba con la preparación necesaria para incorporar a esta situación el imprescindible contexto histórico. En 1963 concibió lo que sería, sorprendentemente, la primera retrospectiva organizada por un museo de la obra de Duchamp: *Por o de Marcel Duchamp o Rose Sélavy*, que se celebró en octubre de ese año.

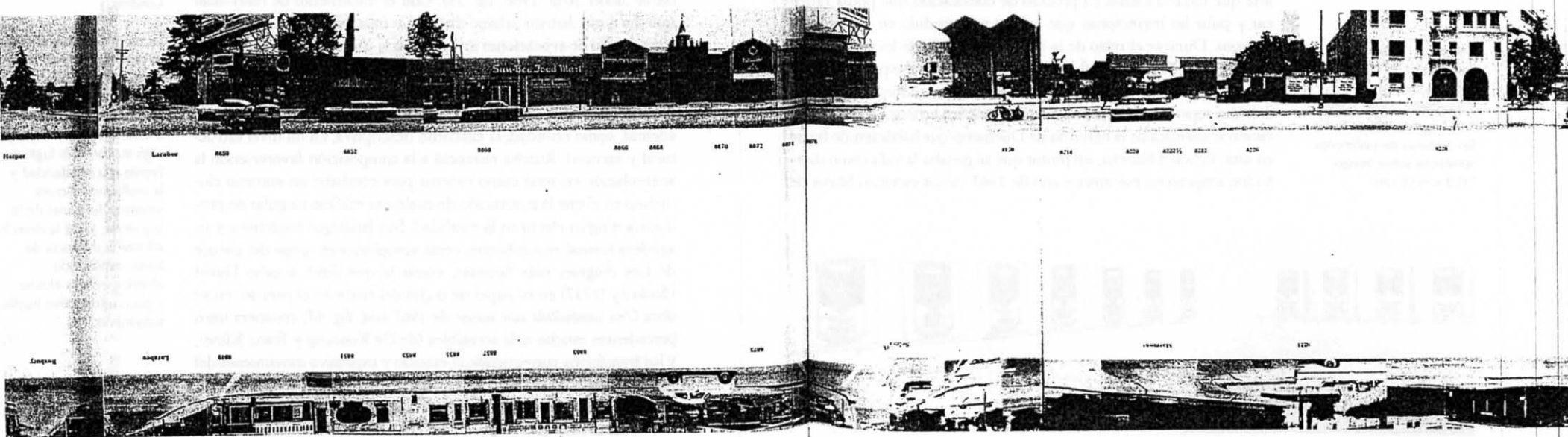
La exposición representó para los artistas americanos la primera oportunidad de ver la obra de Duchamp con una cierta amplitud: réplicas de las famosas primeras piezas que hizo antes de rechazar públicamente el arte para dedicarse al ajedrez en 1923 (fig. 57), junto a las últimas evidencias de que nunca había dejado verdaderamente de trabajar. Pero para los artistas locales lo más importante de todo, lo que mejor encajaba con sus preocupaciones, fueron probablemente las llamadas esculturas *ready-made* de la primera fase dadaísta de los años diez —vulgares «cosas manufacturadas» como peines, palas para la nieve y urinarios que se convertían en obras de arte por el simple hecho de denominarse como tales—. Con los *ready-made*, la lógica industrial de la repetición en serie y la impersonalidad habían traspasado las fronteras del arte culto e invadido su territorio (aplicando los criterios de dicha lógica, los productos manufacturados eran simplemente réplicas posteriores). Entre 1913 y 1914, y concebidas con criterios similares, produjo unidades de medida precisas (*Capilares estándar*) que se generaban a partir de accidentes guiados por el azar. Las ilusiones

ópticas cinéticas que crearon los *Rotorrelieves* a motor de 1920 también estaban muy lejos del arte concebido como algo único y expresivo que se creaba con la mano. La sarcástica complicidad que Duchamp mantenía con las exigencias del comercio normal y corriente se materializaron en la *Boîte en Valise*, terminada en 1941, en la que reaparecía todo su trabajo anterior en forma de productos convertidos en miniaturas y fácilmente transportables.

En un ataque más al valor de la originalidad, la exposición ofrecía una rigurosa reconstrucción en plástico transparente del *Gran Vidrio* roto de 1915-1923, ese drama sexual desprovisto de humanidad precisamente por lo que tiene de repetición compulsiva e insatisfecha (un drama en el que, por otra parte, cualquier espectador puede verse incluido cuando se observa desde el otro lado del cristal). Sin embargo, lo más espectacular de todo lo que ofrecía la exposición era la presencia del enigmático septuagenario Duchamp en carne y hueso: en una *performance* improvisada jugó al ajedrez con Eve Babitz, una artista local que hacía collages, completamente desnuda, ante un fotógrafo-*voyeur* de la revista *Time*, representando otra vez el enmarañado conjunto de temas que aparecían repetidos obsesivamente en los objetos artísticos que tenían a su alrededor.

Este momento de disipada explosión constituyó una especie de función paralela en la maníaca atmósfera festiva que rodeaba el *show*, un ataque de entusiasmo que contrastaba enormemente con la modesta y anónima existencia que Duchamp llevaba en Manhattan. El acontecimiento se convirtió en un imán que atrajo

58. EDWARD RUSCHA, *Todos los edificios de Sunset Strip*, 1966. Libro de fotos plegado, cerrado 18,2 x 14,3 cm, obra completa desplegada 18,2 cm x 7,5 m.

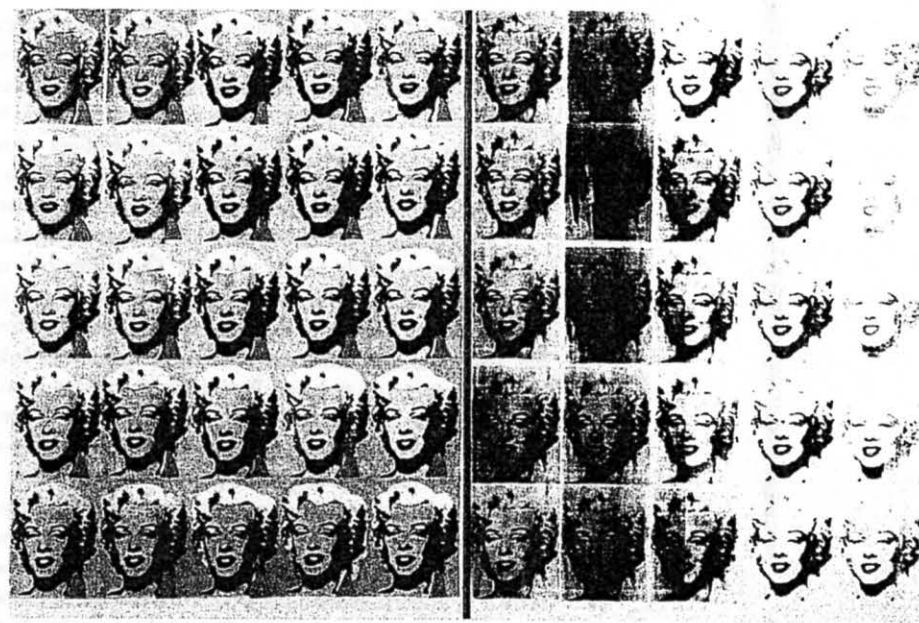
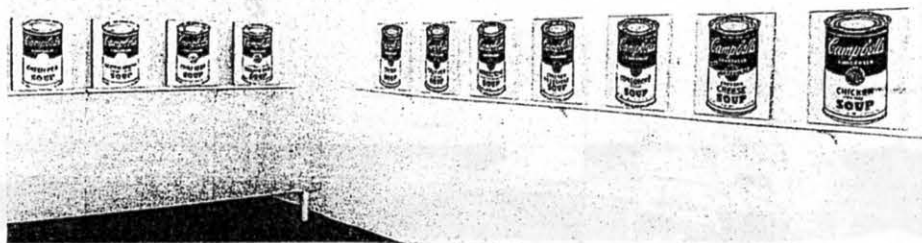


la atención sobre gran parte del más vetado y disperso conocimiento de la obra del artista, un conocimiento que se había cultivado de manera aislada tanto en América como en Europa. Una de las vías que abrió la exposición surgió del difunto Grupo Independiente británico. Richard Hamilton había empleado la mayor parte de los siete años que habían transcurrido desde su participación en *Esto es el mañana* (vid. capítulo 2) estudiando atentamente el manuscrito de Duchamp de *La caja verde* de 1934, una complicada «explicación» del *Gran Vidrio* que constaba de noventa y cuatro hojas desordenadas. Mientras trabajaba en la provinciana Newcastle entabló una colaboración a distancia con el distinguido historiador del arte americano George Heard Hamilton (con el que no tiene ningún parentesco) con el objetivo de elaborar la primera interpretación impresa de las crípticas anotaciones. La retrospectiva de Pasadena proporcionó a Hamilton una ocasión para visitar por primera vez el país que tan vívidamente había imaginado en su obra. Voló desde Nueva York a Los Ángeles con el propio Duchamp, y después Hamilton recordaba que el maestro en convertir objetos sin manipular en arte se pasó el viaje «inventando nombres de ríos, montañas y ciudades».

Muerte en la cadena de montaje

Si la exposición de Duchamp resultó reveladora para Richard Hamilton, también lo fue, y en la misma medida, para los artistas más jóvenes de Los Ángeles, que vieron que existía una historia del arte que todavía estaba en proceso de elaboración que podía ratificar y pulir las trayectorias que habían emprendido en sus propios trabajos. Durante el resto de la década el mundo de los museos oficiales habría de ponerse al día con posteriores retrospectivas de la obra de Duchamp en Londres y Filadelfia, pero en ninguna de ellas volvió a repetirse la conexión entre la práctica artística y la recuperación académica de la herencia de Duchamp que había tenido lugar en ésta. Edward Ruscha, un pintor que se ganaba la vida como diseñador, empezó en ese mismo año de 1963 varios escuetos libros de

59. ANDY WARHOL.
Instalación de la exposición
de latas de sopa
Campbell's, Ferus Gallery,
Los Ángeles, 1962. Todas
las pinturas de polímeros
sintéticos sobre lienzo,
50,8 x 40,6 cm.



fotografías en los que documentaba, una a una, los distintos tipos de estructuras anónimas que poblaban el paisaje local: el primer resultado convincente fue *Veintiséis gasolineras*. Entre los trabajos de este tipo que realizó a continuación destaca el desplegable *Todos los edificios de Sunset Strip* (1966; fig. 58). Con el tratamiento de *ready-made* que dio a ese distrito urbano discreto y especialmente lineal, con la eliminación de evocaciones artísticas en la disposición o el comentario y la distribución a través de medios baratos y fácilmente reproducibles contribuyó a establecer una novedosa aplicación de las estrategias duchampianas. En su relato sobre la ciudad incorporó además, como novedad, la exactitud descriptiva, en un nivel estructural y esencial: Ruscha renunció a la composición favoreciendo la acumulación en serie como sistema para combatir un entorno ciudadano en el que la sustitución de cualquier edificio singular no produciría ningún efecto en la totalidad. Sus hallazgos cognitivos y su agudeza formal ensombrecen otras apropiaciones «pop» del paisaje de Los Ángeles más famosas, como la que llevó a cabo David Hockney (1937) en su papel de inglés del norte en el paraíso: en su obra *Una zambullida aún mayor* de 1967 (vid. fig. 47) recupera unos precedentes mucho más accesibles (de De Kooning y Franz Kline), y los transforma convirtiendo el extenso y expresivo movimiento del pincel cargado de pintura en un *souvenir* turístico repleto de cloro.

Entre los primeros visitantes estuvo Andy Warhol (1928-1987), un artista que tenía mucho más que ver con el arte que se

60. ANDY WARHOL,
Díptico Marilyn, 1962.
Serigrafía acrílica sobre
lienzo, 2 x 1,4 m cada
panel. Tate Gallery,
Londres.

La parte de la izquierda es conmemorativa; se han restaurado el color y la vida, pero como una máscara complementaria e invariable añadida sobre algo mucho más fugitivo. Frente a la regularidad y la uniformidad cuasi solemne del panel de la izquierda, el de la derecha admite la ausencia de tema, exhibiendo abiertamente la elusiva y poco informativa huella subyacente.

estaba creando en la ciudad y que estaba exponiendo en la Ferus Gallery en 1963, durante la retrospectiva de Duchamp (una vez más resulta extraordinariamente significativo, y ejemplo de los recorridos en forma de circuito que comunicaban el mundo artístico, el hecho de que los dos artistas, ambos residentes en Nueva York desde hacía mucho tiempo, se encontrasen allí por primera vez). La Ferus Gallery también había encargado a Warhol su primera gran exposición en julio de 1962; Irving Blum, el sucesor de Hopps en la dirección, había aceptado su obra cuando ninguna otra galería quería hacerse cargo de ella. En la escena de Nueva York, su carrera comercial y su personalidad abiertamente homosexual seguían impidiendo que fuese tomado en serio; pero ninguna de estas circunstancias fue obstáculo para que fuese aceptado entre los artistas y marchantes más vanguardistas de Los Ángeles. La primera exposición de Warhol para Blum anticipa claramente los libros de fotos de Ruscha al revelar la capacidad de diagnóstico de los procedimientos repetitivos y en serie: utilizó toda la galería para exponer una serie completa de treinta y dos retratos individuales de latas de sopa Campbell's, alineadas a intervalos regulares sobre una estrecha estantería que recorría las paredes a la altura del ojo (fig. 59). Para su siguiente exposición, que se programó para que coincidiese con el *show* de Duchamp en Pasadena, Warhol envió a Blum un rollo de lienzo sin cortar en el que se repetía una y otra vez el mismo cliché fotográfico de Elvis Presley, dejando que su marchante decidiese cómo agruparlos para crear pinturas individuales.

El giro duchampiano del arte de Los Ángeles podría considerarse un alejamiento de la expresión comprometida políticamente que dominaba en San Francisco. Pero Kienholz, la gran excepción local, afirmó sin la más mínima vacilación que el simulacro de pro-

61. ANDY WARHOL,
Desastre plata: silla
eléctrica, 1963. Acrílico
y serigrafía sobre lienzo,
1 x 1,5 m. Colección
Sonnabend, Nueva York.



ducción y distribución en serie de Warhol era un gesto de «protesta social», una percepción que resulta extraordinariamente aguda cuando se contempla la obra del artista en los años inmediatamente posteriores. En ella siguió fundamentando su arte en la omnipresencia de los productos envasados, consiguiendo sus pinturas más poderosas mediante la dramatización del vacío del icono del consumidor: es decir, piezas en las que la imagen producida en serie como objeto de deseo mostraba sus carencias porque se presentaba junto a la realidad del sufrimiento y del sueño.

A esta categoría pertenece, por ejemplo, su más famosa serie de retratos, la de Marilyn Monroe, que por una parte ilustra el *parbos* que rodea la identificación de la celebridad y por otra la admiración que suscita la estrella. La primera serie la pintó en las semanas que coincidieron con el suicidio de la artista, en agosto de 1962, materializando por primera vez el compromiso total que a partir de entonces adquiriría con la técnica de la serigrafía fotográfica. Al reducir la fotografía en color de grano fino de la Monroe a un monocromo unidimensional, se elimina la vida imaginaria. A lo que se renuncia es a la huella esencial, completa y sin modular; a una huella que, por otra parte, el artista puede disponer y repetir interminablemente mediante alternancias relativas de presencias y ausencias. El *Díptico Marilyn* de ese año (fig. 60) propone una rígida y provisional dialéctica de presencia y ausencia, de vida y muerte.

Las pinturas de Warhol de 1963 sobre la víctima de un suicidio fallido extraían el horror subyacente con una crudeza extraordinaria. Y las de sillas eléctricas (fig. 61) que hizo en la misma época también jugaban con la escueta yuxtaposición de lleno y vacío; marcaron con una señal el momento en que la brutalidad de la muerte violenta entró en la esfera de la política contemporánea. Durante los primeros años de la década de los sesenta, a resultados de la ejecución de Chessman, las protestas contra la pena de muerte aumentaron con una intensidad sin precedentes. Impulsado por el mismo imperativo moral que Kienholz, con idéntica franqueza, Warhol dio a estas imágenes el título colectivo de *Desastres*, y con ello enlazó el asunto político con la carnicería de inocentes que morían en las autopistas, en los aviones y en los accidentes de supermercado que había inmortalizado en otras obras. Le atraían las heridas abiertas en la vida política americana, los asuntos especialmente problemáticos que rodeaban a los políticos liberales del Partido demócrata, como John y Robert Kennedy, y el más viejo Edmund Brown, el gobernador de California que negó clemencia a Chessman. En las series que hizo sobre las fases más violentas de las manifestaciones contra la segregación racial del Sur, las pinturas de Race Riot (Disturbio racial) de 1963, la vida política adquiriría los mismos colores de pesadilla que saturaban la mayor parte del resto de su obra.



62. ANDY WARHOL,
16 Jackies, 1964.
Liquitex y serigrafía sobre
lienzo, 2 x 1,6 m.
Walker Art Center,
Minneapolis.

Lo que este corpus pictórico incorporaba era una especie de *pintura negra* en el mismo sentido en el que se usa el adjetivo cuando se refiere al género de *cine negro* de los años cuarenta y primeros cincuenta —una visión severa, desengañada y pesimista de la vida americana, conseguida a través de una astuta recomposición de materiales suculentos y ejecutada por un artista que no optó por los más fáciles caminos de la ironía y la condescendencia. Este arte corría el

peligro de crear un verdadero arte pop en el sentido más positivo del término —una visión derivada de lo suculento, desnuda y monocroma, que estuviese respaldada por la tradición de decir la verdad acerca de lo que ocultaba la cultura comercial americana.

El mundo de un marchante

El asesinato del presidente John F. Kennedy el 22 de noviembre de 1963 consiguió desinflar el empedernido optimismo americano, provocando que la culpa y la desconfianza de *lo negro* invadiesen la corriente principal (y todavía mantiene este potencial, como claramente demostró la fiebre que desencadenó la película de Oliver Stone de 1992, *JFK*). Sin embargo, las pinturas que Warhol hizo a partir del asesinato (fig. 62) supusieron un paso atrás. Porque aunque utilizó un material sin refinar, basto y relativamente miserable —ocho fotografías de grano sacadas de revistas populares—, lo cierto es que con esas imágenes consiguió suscitar emocionantes sentimientos de *shock*, desfallecimiento, duelo y pena hacia la dolorosa experiencia de la viuda, Jacqueline Kennedy.

Warhol todavía no había abandonado definitivamente sus viejas metáforas abrasivas: en la primavera de 1964 se vio envuelto en el único caso de conflicto con la autoridad provocado por una pintura con el que tuvo que enfrentarse a lo largo de toda su vida. La obra en cuestión era una pintura del tamaño de un mural (11 metros cuadrados aproximadamente) basada en los carteles de «wanted» de los trece criminales más peligrosos de América; se trataba de un encargo para el pabellón del Estado de Nueva York en la Feria Mundial de Nueva York, pero las protestas de los patrocinadores ante ese anuncio oficial tan perverso provocaron que fuese relegado a un segundo plano a las pocas horas de su instalación. Sin embargo, antes del fin de ese año, Warhol aplicó sus procedimientos basados en la serie y en la reproducción a un medio que no planteaba los peligros de sus antiguas propuestas: una inocua fotografía de unas flores realizada por una reputada fotógrafa «artista» llamada Patricia Caulfield. Las consecuencias de este cambio en su fortuna comercial fueron radicales; después de no haber vendido prácticamente ninguno de los temas de muerte y desastre en América, la exposición de *Flores*, que se celebró en noviembre de 1964, se vendió entera y a buen precio.

Este cambio coincidió con su traslado a una nueva galería de Nueva York, la del italiano universal Leo Castelli (1907). Después de haber cimentado en una fecha muy temprana una excelente reputación como marchante de Jasper Johns en 1958, Castelli se dedicó a orquestar la recepción de los artistas pop en Nueva York. En una fecha tan temprana como 1960 ya había apostado fuertemente por la carrera de Roy Lichtenstein (1923), el artista que

63. ROY LICHTENSTEIN,
M-Maybe (Pintura de
chica), 1965. Magna sobre
lienzo, 1,5 x 1,5 m.
Museo Ludwig, Colonia.



posteriormente desarrollaría su inimitable estilo de pintar recorriendo, aumentando y refinando paneles gráficos sacados de cómics americanos (fig. 63). La facilidad de comprensión de este tipo de arte dirigió a los nuevos coleccionistas y el interés de los medios de comunicación hacia la escena de Nueva York. Lawrence Alloway (1926-1990), que acababa de emigrar desde Londres para aceptar un puesto de conservador en el Museo Guggenheim de Nueva York, popularizó el término *Pop Art*, una palabra sencilla y sonora que aportaba de por sí un aura de entusiasmo y de deseo a la obra que designaba. El ascenso comercial del pop de Nueva York estuvo determinado en gran parte por su capacidad de alimentarse de sí mismo: Castelli promocionó con una gran astucia a este granero de artistas, consiguiendo que muchos futuros coleccionistas empezasen a asociar los temas vernáculos a la atractiva posibilidad de anticiparse al mercado. Al mismo tiempo, la prensa, atraída por el potencial periodístico de la música pop, proporcionó a los compradores de este tipo de arte parte de la misma atención y la publicidad que concedía a los artistas propiamente dichos.

El más importante de los conflictos que se desencadenaron entre las distintas tendencias artísticas de Nueva York, el que enfrentó a la abstracción del campo de color representada por Helen Frankenthaler y Morris Louis contra las distintas variantes

figurativas del arte pop, rebasaba el mero desacuerdo sobre valores estéticos; tenía que ver con la rivalidad entre marchantes, cada uno con una lista de clientes leales. Si se defendía la abstracción moderna, lo normal era ir con André Emmerich; si se optaba por cualquier cosa entre Rauschenberg y Warhol, se iba con Castelli, que además disfrutaba enormemente con esta atmósfera competitiva: «Había dos facciones», recordaba más tarde, «la mía y la de Greenberg». Y al final resultó que la suya obtuvo mejores resultados y posturas más comprometidas con el arte que representaba.

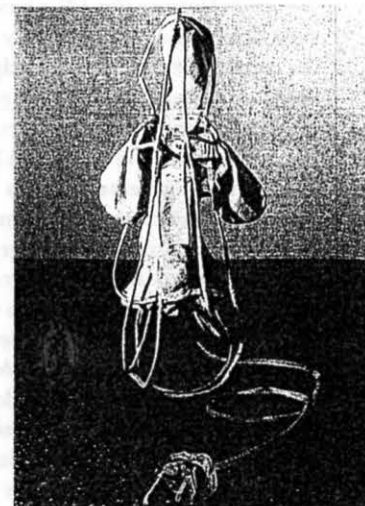
Su éxito procedía, en primer lugar, de su capacidad para convertir las exposiciones que organizaba en acontecimientos sociales y lugares de encuentro. A la vez, era extraordinariamente hábil a la hora de ampliar mercados. A Castelli no le pasó desapercibido el hecho de que Warhol hubiese alcanzado un serio reconocimiento en Los Ángeles; enseguida lo situó en el centro de atención de Nueva York, y poco tiempo después empezó a organizar exposiciones de sus otros artistas en la Ferus Gallery, tras llegar a un acuerdo de cooperación con Blum. Estas alianzas proporcionaron a Castelli más posibilidades para darse a conocer y, por otra parte, datos sobre los distintos gustos que imperaban en otros focos de coleccionismo real o potencial. En 1960 conquistó una posición de un extraordinario interés estratégico en París, porque su ex mujer, Ileana Sonnabend, volvió a establecerse en dicha ciudad y abrió una galería; sus relaciones eran amistosas, y prueba de ello es que para Castelli supuso la posibilidad de exponer a todos sus artistas en una impresionante vitrina europea.

A finales de los cincuenta los expresionistas abstractos habían empezado a despertar interés en Europa; cuando se relajaron los prejuicios contra América, los grandes coleccionistas, principalmente alemanes e italianos, vieron en ellos la ocasión de dirigir sus compras hacia productos más corrientes. El impacto que produjeron estos primeros entusiastas, a pesar de que no eran muchos, fue absolutamente desproporcionado: compraban en grandes cantidades, con la esperanza de poder compensar de este modo la inmediatez de acceso de la que disfrutaban sus competidores de Nueva York. El optimismo de la demanda hizo que los precios subiesen todavía más, atrajo a una multitud de pequeños coleccionistas y, hacia finales de los años sesenta, generó el primer gran *boom* internacional del arte contemporáneo.

La hostilidad contra el pop que manifestaban muchos de los guardianes del gusto culto acabó convirtiéndose en una abierta invitación para coleccionistas entusiastas de procedencias no convencionales,

64. CLAES OLDENBURG,
*Ventilador blando gigante-
versión fantasma*, 1967.
Lienzo relleno con
espuma de poliuretano,
madera, metal y plástico.
Ventilador: 3 x 1,5 x 1,6 m;
cuerda y enchufe: 7,3 m
de largo. Museo de Bellas
Artes, Houston.

La creación y el cosido de las esculturas blandas de Oldenburg estaban basados en técnicas desarrolladas en colaboración con Pat Muschinski Oldenburg. Las «versiones fantasma» de estos motivos caseros estaban hechas a base de un simple lienzo cosido.



que elegían sin estar condicionados por el escrutinio de los expertos; tenían la sensación de que, ayudados por las artes de Castelli, estaban definiendo un territorio completamente nuevo. Entre este tipo de personajes neoyorkinos destacaban Robert y Ethel Scull, unos millonarios que habían conseguido su fortuna a través de una lucrativa flota de taxis. Los Scull no se limitaron a consumir, y se pagaron su propia galería, la Green Gallery. Sin embargo, se mantuvieron detrás de los bastidores, contratando a un joven y astuto marchante, Richard Bellamy, para que dirigiese las operaciones y buscara nuevos talentos. En 1962, Bellamy (uno de los últimos miembros de la Hansa Gallery) le dio a Oldenburg la primera oportunidad de exponer ampliamente su obra en Nueva York, en una muestra individual además; con ello la galería se rodeó de un aura de riesgo. Los principales beneficiarios fueron los Scull, que pudieron acceder en unas fechas muy tempranas a algunas de las mejores obras de la primera época del artista, a unos precios, además, que estaban claramente controlados por ellos.

La velocidad de los negocios y el nuevo interés de los medios de comunicación tendían a favorecer obras de arte brillantes y espectaculares. A la hora de adular a los nuevos patronos, Warhol no lo dudó, creando un sonriente retrato múltiple titulado *Ethel Scull 36 veces* en 1963. A medida que avanzaron los sesenta la obra de Oldenburg también evolucionó en una dirección cada vez más amable. Abandonó el tosco remedo de productos domésticos de los días de la *Tienda* y se dedicó a crear objetos exagerados y grotescos jugando con la escala y la flexibilidad, unos objetos que se convirtieron en una marca de fábrica fácilmente reconocible. Con la imprescindible colaboración de su mujer, Pat (Muschinski) Oldenburg (1935) construyó obras como el *Ventilador blando gigante - versión fantasma* (fig. 64), a base de telas hinchadas. Con el moderado desorden de sus pliegues y la magnificación del tamaño, que les convertía en seres cuasi mágicos, conseguía que tuviesen un aspecto amistoso y natural que recordaba a ciertos productos de la fantasía infantil (al espantapájaros de *El mago de Oz*, por ejemplo).

Por su parte, Warhol utilizó los regulares y copiosos beneficios que obtuvo mediante la venta de sus obras más amables para pagarse sus películas experimentales y para atender a las necesidades del teatro espontáneo, en gran parte sexual y frecuentemente cruel, que practicaban los integrantes de su cada vez más numeroso séquito: en este ámbito es en el que mantuvo los oscuros temas que habían desaparecido completamente de su pintura. Uno de los habituales apodó a su estudio «the Factory» (la factoría), y el nombre cuajó. Se trataba, en cierto modo, de una especie de cruce entre la *Tienda* de Oldenburg y el *happening* continuo; la ética de trabajo en equipo de la *Factory* trasladó la espontaneidad y la bohemia de experimentos como los de la Six Gallery de San Francisco al ámbi-

65. ROBERT RAUSCHENBERG, *Retroactivo II*, 1964. Óleo y serigrafía sobre lienzo, 2,1 x 1,5 m. Colección Stefan T. Edlis, Chicago.



66. GEORGE SEGAL,
Cinema, 1963. Yeso,
plexiglás iluminado y metal,
3 m x 2,4 m x 76 cm.
Galería Albright-Knox,
Nueva York.



to de la producción en serie, y ésta se mantuvo con una mezcla de sinceridad y parodia que reconocía la dependencia del mercado y la despersonalización que el éxito del pop estaba aportando a la vanguardia artística en general.

Realismos capitalistas

A pesar de que los gobiernos de los Estados Unidos habían hecho un gran esfuerzo, desde los últimos años de la década de los cincuenta en adelante, para promocionar el expresionismo abstracto en el extranjero, al que presentaban como emblema simbólico de la libertad americana, la astuta difusión que Castelli hizo a través de sus clientes resultó mucho más eficaz a la hora de favorecer la recepción de su país adoptivo en Europa. En 1964, una exposición titulada *Amerikansk pop-kunst* (*Arte pop americano*), que se basaba en gran parte en el trabajo de los artistas de la galería de Ileana Sonnabend en París, viajó a Holanda, Suecia, Bélgica y Alemania occidental; ese mismo año Robert Rauschenberg, que

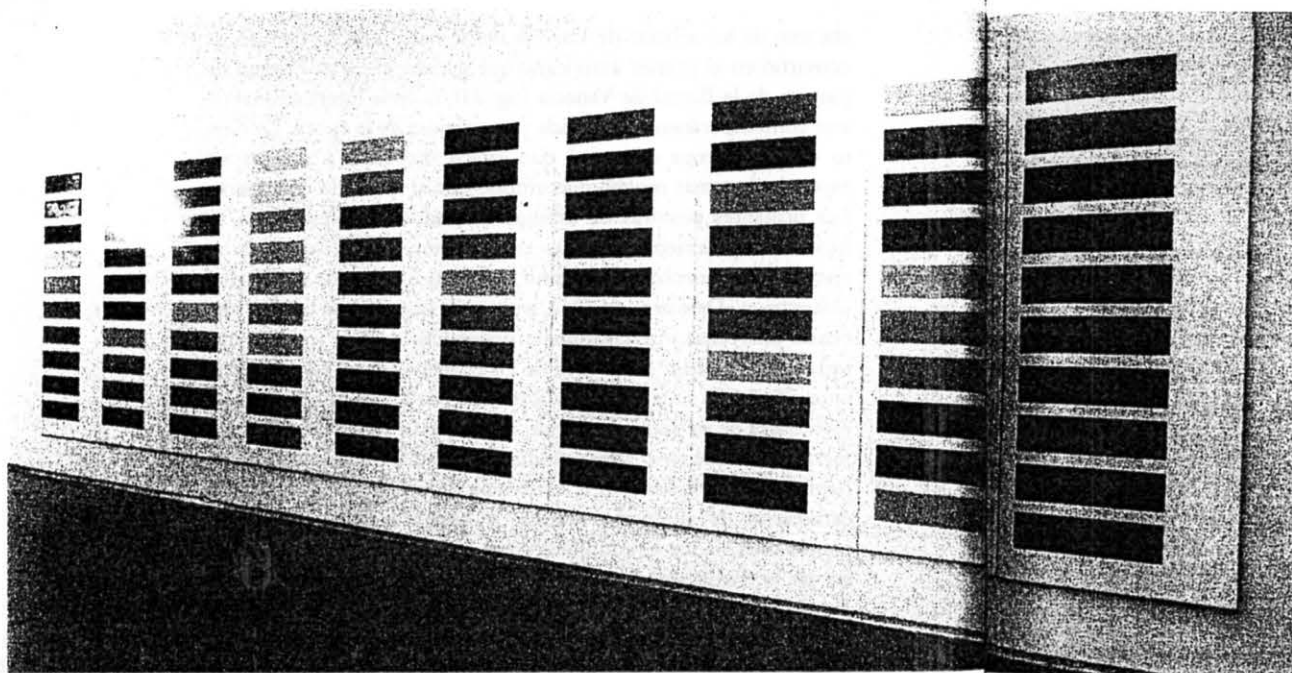
era uno de los artistas de Castelli desde hacía mucho tiempo, se convirtió en el primer americano que ganaba el Gran Premio de pintura de la Bienal de Venecia (fig. 65), la feria internacional de arte contemporáneo más grande y prestigiosa de la época. Lo cierto es que Europa demostró que estaba dispuesta a aceptar un espectro de temas mucho más amplio que el mercado americano. Las brillantes pinturas de dibujos animados de Lichtenstein se hicieron rápidamente famosas en Alemania occidental y en el resto del continente, y lo mismo pasó con los lienzos de Warhol «Muerte» y «Desastre» de 1963, a pesar de que en casa habían suscitado un rechazo prácticamente generalizado. Para un país que todavía estaba bajo el oprobio de los crímenes nazis, con los ejércitos aliados en su territorio, y sometido por los americanos en las directrices de su política exterior, resultaba en cierto modo reconfortante ver que en el auto nominado Guardián del oeste también había quienes reconocían la existencia de un paisaje de suicidio, carnicerías de autopista, racismo y asesinato legal. A niveles menos interesados, el equilibrio entre las visiones festiva y siniestra de la modernidad norteamericana satisfacía una importante demanda de los espectadores continentales, que necesitaban la complejidad, globalidad y exactitud descriptiva que pudiesen justificar el nombre de «realismo», un término que seguía gozando de un considerable respeto en el pensamiento estético europeo.

Este contexto explica que el americano George Segal (1924), que en aquellos momentos seguía siendo una figura de segunda fila en Nueva York, obtuviese un éxito rotundo cuando expuso su escultura por primera vez en Europa en 1963, a propuesta de Sonnabend, y en París. Su procedimiento era sencillo: fabricaba el molde de una figura humana con yeso áspero y basto, de color blanco, a partir de un modelo vivo que posaba en diversas actividades repetitivas y cotidianas; después situaba la figura, de un modo que recordaba a Kienholz, en un ambiente construido con elementos arquitectónicos y muebles de verdad (fig. 66). La identidad de sus personajes —ocupación, clase social, sexo— se define a través del escenario y de ciertos códigos sociales, por una parte, y también mediante algunas pistas que emanan del molde de escayola del cuerpo, por otra. La forma humana funciona como un verdadero vacío —que niega su monumentalidad física— contra un fondo muchísimo más vívido en el que se reproducen con todo detalle, pero de una forma muy impersonal, los objetos manufacturados que utilizamos para satisfacer nuestras necesidades psicológicas y corporales.

La carrera de Segal había comenzado en el entorno de los *happenings* de Allan Kaprow (el rancho familiar de

67. ARMAN,
El cubo de la basura
de Jim Dine (*La Poubelle*
de Jim Dine), 1961.
Técnica mixta y plexiglás,
51 x 30 x 30 cm.
Colección Sonnabend,
Nueva York.





68. GERHARD RICHTER, *Diez grandes tablas de color* (obra núm. 144), 1966. En diez partes, barniz pintado sobre lienzo, 2,5 x 9,5 m. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

los Segal en Nueva Jersey había sido el escenario de muchos de ellos). Pero así como en sus obras Kaprow redujo la presencia humana a una fugaz aparición, Segal congeló sus figuras de escala humana en el tiempo (por eso siempre elegía actividades repetitivas que no generan resultados fijos), vaciándolas de detalles para que pudiesen competir con las cosas estandarizadas de igual a igual (es decir, sin necesidad de las manipulaciones teatrales de Oldenburg) en el objetivo de captar la atención del espectador. La cualidad sencilla, absolutamente explícita de su escultura, la confiada austeridad técnica, contribuye a que el espectador se concentre en los poderes del arte, aunque sea a base de dejar que se dé cuenta de lo poco que él necesitaba usarlos.

Esta propuesta demostró ser una opción interesante para algunos artistas. El grupo de los «Nouveaux Réalistes» (Nuevos Realistas), por ejemplo, llevaba trabajando en Francia desde finales de los años cincuenta. Bajo esta bandera se situaron escultores como Arman (1928), que almacenaba productos de desecho de los consumidores en montajes que ponían de relieve los temas de la superproducción y el despilfarro (fig. 67). En la Europa de hacia 1960, cuando los partidos comunistas todavía eran fuertes, este nombre se desplegó estratégicamente con el fin de crear un tercer apelativo que se situase entre los opuestos ideológicos de la abstracción «libre», ligada inevitablemente a los Estados Unidos, y el

realismo «socialista» de la cultura ortodoxa estalinista. Ser un Nuevo Realista implicaba dejar de lado ese impasse ideológico y enfrentarse a la realidad del materialismo de posguerra. La escultura de Arman *El cubo de la basura* de Jim Dine de 1961 (un homenaje mordaz al artista americano del círculo de los *happenings*) pretende reducir el atractivo de la abundancia consumista a sus agotados desechos, aunque al final no consiga distanciarse suficientemente de la artisticidad, de los miles de accidentes pintorescos que habían aparecido previamente en tantos montajes de basura enmarcados. La interpretación de este tipo de obras en clave social debe realizarse con cautela, porque está claro que la elección de los materiales que llevaban a cabo los Nuevos Realistas estaba dictada en gran parte por intereses tácticos —la necesidad de contrarrestar

el indisciplinado emocionalismo y el cultivo de la subjetividad que desdeñaban en las formas contemporáneas de la pintura abstracta, por una parte, y el deseo de situar sus propias obras en un espacio que fuese completamente diferente, por otra.

Aunque aparentemente existiesen puntos en común, la rivalidad entre artistas americanos y franceses era intensa, y estaba teñida por luchas artístico-políticas relacionadas con la amenaza que suponía Nueva York para el tradicional dominio de París como centro y árbitro del arte vanguardista. Las relaciones artísticas entre Alemania occidental y América eran menos competitivas, aunque también tuviesen su carga de ambivalencia. Gerhard Richter (1932), que había emigrado a Alemania occidental desde el Este en 1961 (justo antes de que la construcción del muro de Berlín imposibilitase ese tipo de traslados), acusó poderosamente el impacto de la súbita prosperidad del «milagro económico» del Oeste. Durante su época de estudiante en Dresde se había formado en las anticuadas técnicas del realismo socialista. Pero poco después de emigrar abandonó ese estilo y toda la obra que había llevado a cabo en el seno del mismo y adoptó un tipo de pintura que llamó, con sutil ironía, y con los ojos fijos tanto en la Unión Soviética como en los poderes occidentales, «realismo capitalista». Al principio sus obras consistieron en copias de anuncios y fotografías de aficionado, pintadas en gris y desdibujadas mediante el

peinado de la superficie del óleo antes de que se secase. Como los Nuevos Realistas franceses, Richter explotó fuentes que parecían carecer prácticamente de carga expresiva, pero que a él le producían paradójicamente una sensación de euforia y de liberación personal: «¿Sabes lo que era mejor de todo?», meditaba en las anotaciones de un cuaderno de 1964-1965:

Descubrir que una cosa tan estúpida y ridícula como copiar una postal puede conducir a una pintura. Y luego la libertad de pintar cualquier cosa que te apetezca. Ciervos, aviones, reyes, secretarías. Sin tener que volver a inventar nada, nunca más, olvidando todo lo que antes creías que era pintura —color, composición, espacio— y todas las cosas que sabías y pensabas previamente. De repente ninguna de estas cosas era necesaria para el arte.

Sin embargo, al contrario que los Nuevos Realistas, para Richter el descubrimiento de lo cotidiano apuntaba a la posibilidad de una renovación de la pintura —del oficio tradicional de la elaboración de la pintura—, y no a su obsolescencia. Sus intereses rebasaron el pop americano y se dirigieron hacia los más ambiciosos ejemplos de la abstracción de la modernidad.

En 1966 terminó diez lienzos verticales que se expusieron todos juntos, formando un conjunto de unos 9,5 metros de ancho por 2,5 de alto que duplicaba exactamente el muestrario de colores de un fabricante de pintura industrial, usando las propias pinturas en el proceso de elaboración (fig. 68). La fuente es fundamentalmente pop, y recuerda los prosaicos componentes manufacturados que usaba Segal, pero la escala gigantesca, la estricta geometría y la dramatización de los efectos de color situaban también poderosamente la obra en la dirección de Newman, Stella y otros representantes americanos del formalismo moderno. Las *Tablas de color* permiten identificar un punto de inflexión en el que la moda de la pintura menos referencial se sometió a una redesccripción a partir de los términos warholianos de producción anónima y en serie destinada al mercado. Haciendo frente a la primera oleada de las conquistas de Castelli en el mercado europeo, la respuesta de Richter fue una obra que establecía un puente que permitía superar la irreconciliable división que imperaba en Nueva York entre la imaginería vernácula y la abstracción moderna, aunque esos dos partidos estuviesen protegidos, en virtud de su estrechez de miras, por la posibilidad de no tener el más mínimo conocimiento de lo que él estaba haciendo.

De hecho había un artista americano que también situó acertadamente su obra entre el pop y los impulsos abstractos y que tuvo que enfrentarse a la perspectiva de incomprensión y rechazo en su país de origen. Cy Twombly (1928) había sido amigo y colaborador de Rauschenberg durante los primeros años de la década de los cincuenta, pero se había trasladado a Roma en 1957 y se



había perdido el cambio de dirección del arte de Nueva York que siguió al debut de Jasper Johns en 1958. Durante algunos años, Twombly se dedicó a transformar las libres manchas gestuales de Pollock y de De Kooning en unos garabatos caligráficos desordenados, en lápiz y tiza, realizados sobre superficies preparadas de gran formato (lienzos por lo general). Después empezó a trazar enormes líneas serpenteantes, efectuadas con todo el brazo, junto a las que añadía breves anotaciones que incluían desde lugares, fechas y títulos de pinturas (que frecuentemente evocaban el clasicismo mediterráneo) hasta garabatos sin sentido aparente, desprovistos de artisticidad: en algunos trozos deslizaba el utensilio con el que dibujaba sobre la superficie; en otros lo hundía, haciendo surcos en ella. Enfatizaba el evidente parecido de su técnica con los gestos desfigurados del *graffiti* incorporando a la *caligrafía* temas ordinarios y escandalosos, como nalgas de un rosa festivo flotando como globos que llovían excrementos sobre la magnificencia ancestral de la Bahía de Nápoles (fig. 69). Cuando completaba la delgadez de su línea con esas manifestaciones tan ricas de trabajo pictórico, el resultado podía producir tanto aversión como placer en el espectador poco avisado.

69. CY TWOMBLY, *Bahía de Nápoles*, 1961. Pintura al óleo, pintura casera al óleo, ceras, lápiz sobre lienzo, 2,4 x 2,9 m. Galería Cy Twombly, Houston.

Al establecerse en Italia, Twombly se transformó en un artista más europeo que americano. Y fue Alemania occidental concretamente la que demostró que estaba mucho más preparada que Nueva York para respetar las libertades de los artistas con el legado del expresionismo abstracto y para aplaudir el retorno de los impulsos corporales vetados. En 1962 se celebró en el Berlín oeste una exposición de la obra de Twombly que impactó profundamente a un joven artista que estaba trabajando al lado de Richter en Düsseldorf, Sigmar Polke (1941). A Polke le sedujo la comprensión alternativa del pop que proponía Twombly, es decir, la alianza con ese populacho invisible que negaba todos los medios sancionados de la expresión artística. Hacia 1963 las técnicas favoritas de Polke eran el bolígrafo (el arma de los grafiteros de cuarto de baño por antonomasia), los sellos de caucho y las pinturas infantiles sobre papel barato sin enmarcar. Ningún artista americano importante había demostrado hasta entonces semejante disposición a renunciar a la más mínima propaganda de pericia y refinamiento, a entablar relaciones con el poco respetable anonimato de los no cualificados y los indeseables de la sociedad.

Cuando en su obra se vislumbran signos de sofisticación, son invariablemente prestados: Polke se apoderó de las retículas de pun-

70. SIGMAR POLKE,
Rasterzeichnung (Retrato de Lee Harvey Oswald),
1963. Pintura de póster,
lápiz y sello de goma
sobre papel,
94,8 x 69,6 cm.
Colección privada,
Colonia.



Programa e información:

La exposición *Leben mit Pop – eine Demonstration für den Kapitalistischen Realismus*, Düsseldorf, 11 de octubre 1963.
Por favor, apunte que el número que se le ha asignado es:
PROGRAMA (números romanos) CATÁLOGO (letras)
Para una demostración de Realismo Capitalista

Vivir con el pop

Viernes, 11 de octubre 1963, Flingerstrasse 11, Düsseldorf

I) Comienzo, ocho de la tarde. Presentarse en el piso 3.º.

A) Sala de espera, piso 3.º (decoración de Lueg y Richter)

II) Cuando se le avise por su número, visite la Sala núm. 1, piso 3.º.
Se ruega comportarse con educación.

B) Sala núm. 1: esculturas de Lueg y Richter
(más una obra prestada por el profesor Beuys)

(Sofá con cojines y artista)

Lámpara de pie con interruptor de pie

Mesa con ruedas

Silla con artista

Estufa de gas

Silla

Mesa, regulable, con vajilla y servicios y flores

Mesita de ruedas, puesta

Estantería grande con cosas dentro y televisor

Armario con pieza prestada por el profesor Beuys.)

III) Cuando se le avise por su número (8:45 p.m.), visite otras salas de exposición en los pisos 2.º y 1.º y bajo. Durante el trayecto (polonesa), por favor, absténgase de fumar.

C) Salas de exposición en varios pisos (seleccionados por Lueg y Richter)

(52 dormitorios, 78 salones, cocinas y cuartos de niños, cuadros de los dos pintores; invitados especiales, Sres.

Schmela y Kennedy.)

IV) Al finalizar la visita, véase A, etc.

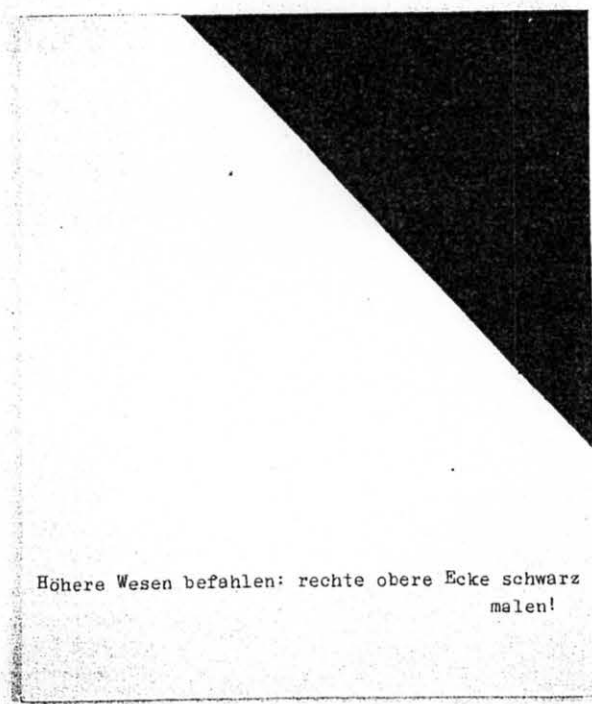
Sujeto a cambios.

Muchas gracias por su atención
Konrad Lueg y Gerd Richter

tos de la tipografía industrial y la amplió, refundiendo a Lichtenstein y a Warhol (con intenciones que no pasaron desapercibidas a su restringido público). Su afinidad con el segundo incluía el tema del asesinato de Kennedy: el retrato de 1963 del presunto asesino de Kennedy, Lee Harvey Oswald (fig. 70), representa el reverso del reverencial retrato que Warhol hizo del paso de la viuda desde la luz a la oscuridad. El dibujo ampliado de puntos representa y frustra a la vez cualquier esfuerzo dirigido a descubrir al asesino a través de su representación. Los esfuerzos posteriores para escribir la historia del asesinato no han hecho sino corroborar la presciencia de Polke, la intuición de que la historia de la vida de Oswald frustraría todos los intentos de asignarle una identidad coherente, de

71. De Gerhard Richter:
la práctica diaria de la...
pintura, escritos y
entrevistas, Hans Obrist
(ed.), trad. David Britt.
Galería Anthony d'Offay,
Londres, 1995.

72. SIGMAR POLKE,
*Los seres superiores
 ordenan: ¡Pintar de negro
 la esquina superior
 derecha!*, 1969. Laca
 sobre lienzo, 1,5 x 1,2 m.
 Colección Froelich,
 Stuttgart.



que él demostraría que sólo era un conjunto de contradictorios y poco reveladores indicios en una docena de archivos amarillentos.

Esa imagen explícitamente pública encajaba perfectamente con el deseo de Polke de socavar completamente el concepto de identidad artística. Una de las características más evidentes de los artistas americanos que promocionaba Castelli en Europa era que la obra de cada uno de ellos tenía que tener un aspecto inconfundible del que era evidentemente peligroso desviarse para las ventas y la reputación. La analogía con el papel que desempeñaban los nombres de las marcas en el mercado de consumo era ineludible. En 1963, Richter y uno de sus colegas, Konrad Lueg (que acabaría cambiando su nombre por el de Konrad Fischer cuando se convirtió en marchante de la vanguardia), representaron una *performance* que llamaron *Leben mit Pop* (*Vivir con el pop*) en la zona de exposición de una tienda de muebles de Düsseldorf (fig. 71). Allí se pusieron ellos mismos, en exposición, junto a los otros objetos que había en la habitación, cada uno montado sobre un plinto escultórico; el artista como marca de identidad quedaba incorporado al ideal decorativo de una sociedad que se definía a través de su éxito acaparador.

A lo largo de su obra de los sesenta, Richter convirtió sus desviaciones respecto a cualquier norma estilística consistente en un principio con el que no estaba dispuesto a negociar; sin embargo, Polke hizo lo posible por evitar establecer el más mínimo punto de partida desde el que se pudiese calibrar una identidad segura. Terminó llevando una vida deliberadamente retirada y enigmática, emitiendo periódicamente signos artísticos repletos de alusiones, pero creados con signos y materiales convenientemente rudimentarios. Por ejemplo, utilizaba frecuentemente tejidos con estampados industriales como soporte de sus pinturas; también le gustaba entregar la ejecución propiamente dicha de sus obras a los amigos que le visitaban en su comuna rural. Pero su retiro no era una *Factory* pastoril, porque su producción sólo llegaba al mercado esporádicamente, y éste, naturalmente, no podía comprender qué era lo que se le estaba ofreciendo.

El carácter esquivo de Polke, la ausencia de estabilidad de su estilo y la naturaleza frecuentemente paródica de su obra se acercan más al *status* de Marcel Duchamp que a cualquier otro de sus contemporáneos. Y al igual que Duchamp, también jugó con el misticismo como otra vía más con la que poder acabar con los poderes soberanos que tradicionalmente se asigna a los artistas. La invocación de Polke a los «poderes superiores» suponía una pista mucho más falsa todavía, porque se complicaba con el oculto boato de la contracultura *hippie* a la que su modo de vida se acercaba en muchos sentidos. Pero está claro que seguía atento a las novedades metropolitanas: en 1969 hizo una pintura que consiste únicamente en un letrero, que imita la escritura de una máquina de escribir, que se puede traducir como *Los seres superiores ordenan: ¡Pintar de negro la esquina superior derecha!* (fig. 72); la sección del lienzo en cuestión está debidamente pintada de acuerdo con las instrucciones. En parte, la pintura representa de forma absurda la aspiración metafísica que seguía instalada en las ideas alemanas sobre arte. Además recoge inconscientemente esa intensa altura de miras en la que insistían los críticos americanos de la modernidad que buscaban pistas en Clement Greenberg; encuentra una cómica redesccripción de la idea que les servía de guía de que el artista y el espectador por igual tienen que estar apasionadamente comprometidos con algunas abstractas y necesarias órdenes sobre forma y color, ejercitando de ese modo, en palabras de Michael Fried, «poderes insólitos de discernimiento moral e intelectual». Y en tercer lugar, Polke alude al ascenso intermedio del arte conceptual, en el que las obras de arte pueden afirmar su existencia como tales únicamente a través de su definición textual o su estipulación. El objetivo del capítulo siguiente será describir la interacción del conjunto de estas tres tendencias, tan hábilmente superpuestas en *Los seres superiores ordenan*, en la formación del arte vanguardista característico de los años sesenta.