

Joan Campàs Montaner
Anna González Rueda

**DEL INFORMALISMO
AL ARTE CONCEPTUAL**



Después de la Segunda Guerra Mundial se llega a considerar como inevitable "la muerte del arte".

Lo informal es una situación de crisis: se renuncia al lenguaje para reducirlo a puro acto. La crisis del arte se incluye en el marco de la más amplia y más grave crisis de la relación entre cultura y poder.

El mundo de los años cincuenta estaba dividido en dos grandes bloques, ambos tecnológicamente avanzados:

El soviético, donde, después de la vanguardia revolucionaria, se frenó la investigación estética. El "realismo socialista" no fue ni realismo ni socialista.

El capitalista, con una economía altamente competitiva, necesitada de la búsqueda de un coeficiente de calidad estética en la forma, presentación y confección de los productos, que se tradujera en un incremento del consumo. El arte sirvió por tanto para la realización de plusvalía.

En este e-book se estudian los diferentes movimientos artísticos desde el final de la 2ª gran Guerra hasta nuestros días.

Joan Campàs Montaner

Anna Gonzàlez Rueda

DEL INFORMALISMO AL ARTE CONCEPTUAL



Los textos e imágenes publicados en esta obra están sujetos –excepto que se indique lo contrario– a una licencia de Reconocimiento-Compartir igual (BY-SA) v.3.0 España de Creative Commons. Se puede modificar la obra, reproducirla, distribuirla o comunicarla públicamente siempre que se cite el autor y la fuente (FUOC. Fundació per a la Universitat Oberta de Catalunya), y siempre que la obra derivada quede sujeta a la misma licencia que el material original.

Edición digital: C. Carretero

Difunde: Confederación Sindical Solidaridad Obrera

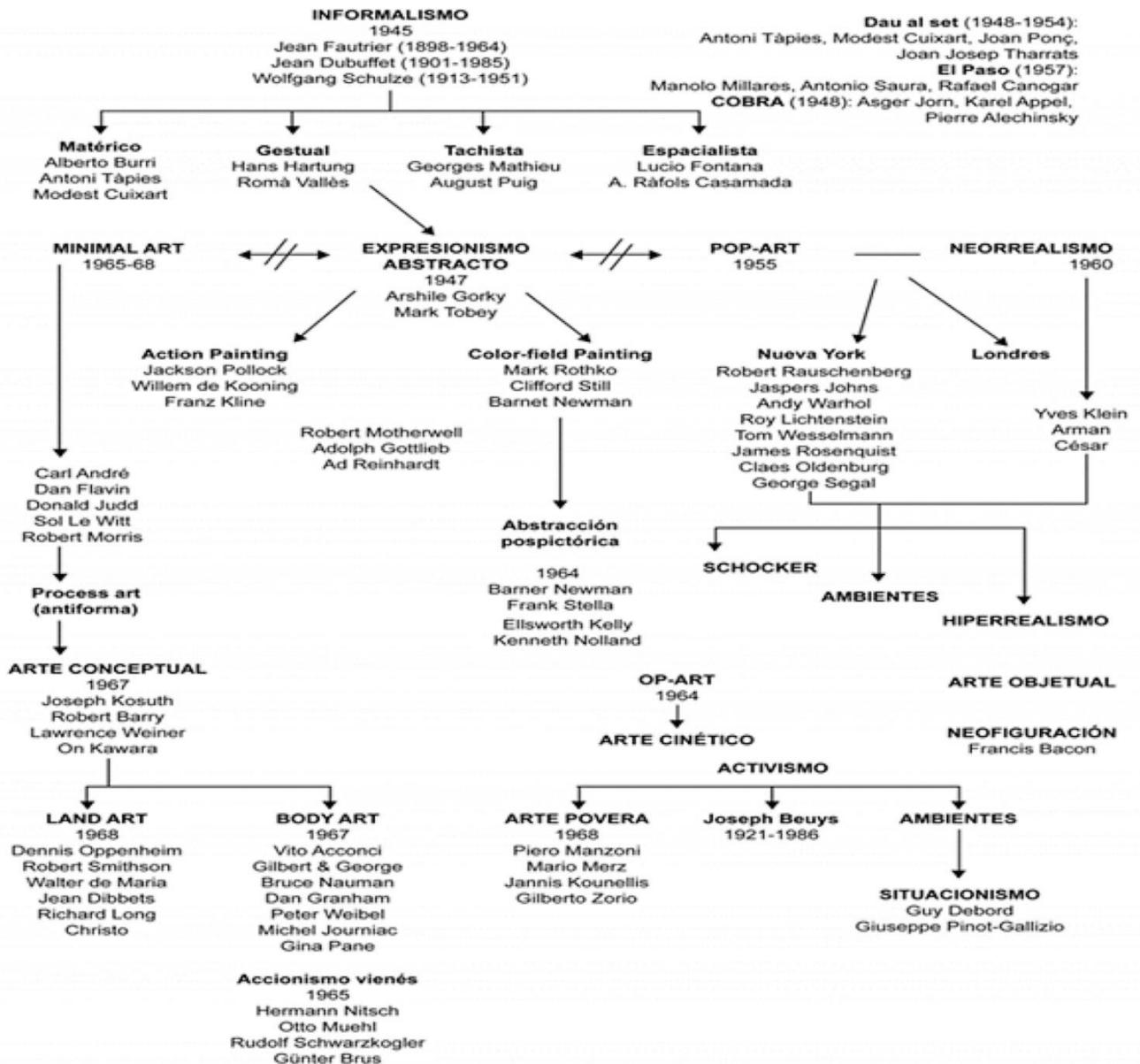
http://www.solidaridadobrera.org/ateneo_nacho/biblioteca.html

ÍNDICE DE CONTENIDO

Introducción

1. La crisis del arte
 2. El informalismo
 3. Expresionismo abstracto
 4. La nueva figuración
 5. Pop-art
 6. Arte psicodélico e hiperrealismo
 7. El funk, el schocker y el realismo crítico
 8. Neoconcretismo
 9. La nueva abstracción
 10. Minimal art
 11. De la presencia a los ambientes
 12. Op-art
 13. Arte cinético
 14. Del collage al arte objetual
 15. Los ambientes (environments)
 16. Happenings y fluxus
 17. Arte povera
 18. Land art
 19. Neorreduccionismo abstracto
 20. Body art
 21. Los grupos e instituciones del arte tecnocientífico
 22. Arte conceptual
 23. Recapitulación: Ideas, principios y conceptos
- Bibliografía

INTRODUCCIÓN



I. LA CRISIS DEL ARTE

Después de la Primera Guerra Mundial la relación arte-sociedad había suscitado una apasionada dialéctica entre las diferentes tendencias. Después de la Segunda Guerra Mundial se llega a considerar como inevitable la "muerte del arte".

En el origen de esta idea hay una revolución moral: en una sociedad que acepta el genocidio, los campos de exterminación y la bomba atómica, no se pueden producir actos de creación. La guerra es el aspecto culminante de la destrucción sistemática y organizada del hacer para destruir de una sociedad que se autodefine como de consumo. Un arte que se consume al disfrutarlo, como un alimento que se come, puede ser arte o no, pero en cualquier caso será totalmente diferente de todo el arte del pasado.

Lo que históricamente conocemos por arte es un conjunto de cosas producidas por técnicas diferenciadas, pero que tienen afinidades entre sí y constituyen un sistema que encuadra la experiencia estética de la realidad. Sin

embargo, algunas de estas técnicas se han acabado: por primera vez asistimos a una crisis simultánea de todas las técnicas artísticas; ¿morirá con ellas lo que se llama experiencia estética?



Joseph Kosuth: Una y tres sillas (1965). Museo de Arte Moderno de Nueva York.

La economía industrial, sin embargo, ha potenciado la función de la imagen: hay grandes industrias que sólo producen y venden imágenes. Sin información por medio de la imagen no habría cultura de masas. ¿Se puede llamar arte a la técnica de la imagen?

La crisis del arte se incluye en el marco de la más amplia y más grave crisis de la relación entre cultura y poder.

El mundo de los años cincuenta estaba dividido en dos grandes bloques, ambos tecnológicamente avanzados:

El soviético, donde, después de la vanguardia revolucionaria, se frenó la investigación estética. El "realismo socialista" –que ni es realismo ni socialista– no puede considerarse ni siquiera como movimiento regresivo, dado que es pura propaganda

El capitalista, con una economía altamente competitiva, necesita de la búsqueda de un coeficiente de calidad estética en la forma, presentación y confección de los productos, que se traduzca en un incremento del consumo. Se tiene mucho cuidado del proyectismo estético-industrial: se tiende a la calidad sólo en la medida en que puede aumentar el éxito comercial del producto. Se pone la investigación estética al servicio de un beneficio que, como toda riqueza, se traduce en garantía de poder. El arte sirve para la realización de la plusvalía.

Las vanguardias actuales se dirigen contra la tendencia a instrumentalizar la investigación estética, implicándola en el círculo de producción y consumo. Son ellas las que amenazan con la muerte del arte a la sociedad capitalista que, no obstante, se declara encantada de "integrar" el arte en su propia funcionalidad económica. Sin olvidar, asimismo, que los movimientos que en los países capitalistas se declaran de izquierdas y antiburgueses, son condenados como burgueses en los países "socialistas".

Después de la Segunda Guerra Mundial se intentó recomponer una unidad cultural europea: pero sólo se alcanzó como amarga constatación de la crisis total e irreversible de los valores en los que se fundamentaba el historicismo humanista y la propia noción histórica de Europa. Surge la filosofía de la crisis.

En el campo de las ideas, la crisis del arte, como componente del sistema cultural europeo, tuvo tres fases:

1) Recuperación crítica de los grandes temas de la cultura artística de la primera mitad de siglo, con la perspectiva ideológica del marxismo. Venía dada por las esperanzas revolucionarias de la cultura europea, concretadas en las luchas de la resistencia. La investigación estética toma un carácter lingüístico: la realidad no tiene ya ningún atractivo.

2) Influencia determinante de las "filosofías de la crisis" y especialmente del existencialismo de Sartre. Se frustran las esperanzas que se tenían debido a la vuelta al poder de las clases conservadoras.

3) Reconocimiento de la hegemonía cultural americana y la inserción del arte en la tecnología de la información y de la cultura de masas. El control de la economía, la política y la cultura está en manos del capitalismo monopolista norteamericano.

Dada esta situación, ¿qué fundamento puede tener el hecho de seguir considerando el arte como lenguaje? ¿Qué relación puede existir entre arte y sociedad? En el marco de estas cuestiones, nace la poética de la incomunicabilidad, expresada en las diferentes poéticas de lo informal.



Arte urbano

II. EL INFORMALISMO

Lo informal es una situación de crisis: se renuncia al lenguaje para reducirlo a puro acto.

La civilización europea es una civilización del conocimiento (del logos, de la palabra). Hace depender el actuar del conocer (cogito ergo sum). La civilización americana es una civilización pragmática, de la acción ("existo porque hago"). En el enfrentamiento de las dos civilizaciones, la razón (la racionalidad) –la palabra y el conocimiento– pierde la batalla ante la política basada en la fuerza. ¿Por qué, pues, seguir contraponiendo la utopía de la razón al brutal realismo del poder?

Antes de entrar en las diferentes características del informalismo y de hacer alusión a las tendencias que lo configuran, trataremos de establecer en qué consiste la poética de lo informal:

Siguiendo a Umberto Eco (1990), podemos hablar de una poética de lo informal como típica de la contemporaneidad: así, lo informal, como categoría crítica, se convierte en una calificación de una tendencia general de la cultura de un periodo, y la podemos incluir dentro del ámbito más amplio de la poética de la obra abierta. Para Eco existen dos tipos de apertura esencialmente diferentes:

De primer grado: cualquier obra de arte es abierta, en el sentido de que puede tener distintas lecturas que dependerán de las diferentes metodologías que se utilicen para analizarla. Sin embargo, el carácter de la obra permanecerá inmutable, tal como lo previó su autor.

De segundo grado: el artista da al receptor las piezas de una obra que, en realidad, no está acabada; el resultado será que cada intérprete elaborará su propia concepción de la obra, que, en la mayoría de los casos, diferirá de la interpretación de los que le rodean. Se trata, pues, de evitar la univocidad de un solo sentido en la obra, de manera que se imponga la multiplicidad de significados.

Según L. Cirlot (1983, pág. 18), "Informal quiere decir negación de las formas clásicas de dirección unívoca, no abandono de la forma como condición base de la comunicación". No hablaremos, pues, de la muerte de la forma, sino de una noción más articulada del concepto de forma, la forma como campo de posibilidades:

A pesar de la configuración de la propia palabra (informalismo = in + forma), ello no implica en modo alguno la negación absoluta de la forma, sino sólo la negación del valor tradicionalmente otorgado a la forma. En cambio, Dorfles (1966, pág. 51) afirma que "informal significa precisamente lo contrario a toda formativa, rebeldía frente a toda estructura preconcebida y racional," y añade: "por eso podemos limitar la etiqueta de informal sólo a esas formas de abstractismo en las que no sólo falta toda voluntad y tentativa de figuración, sino también toda voluntad y tentativa de figuración sígnica y semántica".

En la mayoría de las obras informales seguramente falta la voluntad por parte del artista de expresar determinadas ideas por medio de unos signos, cosa que no quiere decir que estos signos carezcan de significado. Su significado será posterior a su realización y dependerá fundamentalmente de la lectura del individuo que interprete la obra. El signo anticipa el significado.

Según Rupert (1978, pág. 25), quizás por primera vez la obra de arte "no significa nada; simplemente es. No recuerda –ni debe recordar– nada, no sugiere nada, ni se parece a nada".

El informalismo como tendencia aparece en 1945 y, mediante una amplia variedad de direcciones –*art autre*, *action painting*, *tachismo*, *espacialismo*, *pintura matérica*– domina el ámbito artístico de los años cincuenta y sesenta.

Según Karim (1978), la denominación de arte informal tiene su origen en un término acuñado por Michel Tapié, en 1951, quien fue el primero en hablar de la "trascendencia de lo informal" al interpretar su pintura. Paralelamente, el mismo autor empezó a introducir el adjetivo "otro" para referirse a ese arte tan diferente del tradicional. Arte informal y *art autre* son, pues, sinónimos.

Creación-destrucción

Este proceso de crear destruyendo ya lo habíamos observado en el movimiento dadaísta, que surge en plena Primera Guerra Mundial.

Es significativo que una tendencia no figurativa basada en la creación-destrucción aparezca precisamente al final de la Segunda Guerra Mundial. Parece obvio que, después de la destrucción, la ruina, surge la necesidad de crear algo totalmente nuevo, con autonomía y vida propia; por eso destaca lo que es fundamental para su existencia: la materia; pero el proceso de construcción al que la someten no deja de ser, en el fondo, un proceso de destrucción (agujeros, arañazos, manchas...).

2.1. Informalismo y abstracción

La situación del ámbito artístico en el periodo de entreguerras estaba definido por el enfrentamiento entre la figuración y la abstracción. Junto a la abstracción más lírica basada en el lenguaje de la mancha, preconizada por Kandinsky, aparece también la abstracción geométrica de Mondrian y de los componentes de De Stijl, así como la abstracción más expresiva de un Paul Klee.

Paralelamente a este auge de la abstracción, existe una corriente basada en el lenguaje figurativo, que tiene dos focos principales: el surrealismo y la pintura de Picasso.

Dado que el informalismo, como tendencia no figurativa, tiene sus antecedentes en la abstracción, vamos a recordar alguna de sus principales aportaciones, sin las cuales es prácticamente imposible entender el arte actual.

Meyer Schapiro escribía, ya en 1937, lo siguiente sobre el arte abstracto:

"Antes de que existiera un arte pictórico abstracto se solía creer que el valor de un cuadro era sólo cuestión de colores y formas. La música y la arquitectura eran mostradas constantemente a los pintores como ejemplos de un arte puro que no tenía que imitar

objetos sino que alcanzaba sus efectos a partir de elementos peculiares propios. Pero estas ideas no eran fáciles de aceptar, dado que nadie había visto aún una pintura hecha sólo a base de colores y formas que no representaran nada.

Si a la reproducción pictórica de los objetos de nuestro entorno se la juzgaba a menudo sólo en función de los atributos de la forma, era evidente que al hacerlo se desvirtuaba o rebajaba el cuadro; estas pinturas no podían hacerse sólo manipulando las formas. Y en la medida en que los objetos a los que estas formas pertenecían solían ser personas y lugares determinados, figuras reales o míticas, que reflejaban las huellas evidentes de una época, la pretensión de que el arte estaba por encima de la historia, gracias a la capacidad creadora o personalidad del artista, no estaba del todo clara. Ahora bien, en el arte abstracto la pretendida autonomía y el carácter absoluto de lo estético se planteaba de manera concreta. Se trataba, en fin, de un arte en el que sólo parecen darse los elementos estéticos.

El arte abstracto tenía, pues, el valor de una demostración práctica. En estas nuevas pinturas los mismos procesos de esbozar e inventar parecían haberse incorporado a la tela; la forma pura, hasta

entonces oculta por un contenido ajeno, se encontraba ahora liberada y podía percibirse directamente".

M. Schapiro (1937, pág. 188).

A partir de este momento, pintores y críticos cambiaron su actitud con respecto al arte del pasado y se acostumbraron a la visión de los colores y las formas libres de los objetos.

El arte abstracto, pues, parecía reforzar el carácter absoluto de lo estético.

Pero, sobre todo, el informalismo aportó la idea de que el arte podía contemplarse ya desde un único plano ahistórico y universal.

Gracias a la abstracción se pudo valorar mejor –y disfrutar– el arte infantil y el de los pueblos primitivos. Lo que durante mucho tiempo se había considerado monstruoso y antiestético, se convertía ahora en pura forma y expresión. En un primer momento, pues, dos aspectos caracterizaban el arte abstracto:

- La exclusión de las formas naturales.
- La universalización ahistórica de las notas del arte.

Los autores abstractos descubrieron esferas totalmente nuevas en materia de construcción y expresión formal, y

nuevas posibilidades de representación imaginativa. Se llegó a creer que el arte debía cumplir dos requisitos:

- Que cada obra tiene un orden o coherencia propios, una unidad estructural, cualesquiera que sean las formas utilizadas.
- Que las formas y colores elegidos tienen una auténtica fisonomía expresiva, que nos hablan como si fueran un todo cargado de sentimiento, mediante la fuerza intrínseca de los colores y las líneas antes que con la representación de objetos, movimientos o gestos.

Todo ello permitió romper el esquema analítico que hacía de la mimesis el baremo para evaluar una representación formal. Se había llegado a creer que el arte verdadero tenía que mostrar un grado de conformidad con la naturaleza y de maestría en la representación. Con la llegada del arte abstracto cambió el concepto sobre la creación plástica, destronando a la representación como requisito necesario, así como destruyendo el freno de la expresión que había excluido determinados niveles de sentimiento.

La idea del arte se desplazó de las imágenes a su aspecto expresivo, constructivo o inventivo. Por lo tanto, lo que había cambiado era la percepción de la forma, lo que daba a los artistas una nueva sensación de libertad y más posibilidades de expresión.

La abstracción plantea la obra artística como resultado de la aprehensión por parte del artista de determinados elementos –aquellos que son esenciales– "abstraídos" de la realidad en la que se mueve.

En una obra abstracta el espectador puede captar una serie de líneas, puntos, figuras geométricas, colores, que no son sino simples objetos de su propio entorno, esquematizados, sintetizados; objetos, al fin y al cabo, tan reales como los que le rodean.

El informalismo, como tendencia no figurativa, parte de la abstracción, aunque su problemática e ideología son diferentes: el informalismo se basa no en los elementos tomados directamente de la realidad, sino en la selección de éstos, elaborada por el artista, en términos intelectuales.

Ante la obra informal el observador siente, en general, una extraña desazón, causada por el hecho de no saber a qué se enfrenta. La pintura informal puede estar configurada, al igual que la obra abstracta, por puntos, líneas, manchas... Pero, sin embargo, su posible relación con el mundo cotidiano se hace tan poco patente que no permite entreverla.

La obra informal

La complejidad de lo informal reside en el hecho de que el artista reúne en su obra lo exterior y lo interior y lo expresa conjuntamente, con restricciones o sin ellas, mediante un sistema lingüístico no figurativo.

La obra abstracta/informal aporta una nueva percepción de la forma que permite establecer nuevas valoraciones del arte del pasado. El arte abstracto, al instaurar una nueva libertad, incrementó las posibilidades de evaluar y experimentar las formas, de manifestar la estructura de la obra y su coherencia interna.

Esta sensación de libertad se había producido precisamente al rehusar la función figurativa de la pintura. Eso fue la causa de la propagación de un reduccionismo esquemático que identificaba figurativismo con tradición/academicismo, y abstracción/informalismo con modernidad/progresismo.

Figurativismo/ vanguardismo

Es interesante recordar la pugna figurativismo/vanguardismo que se produjo en la Europa de los años treinta.

Superado ya, en parte, este enfrentamiento, merece la pena retener algunas implicaciones del fenómeno abstracto que hoy en día se ha extendido a todos los "ismos". Por su interés, subrayamos las siguientes:

- Una crítica de los contenidos aceptados de las representaciones precedentes en cuanto a valores ideales. La naturaleza ya no sirve de modelo de armonía para el hombre, lo cual no significa que no podamos basarnos en la naturaleza para llevar a cabo nuestras investigaciones pictóricas.

- Una nueva finalidad del arte, que hoy más que nunca es la expresión de la espontaneidad. El arte se convierte en un símbolo del individuo que alcanza la libertad y se entrega plenamente a su obra.

- Una conciencia de lo personal y espontáneo en la obra, lo que estimula a su autor a concebir, transformar y expresar formas que confieran al máximo el aspecto de lo que está hecho libremente. De ahí la gran importancia que tienen la mancha, el trazo, la pincelada, la gota, la calidad de la sustancia de la pintura y la textura.

- La obra de arte es un mundo con su propio orden interno, con su peculiar sintaxis. No es posible analizar,

valorar o interpretar una obra utilizando las categorías¹ que son válidas para otra.

- La presencia del azar, de lo inconsciente, espontáneo, impredecible, de la improvisación, se manifiesta más ahora que en las obras del pasado. Se descubren el interés y la atracción por aquellas posibilidades de la forma que presentan grandes dosis de variabilidad y desorden.
- Un deseo de jugar con las formas (invertir, ajustar, recortar, variar, reformar, reagrupar...) buscando la máxima impresión posible de un hallazgo fortuito.
- Al prescindir de las formas naturales, la atención del pintor se centra en las notas de movimiento, interacción, cambio y devenir en la naturaleza.

El artista quiere crear formas que manifiesten su libertad, que plasmen su presencia y su espontaneidad.

- La libertad de la que disfruta el artista para elegir tanto el tema como la forma deja abierta la posibilidad de innumerables reacciones ante los estilos vigentes.

El arte contribuye a mantener el espíritu crítico y los ideales de creatividad, sinceridad e independencia que son

1 No podemos aplicar a un cuadro de Velázquez los mismos criterios analíticos que a un cuadro de Pollock.

indispensables para todo aquello que quiera llamarse cultura.

2.2. Las poéticas de lo informal

Considerando que el informalismo es la tendencia artística, desarrollada después de la Segunda Guerra Mundial, que se basa en el valor expresivo de la materia pictórica, agrupa corrientes afines, como el *art autre*, el *tachismo*, la *action painting* y la *pintura matérica*.

Sus principales representantes son Jean Fautrier (1898-1964), sobre todo en su serie *Rehenes*, Jackson Pollock (1912-1956), Franz Kline (1910-1962), Wols –seudónimo de Alfred Otto Wolfgang Schulze– (1913-1951), Mark Tobey (1890-1976), Jean-Paul Riopelle (1923-2002), Willem de Kooning (1904-1997), Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992), Pierre Soulages (1919), Alberto Burri (1915-1995), Manolo Millares (1926-1972) y Antoni Tàpies (1923).

Hay que tener presente que no existe una uniformidad de criterio a la hora de establecer una clasificación de las corrientes que pertenecen al ámbito de lo informal. Además, es muy difícil establecer los límites entre las distintas tendencias, ya que a menudo coexisten y son

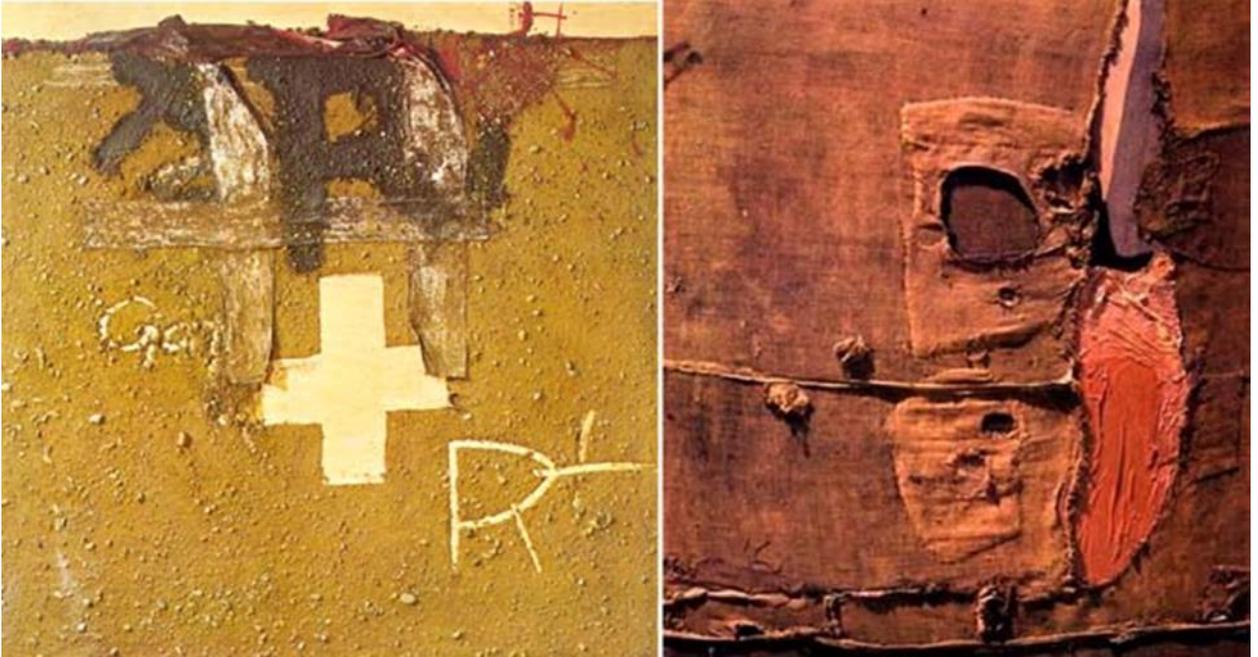
aparentemente indiferenciables (la pintura de Pollock es sígnica-gestual, pero también es matérica). Para facilitar el estudio del informalismo y de ayudar a la realización de una lectura adecuada de las obras, optaremos por agrupar las obras y los artistas en función del sentido prioritario que predomine, y de ello resultan tres grandes grupos; la pintura:

- matérica,
- sígnico-gestual,
- espacial.

2.2.1. Pintura matérica

Se dice de la pintura en la que resalta el uso de la materia, en especial cuando presenta empastes gruesos o incorpora elementos extrapictóricos como aserraduras, arena,

argamasa, etc. Este carácter matérico² es uno de los rasgos dominantes en la pintura informalista.



Izquierda: Antoni Tàpies, Cruz y tierra (1975). Técnica mixta, 162 x 162 cm. Colección del artista, Albizzini.

Derecha: Alberto Burri, Saco 5P (1953). Técnica mixta, 149 x 129,5 cm. Fondazione Palazzo, Città di Castello.

Se pueden agrupar las subtendencias dentro de este ámbito teniendo presente los distintos procedimientos para obtener la materia. Existen dos procesos considerados fundamentales:

² Adquiere, pues, una gran importancia el procedimiento seguido para la ejecución de la obra.

- Aglutinando materiales heteróclitos con pigmentos y disolventes, de manera que se obtengan gruesas masas pictóricas para ponerlas en los diversos soportes (Tàpies).
- Acumulando materiales varios (telas, papeles, cartones...) y adhiriéndolos al soporte por medio del collage (Burri).

El resultado final será diferente en ambos casos, pero tendrán la finalidad de resaltar el poder del relieve o de la emergencia de la materia.

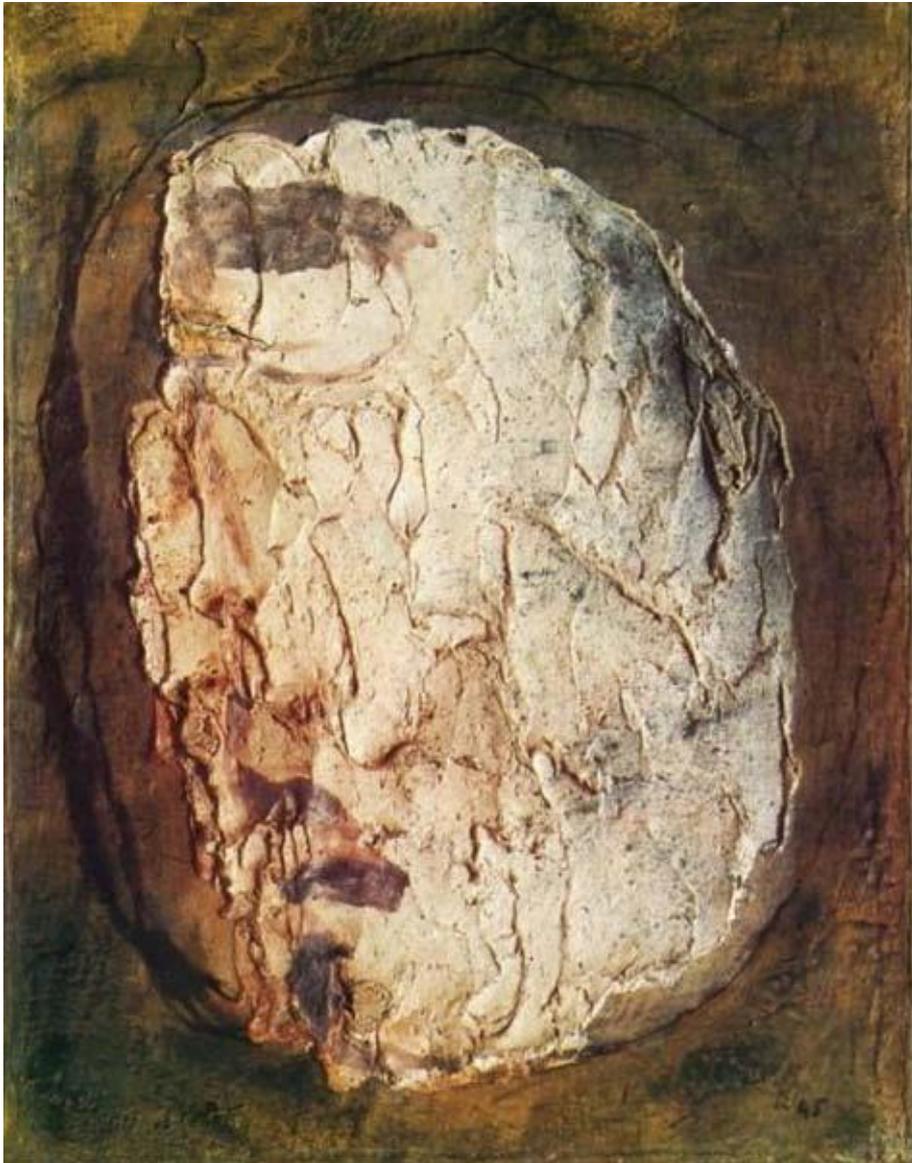
Entre los pintores matéricos destacamos:

- Jean Fautrier.
- Jean Dubuffet.
- Alberto Burri.
- Antoni Tàpies i Puig.

1) Jean Fautrier (París, 1898 - Châtenay-Malabry, Isla de Francia, 1964)

Pintor francés. Acabada la Primera Guerra Mundial, se instaló en París, donde cultivó una pintura expresionista que se convirtió en cada vez más oscura.

Obtuvo una gran aceptación con la exposición de la serie Rehenes en la Galería Drouin de París (1945) y con la de Significantes de lo Informal, de Michel Tapié, en el Studi Facchetti (1951). Con Dubuffet, es el iniciador de la pintura matérica y el antecedente de la corriente informalista.



Jean Fautrier: Cabeza de rehén núm. 8 (1944).

2) Jean Dubuffet (El Havre, 1901 - París, 1985)

Pintor y escultor francés. Dedicado a actividades intelectuales y comerciales, se consagró definitivamente a la pintura a partir de 1942.

En 1944 expuso en París: *Mirobolus, Macadam y Cía*, la primera de una serie de obras –*Cuerpos de damas* (1950), *Suelos y terrenos* (1951-52), *Hourloupe* (1962-64)– elaboradas con materiales nuevos y de desecho.

También se dedicó a la escultura, siguiendo los principios del arte en bruto, expuestos por él mismo y reunidos en *Prospectus et tous écrits suivants* (1946, 1967). En 1948 creó una sociedad y un museo y celebró varias exposiciones. En 1976 dio su colección de arte en bruto a la ciudad de Lausana.

Dubuffet defendió un arte (el naíf y el psicopatológico) en el que intervienen factores como la espontaneidad, el azar, la broma y la voluntad de expresión por encima del refinamiento estético y una lucha contra el espíritu burgués y el arte concreto. Junto con J. Fautrier, fue abanderado del informalismo.



Jean Dubuffet. Izquierda: *D'hôtel en tonno albaricoque* (1947). Óleo sobre tela. 116 x 89 cm. Centro Georges Pompidou, París. Derecha: *Marejada de lo virtual* (1963). Óleo sobre tela, 220 x 190 cm. Museo Nacional de Arte Moderno.

3) Alberto Burri: (Città di Castello, 1915 - Niza, 1995)
Pintor italiano. Médico militar en la Segunda Guerra Mundial, empezó a pintar accidentalmente en un campo de prisioneros de los Estados Unidos en los años cuarenta. Muy tradicional al principio, pronto derivó hacia la

experimentación y se convirtió en un abanderado del informalismo y de la pintura matérica. En los años cincuenta utilizó sobre todo arpilleras y tiras de ropa, con incrustaciones y esmaltes, y más tarde utilizó también maderas y metales.

Residió en Italia y en Estados Unidos, donde influyó en el desarrollo del expresionismo abstracto.



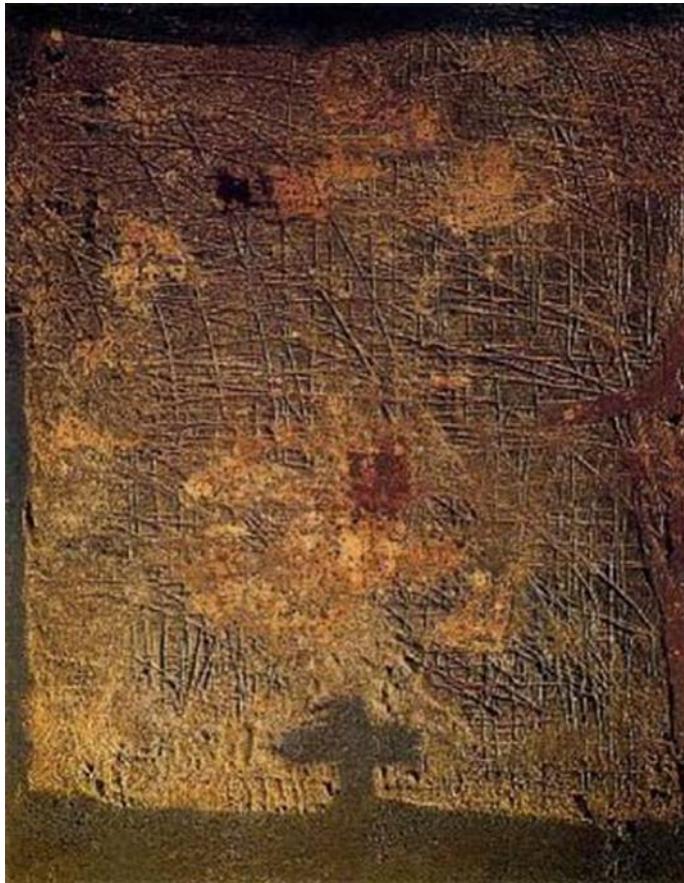
Alberto Burri: Saco 4 (1954). Arpillera, algodón, cola rinavil, seda y pintura sobre tela de algodón. Colección de Anthony Denney, Londres.

4) Antoni Tàpies i Puig (Barcelona, 1923)

Después de una grave enfermedad, durante la cual ya hizo algún dibujo (1940-1942), cursó estudios de derecho (1943-

1946). Pasó fugazmente por la academia de dibujo de Nolasc Valls. En 1948 fue cofundador de "Dau al Set", en el que colaboró. Expuso en los primeros Salones de Octubre, participó en una exposición renovadora de Cobalto 49 y en el VII Salón de los Once, de Madrid (1949). Hizo su primera exposición individual en las Galerías Layetanas y, becado por el Instituto Francés, fue a París (1950), desde donde consiguió exponer en el concurso internacional Carnegie de Pittsburgh. Fue seleccionado para ser uno de los representantes de España en la Bienal de Venecia, donde después participó reiteradamente, y expuso de nuevo en las Layetanas (1952). En 1953 expuso en Chicago y en Madrid; fue el año en que la marchante Martha Jackson se interesó por él y le encargó una exposición en su galería de Nueva York, para promoverlo al año siguiente por varias ciudades norteamericanas, y organizar desde entonces sus exposiciones en los Estados Unidos. Ese año ganó el primer premio del Salón del Jazz de Barcelona y empezó a tratar con Michel Tapié, amigo de M. Jackson y asesor de la Galería Stadler, de París, donde expuso en 1956 y donde desde entonces lo hizo frecuentemente. En 1955 fue premiado en la III Bienal Hispanoamericana en Barcelona, y había expuesto en Estocolmo, junto con Tharrats, presentado por Dalí. En 1958 tuvo sala especial en la Bienal de Venecia y ganó el primer premio Carnegie. Celebró muchas exposiciones en Barcelona –en la Sala Gaspar– y por todo el mundo: Nueva York, Washington, París, Berna, Múnich, Bilbao, Buenos Aires, Hannover, Caracas, Zúrich, Roma, San

Galo (donde ha dejado obras murales), Colonia, Cassel, Londres, Madrid, Cannes, etc., y recibió premios en Tokio (de grabado en 1960), Nueva York (uno de los Guggenheim, 1964) y Menton (1966). En 1967 entró en la órbita del marchante Aimé Maeght y expuso de nuevo en París (1973, Museo de Arte Moderno), Nueva York (1975) y en la Fundación Maeght de Saint-Paul (1976, muestra que pasó después a Barcelona).



Antoni Tàpies: Pintura (1955). 89 x 130 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

En este periodo ganó el premio Rubens (1971) y probó a expresarse con técnicas nuevas, como el tapiz –con Josep Royo– entre 1969 y 1973.

Partió de un figurativismo surrealista, a menudo con influencias de Miró y Klee, que domina la época "Dau al Set".



Antoni Tàpies: Gran pintura gris núm. III (1955). Técnica mixta sobre tela, 195 x 169,5 cm. Colección de Arte de Renania del Norte-Westfalia, Dusseldorf.

La Caja de cordales (1946) o los insólitos *Collage y Pintura* exhibidos en el I Salón de Octubre son todavía pruebas aisladas en medio de una tónica mágica que va del realismo minucioso de *Ninfas, dríades, arpías* (1950, colección

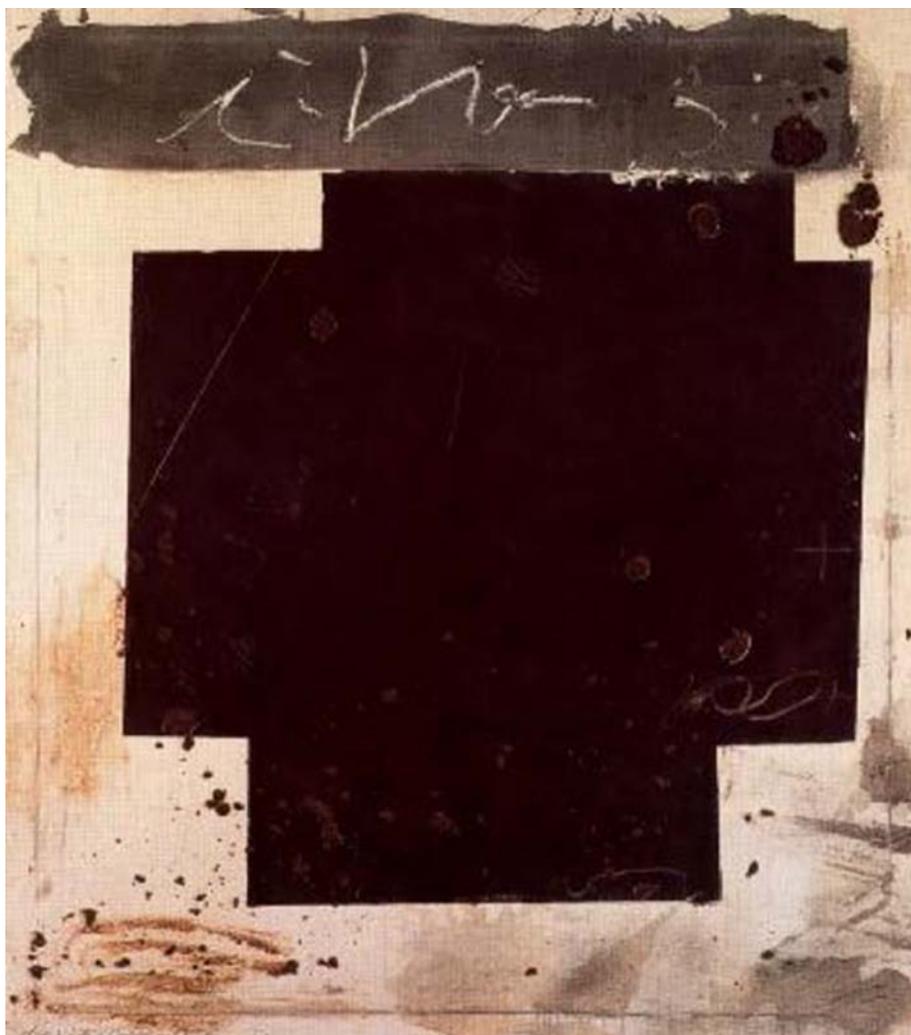
Cendrós) o de los retratos que bordean el academicismo (Josep Gudiol, Antoni Puigvert, Pere Mir i Martorell, etc.) hasta la abstracción onírica del Verde sobre marrón oscuro a las superficies ajadas, a menudo surcadas por incisiones que recuerdan los grafitis callejeros: es el momento de la *Pintura* (1955, Madrid, Museo de Arte Contemporáneo), que escandalizó al ser expuesta en la Bienal Hispanoamericana.



Antoni Tàpies: *Materia en forma de pie* (1965). Técnica mixta sobre tela, 130 x 162 cm. Col. Fundación Antoni Tàpies, Barcelona.

Son obras que valoran una estética de la fealdad y que lo sitúan entre los principales informalistas. Utilizó procedimientos mixtos de todo tipo (arena, ropa, paja), intensificó los collages y el gusto por la materia abundante, que a menudo llega a auténticos bajorrelieves.

Ha hecho también escenografía para *Oro y sal* (1961), de Joan Brossa, amigo y en cierta forma maestro suyo, con quien ha colaborado en libros como *El pa a la barca* (1963), *Novel·la* (1965), *Fregoli* (1969), *Nocturn matinal* (1970), *Poems from the Catalan* (1973) o *U no és ningú* (1979).



Antoni Tàpies: Gran cruz marrón (1982). Técnica mixta sobre tela, 195 x 170 cm. Galería Lelong.

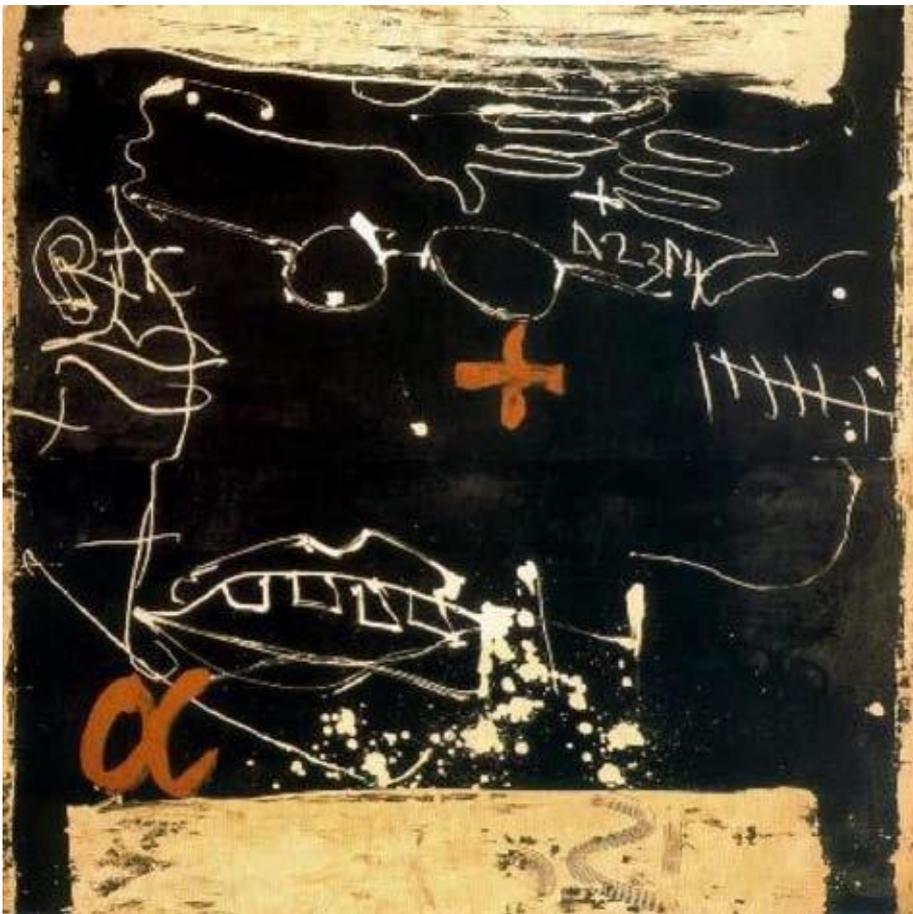
Su actividad como ilustrador de textos literarios ha dado lugar a una considerable producción de obra gráfica y de libros de bibliófilo. Los años setenta representaron una

continuidad de su obra, donde la innovación principal fueron las frecuentes referencias políticas, a menudo expresadas con palabras escritas sobre el soporte. Así, la reiterada representación de las cuatro barras y las frecuentes tomas de posición públicas en la línea de la oposición al régimen le ayudaron a reforzar una imagen de artista comprometido. Igualmente, su producción cartelística ha ido en ocasiones asociada a iniciativas de carácter cívico o reivindicativo. Si bien el primer cartel que realizó data de 1960, los ha producido continuada y regularmente a partir de 1968. En 1984 fueron reunidos en una exposición.

Durante los años setenta realizó las primeras piezas de carácter escultórico, las cuales derivaban de los ensamblajes precedentes. Sin embargo, la utilización de la terracota, a partir de 1981, le permitió desarrollar un concepto escultórico más personal. En 1987 presentó las primeras esculturas hechas en bronce.

El *Homenaje a Picasso* (Barcelona, 1983) constituye una realización de carácter monumental, análogo al del mosaico cerámico para la plaza de Cataluña de Sant Boi de Llobregat (1983). Durante esta última etapa han sido constantes las exposiciones personales y de carácter antológico o retrospectivo (Tokio, 1976; Nueva York, 1977; Roma, 1980; Ámsterdam, 1980; Madrid, 1980; Venecia, 1982; Milán, 1985; Viena, 1986; Bruselas, 1986; etc.), así como los

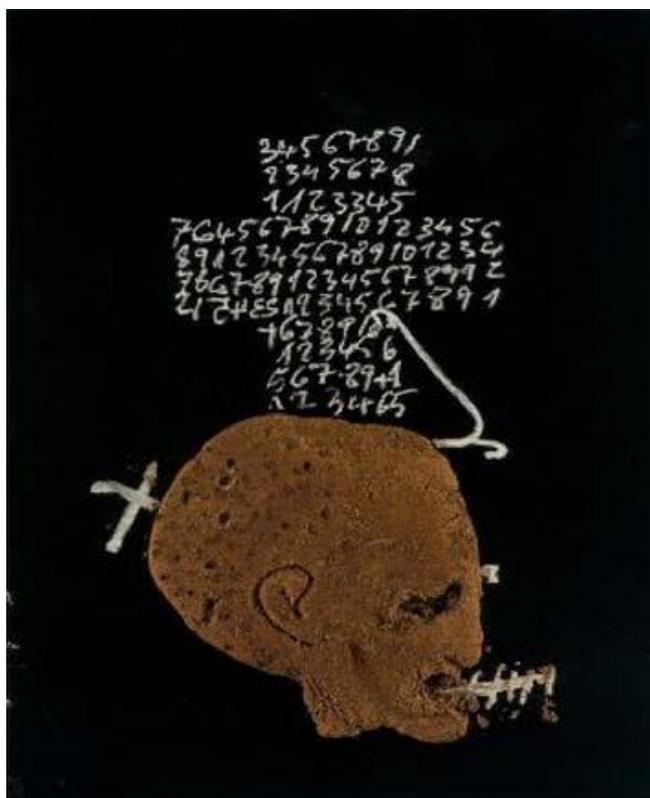
premios y reconocimientos (ingreso en las academias de bellas artes de Berlín, Viena y Estocolmo; premio Ciudad de Barcelona, 1979; doctorado por el Royal College of Art, de Londres, 1981; premio Wolf, 1982; premio Rembrandt, 1983; Medalla de Oro de la Generalitat, 1983; gran premio de pintura de Francia, 1984; doctor honoris causa por las Universidades de Barcelona y de las Baleares, 1988; etc.).



Antoni Tàpies: Cara y manos sobre negro (1990). Aguafuerte, aguatinta y collage. Papel Velin Arches blanco de 400 gr, 196 x 196 cm. Colección particular.

Ha publicado artículos a menudo en *Destino*, *Serra d'Or*, *La Vanguardia*, *Avui*, etc., la mayoría de los cuales reunidos

en los libros *La práctica del arte* (1970), *El arte contra la estética* (1974), *La realidad como arte* (1982) y *Por un arte moderno y progresista* (1985), donde ha defendido una postura tan adversa al arte tradicional como al de la extrema vanguardia conceptualista no venal, contra la cual ha potenciado con fuerza, desde su preeminente posición internacional, el papel de algunos pintores jóvenes (primero Viladecans y después Broto, Grau, Rubio y Tena). También ha publicado el libro autobiográfico *Memoria personal* (1977). En 1990 fue inaugurada, en Barcelona, la sede de la Fundación Antoni Tàpies, dedicada al estudio del arte contemporáneo.



Antoni Tàpies: Cabeza (1995). Técnica mixta sobre madera, 116,5 x 89 cm. Colección particular.

2.2.2. Pintura sígnica-gestual

Agrupar las obras en las que existe una cierta reminiscencia del deseo de establecer un contacto, aunque sea mínimo, con el mundo de la forma, que se manifiesta mediante configuraciones irregulares, ejecutadas en su mayoría al azar.

Como subtendencias dentro de este grupo, hay que subrayar que una serie de obras se decantará de manera clara hacia lo sígnico (Mathieu), y otras hacia lo gestual (Pollock). En común tienen la velocidad de ejecución, o lo que es lo mismo, la pintura considerada como acción.

De ahí proviene el nombre dado por el poeta y crítico Harold Rosenberg en 1952 a la tendencia preconizada por Jackson Pollock en los Estados Unidos: *Action painting*.

Paralelamente, en Francia aparece el término propuesto por Guéguen y difundido por Charles Estienne, tachismo, donde se destaca el poder de la mancha; sus ideas clave son:

- Es un movimiento pictórico creado en Francia en 1950, consistente en la aplicación por parte del artista de manchas de color sobre la tela de una manera completamente aleatoria y extremadamente dinámica, como si se tratara de

materializar el ritual mismo del proceso pictórico. De ahí que la calidad física de la pintura tenga una gran importancia. El tachismo ha sido influido en algunos aspectos por el arte caligráfico del Extremo Oriente.



Jackson Pollock: Recolectores de algodón (1935). Óleo sobre tela. Galería de Arte Albright-Knox de Búfalo (Nueva York).

- Su concepto, muchas veces utilizado en el sentido de informalismo, es más europeo que norteamericano, ya que en Estados Unidos se suelen utilizar otros términos paralelos, como los de expresionismo abstracto, action painting, etc. El tachismo incluye artistas tan diferentes, y a

menudo antagónicos, como B. Dubuffet, J. Pollock, Wols, G. Mathieu, Bryen, J. Fautrier, Ossorio, Imai, H. Hartung, H. Michaux, J. P. Riopelle, Sam Francis, M. Tobey, E. Vedova, A. Saura, A. Tàpies, etc.

En 1948, Marchand, en el catálogo para la exposición de la Galería de Luxembourg, habla, contraponiéndolo a la abstracción geométrica, de la abstracción lírica; con este término se ha definido la obra de Wols e incluso la de Mathieu.

Entre los pintores destacamos a:

- Jackson Pollock.
- Wols.
- Georges Mathieu.
- Hans Hartung.

1) Jackson Pollock

(Cody, Wyoming, 1912 - Springs, Long Island, 1956) Pintor norteamericano. Tuvo influencias, en un primer momento, del muralismo mejicano y, desde 1935, de Picasso y los surrealistas europeos.

Gracias a la ayuda del crítico de arte G. Greenberg, llegó a ser conocido y en 1949 era ya considerado como un maestro indiscutible de la abstracción. Fue el miembro más importante de la *action painting*.



Jackson Pollock. Izquierda: Hombre y mujer (1942). Óleo sobre tela, 186,1 x 124,3 cm. Museo de Arte de Filadelfia.

Derecha: La llave (1946). Óleo sobre tela, 149,8 x 208,3 cm. Instituto de Arte de Chicago.



Jackson Pollock: Alquimia (1947). Pintura al óleo, aluminio, y cuerda sobre tela. Colección Peggy Guggenheim, Venecia.

Produjo con la técnica del dripping, es decir, de dejar chorrear la pintura desde potes agujereados sobre enormes telas extendidas en el suelo, obras donde materializa y fija sus pulsiones más inmediatas y el afrontamiento con su propia práctica pictórica en una relación sujeto-superficie-color-movimiento.

Murió en un accidente de tráfico.

2) Wols (Berlín, 1913 - París, 1951)

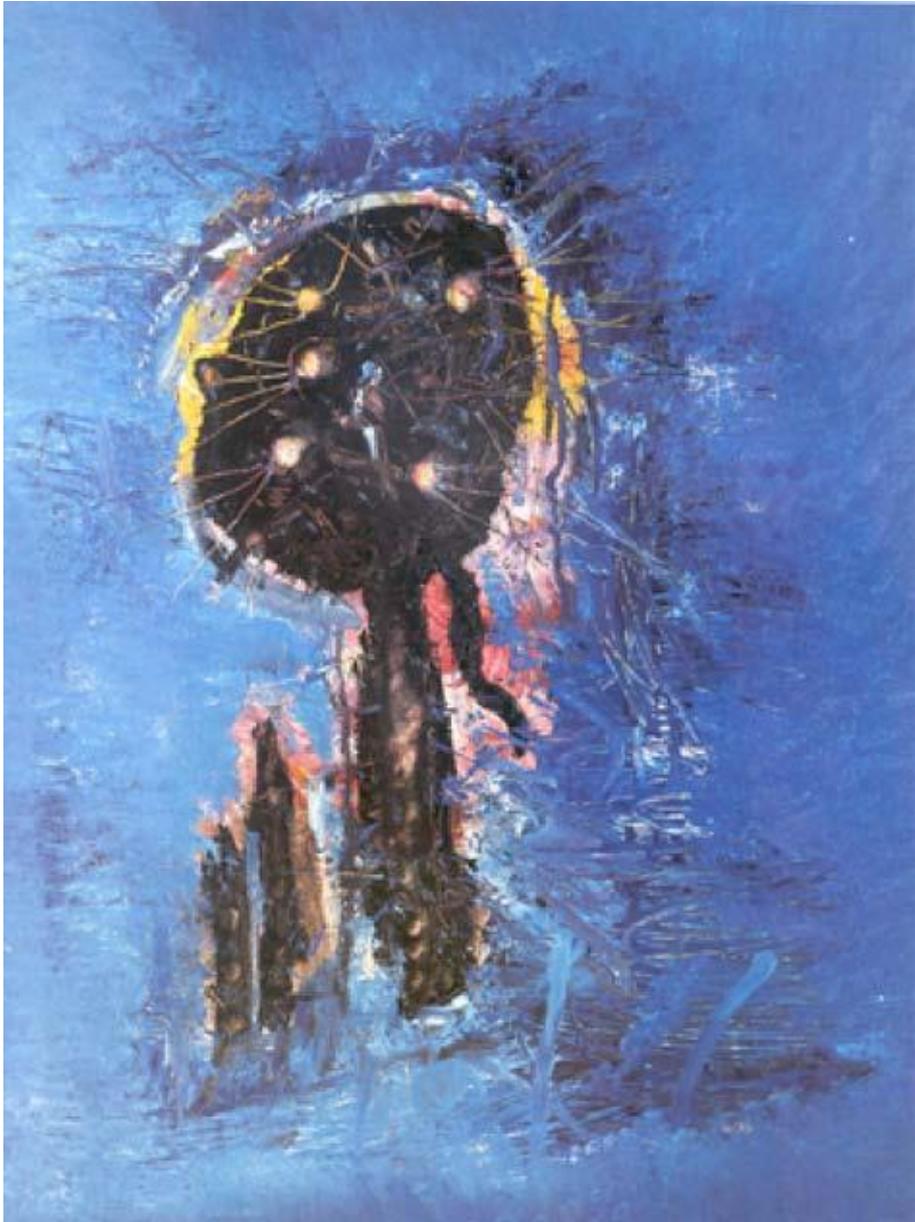
Nombre con el cual es conocido el pintor alemán naturalizado francés Alfred Wolfgang Schulze. Educado en Dresde, siguió la tradición expresionista alemana (Kokoschka, O. Dix, Grosz), la experiencia de la Bauhaus de Berlín y la influencia de Moholy-Nagy, con quien realizó el primer viaje a París (1932), dónde contactó con Ozenfant, Léger, Arp, Calder, etc. Primero se dedicó a la fotografía, hasta 1939, y se instaló definitivamente en Francia en 1935.

El periodo 1946-1951 es el más determinante de su evolución pictórica, que lo sitúa como protagonista de la llamada abstracción lírica europea. Amigo del escritor Henri-Pierre Roché y de René Drouin, expuso en la galería de éste en 1947. Fue considerado catalizador de una no-figuración lírica, explosiva, antigeométrica e informalista, que introducía la movilidad del espacio en sí mismo y un

compromiso existencial, marcado por el pensamiento oriental.



Wols: El catalán (1947-48). Óleo sobre tela.



Wols: El fantasma azul (1951)

3) Georges Mathieu (1921)

Pintor francés. Estudió derecho y filosofía. Comenzó a pintar en 1942. Influido por Hartung, en 1947 se decantó hacia la abstracción lírica. Cultivó un arte caligráfico brillante y esteticista, en busca de una mancha agradable pero espontánea, que hace pensar en ciertas obras de Dalí, al cual lo une una similar conducta pública tipo showman paradójica y espectacular. En 1966 se le encargó el diseño de una fábrica de transformadores en Fontenay-le-Comte, que se ha convertido en el primer edificio de su género basado en criterios más estéticos que funcionales (1967-1969).



Georges Mathieu: Capetos por doquier (1954). Óleo sobre tela, 295 x 600 cm. Centro Pompidou, París.

4) Hans Hartung (Leipzig, 1904 - Antibes, Provenza, 1989)

Pintor alemán. Estudió en Dresde y en Leipzig y recibió la influencia de Kandinski y de los expresionistas del grupo Der Blaue Reiter. Perseguido por la Gestapo, fue voluntario de la legión extranjera francesa en la Segunda Guerra Mundial. Su obra, iniciada en 1922, se dio a conocer en París en 1947. Su pintura es representativa de la abstracción expresiva. Expuso en Barcelona, y estuvo casado con Roberta González.



Hans Hartung: Pintura (1956). Acrílico sobre tela, 180 x 137 cm. Colección Anne-Eva Bergman, Antibes.

2.2.3. Pintura espacial

Está constituida por aquellas obras en las que lo que predomina es el espacio; el tratamiento de la materia no interesa por sí mismo, como ocurre en las obras matéricas, sino como medio para alcanzar una concepción inédita del espacio o conseguir la plasmación de "otro" espacio.

El espacialismo no se preocupa de la materia como elemento autónomo, válido por sí mismo; pero es precisamente mediante el proceso técnico al que somete la materia (cortes, agujeros...) como alcanza la creación de una nueva concepción espacial (Fontana).

A la complejidad técnica de la pintura matérica y de la sígnico-gestual, el espacialismo contrapone una simplicidad extraordinaria, basada exclusivamente en un lenguaje sígnico obtenido mediante perforaciones que establecen las conexiones entre el espacio pintado y el espacio envolvente.

Suelen incluirse dentro del movimiento espacialista aquellas obras cuyo sentido esencial es el de transformar, de manera absoluta, la concepción tradicional del espacio, aunque esta transformación no se alcance mediante cortes

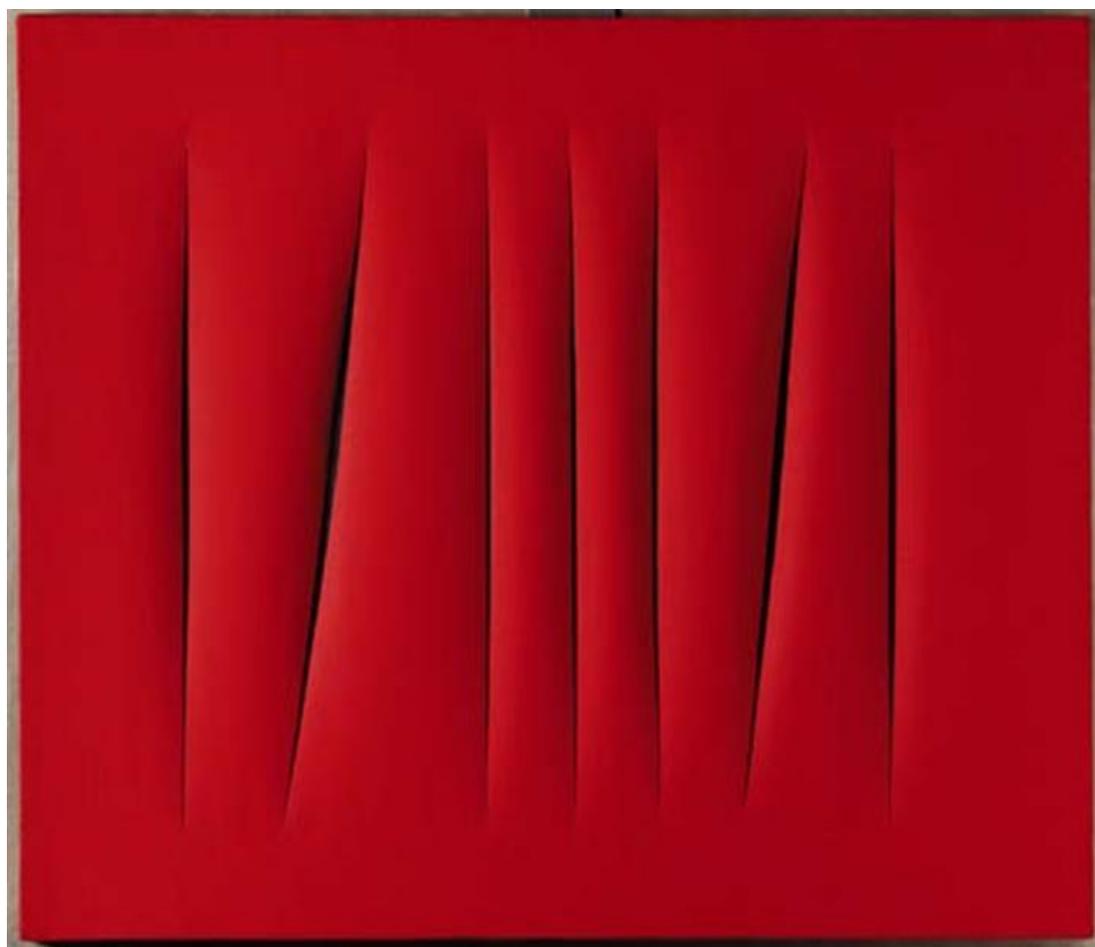
ni perforaciones, sino simplemente por medio de capas pictóricas sobre grandes telas, utilizando dos o tres colores (Rothko). El color, con sus distintas gradaciones, se convierte en el factor modificador del espacio.

Entre los artistas destacamos:

- Lucio Fontana.
- Mark Rothko.

1) Lucio Fontana

(Rosario, Argentina, 1899 - Varese, Italia, 1968) Pintor y escultor italiano de origen argentino. Se formó en Milán. En 1934 participó en la exposición "Abstracción-Creación" de París. De 1939 a 1946 residió en Argentina, donde hizo escultura figurativa y expresionista y presentó el *Manifiesto Blanco* (Buenos Aires, 1946). A partir de entonces, nuevamente en Milán (1947), elaboró la doctrina del espacialismo, que consistía, tal como también expresó en su obra, en introducir el espacio en la tela, a menudo monocroma, mediante pequeños relieves o los característicos cortes y perforaciones en la tela, lo cual manifiesta su actitud de ruptura con el arte tradicional que influyó sobre las nuevas generaciones de artistas.



Lucio Fontana: *Esperas* (1965), de la serie *Concepto espacial*

2) Mark Rothko

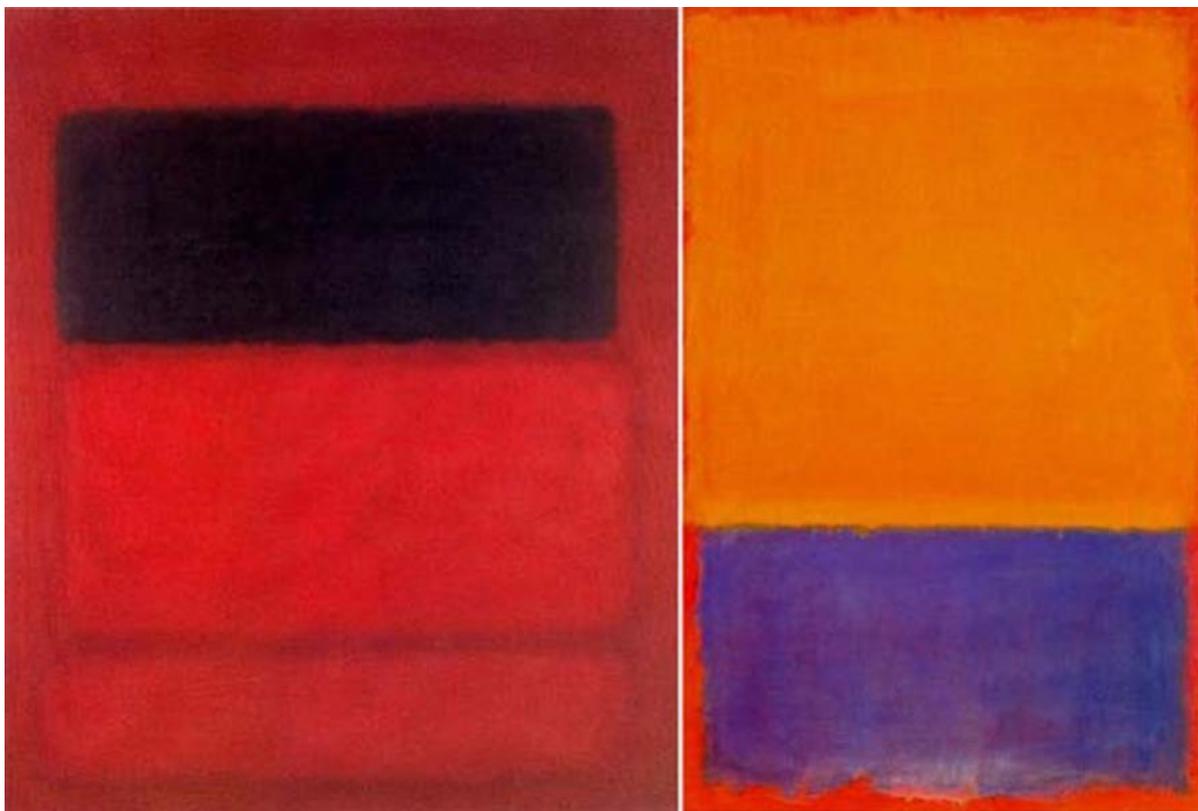
(Daugavpils, Letonia, 1903 - Nueva York, 1970)

Pintor letón naturalizado norteamericano. Emigró a Estados Unidos en 1913, y en 1925 se instaló en Nueva York. Practicó una pintura expresionista hasta 1939, fecha en que inició una obra abstracta con formas biomórficas de inspiración surrealista (1945).

A partir de 1947, se centró en la investigación de las formas puras y el color.



Mark Rothko: Fantasía del metro (1940). Óleo sobre tela, 87,3 x 118,2 cm. Galería Nacional de Arte, Washington.



Mark Rothko. Izquierda: Negro sobre rojos (1957). Óleo sobre tela, 241,3 x 207 cm. Museo de Arte de Baltimore. Derecha: Amarillo y azul (1954). Óleo sobre tela. 259,4 x 169,6 cm. Museo Carnegie de Arte, Pittsburgh.

Hacia los últimos años de su vida los colores puros y apasionados se oscurecieron, y el negro pasó a predominar en sus obras. En 1987, la Tate Gallery de Londres, la fundación Juan March y la Fundación Caja de Pensiones, en Madrid, resumieron todas sus etapas creativas en una gran muestra.

2.3. La crisis del informalismo

Desde una perspectiva semiótica, el informalismo reflejaba de una manera indeterminada la relación del hombre con su naturaleza biológica y social. Pero a finales de la década de los cincuenta el informalismo entró en crisis. Todos sus planteamientos se convirtieron, a principios de los sesenta, en una receta adecuada para un gesto elegante de belleza o una exploración esteticista de la propia materia. Y así, el artista se fue alejando del mundo y de sus intereses. La nueva figuración y la reacción constructivista deben entenderse, pues, en este contexto de agotamiento, sintáctico y semántico, del lenguaje informal.

Hacia 1960, los entusiastas de la no-representación –la mayoría de los críticos de la vanguardia– denunciaron los primeros síntomas neofigurativos. Sobresale Gillo Dorfles (1969, 1976), que creía superada definitivamente todo tipo de pintura o escultura neonaturalista o neorrealista, excepto en el caso de las "artes utilitarias". Ni Dorfles ni nadie podía sospechar que la década de los sesenta se encargaría de contradecir radicalmente estos supuestos.

En la década de los sesenta el panorama artístico se vio sacudido por la eclosión de un gran abanico de tendencias, hasta el punto de que la existencia de esta diversidad llevó

al crítico Harold Rosenberg a afirmar que el valor de lo nuevo era el valor supremo del arte de nuestro tiempo. La novedad, la obsolescencia del producto, es una característica inherente al modo de producción capitalista: estamos en la sociedad del "usar y tirar". Desde esta perspectiva, ya en 1967, el crítico citado comentaba:

"El énfasis sobre ciertas formas en un momento dado está determinado por las relaciones públicas del arte y la influencia de las condiciones sociales predominantes".

S. Marchán Fiz (1994, pág. 13).

Arte y capitalismo (factores económicos y sociales)

La novedad, la originalidad, parecían inherentes a la propia dinámica del sistema capitalista; la finalidad de toda mercancía es ser consumida y ser sustituida por otra, y no tanto la de satisfacer necesidades humanas.

¿A qué se debe esta innovación? ¿Cuáles son los factores que hacen evolucionar el arte? A menudo la respuesta que se da es: la libertad creadora. Bajo esta respuesta se esconde una determinada concepción del arte y de la creatividad: la que considera que el arte es un producto autónomo y que, por lo tanto, depende únicamente de la actividad del artista. Es cierto que la libertad creadora

puede explicar, en parte, y de manera muy parcial, la innovación artística. Pero si observamos la década de los sesenta nos daremos cuenta de que las innovaciones de las artes plásticas de dicha década guardan una relación dialéctica con la actual fase del capitalismo monopolista. Apuntamos, brevemente, algunos factores históricos que inciden en esta innovación:

- La superación de los efectos de la Segunda Guerra Mundial y la hegemonía mundial de los Estados Unidos con los consiguientes cambios en el mercado artístico mundial.
- La tercera revolución industrial con todo su corolario de cambios tecnológicos (electrónica, informática, telecomunicaciones...), que han modificado las técnicas y las formas artísticas, tanto con respecto a los canales de transmisión como a las nuevas maneras de organizar y entender la percepción.
- La obsolescencia de las mercancías (para evitar las crisis de sobreproducción como la de 1929), y que ha repercutido en la obra artística convirtiéndola en un producto efímero, de rápido consumo, y abocándola a la investigación de nuevos presupuestos formales –aunque los contenidos sean los mismos.
- Los intereses del mercado, que imponen en el arte la necesidad de innovaciones continuadas, similares a las que se dan en la moda, y que tienen como repercusión una clara

incidencia en la formación del gusto y en la alteración de la norma estética.

- El estilo de vida americano, basado en el éxito individual, que se valora por la riqueza acumulada, y que en lo artístico se ha traducido en el hecho de que el éxito de un artista venga medido por su cotización, de modo que el juicio artístico, la crítica, esté en función no de los valores plásticos sino de las estimaciones mercantiles. Eso se pone de relieve, sobre todo, a partir de 1962-63, cuando los americanos, que hasta ahora compraban arte en el mercado francés, empiezan a comprar y vender arte americano.

Podremos observar fácilmente que, a partir de este momento, la mayoría de las tendencias artísticas que llenan estos últimos cuarenta años, aunque no sean originarias de los Estados Unidos, es allí donde se consagran como tendencias y es allí donde se les pone un nombre (pop, óptico, nueva abstracción, minimalismo, land art, arte conceptual...).

Colonialismo de los Estados Unidos: Al colonialismo económico y financiero de los Estados Unidos le sigue un colonialismo cultural el "coca-colonialismo": las innovaciones se producen en el ámbito anglosajón y, especialmente, en los Estados Unidos, o bien en la Alemania occidental, clara sucursal artística de los intereses americanos.

III. EXPRESIONISMO ABSTRACTO

Después de la Segunda Guerra Mundial, el centro de la cultura artística –y, por lo tanto, del mercado– se desplaza de París a Nueva York.

El auge explosivo de un arte americano constituye el fenómeno más imponente en la historia del arte a mediados de siglo XX. La cultura americana empieza a formarse a finales del XIX y principios del XX: los magnates de la industria y de las finanzas compran grandes colecciones de arte que se convierten después en fundaciones y galerías. Quieren "dirigir" la cultura de la misma manera que dirigen la economía.

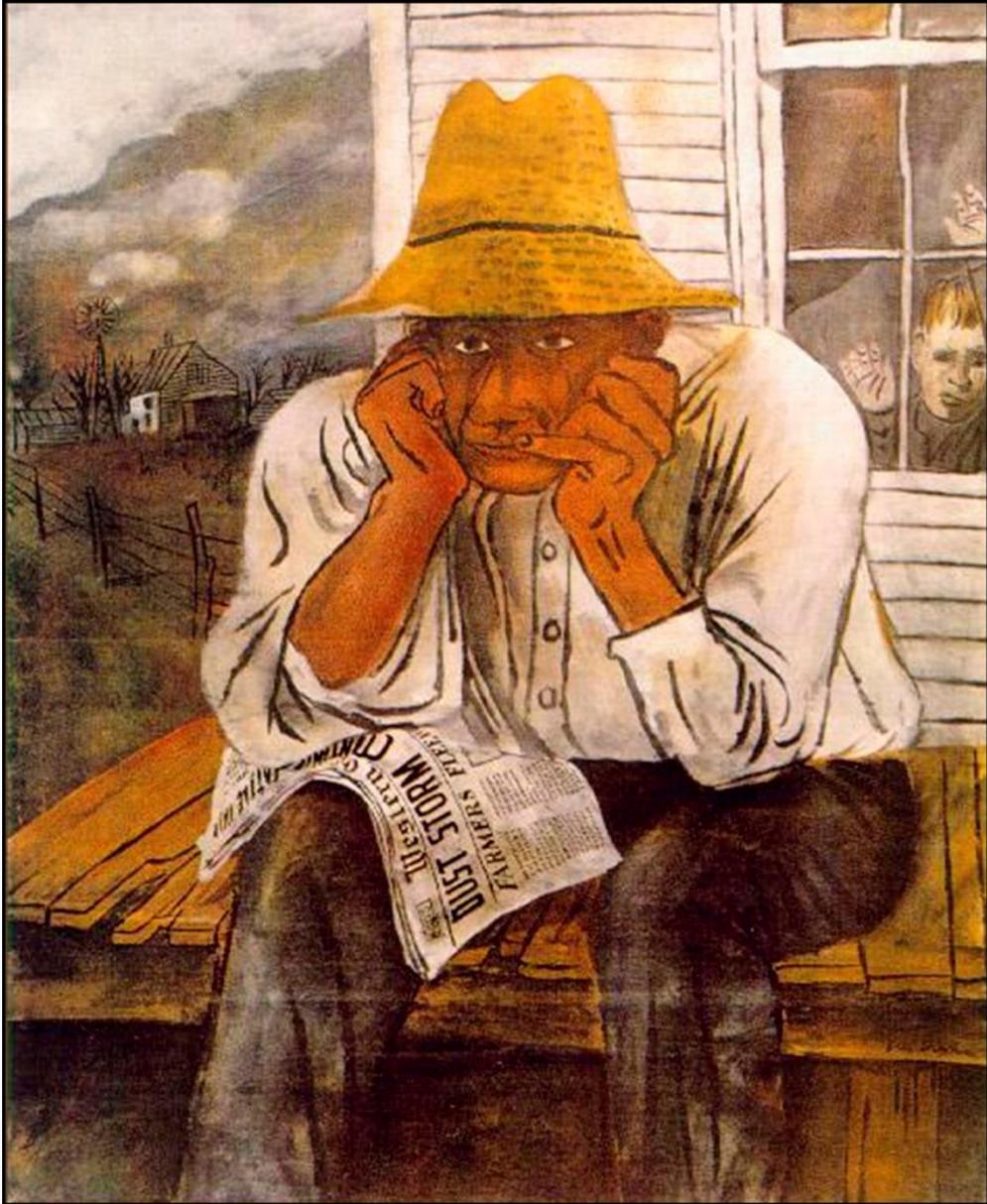
Cronológicamente, podemos mencionar las siguientes fechas como puntos de referencia:

- 1913: exposición en Nueva York llamada "Armory Show". Se centra en Matisse, Picasso y los vanguardistas europeos.



Ben Shahn, La pasión de Sacco y Vanzetti, 1932

- 1914: Primera Guerra Mundial. Los Estados Unidos intervienen al lado de las democracias occidentales en nombre de un ideal de progreso común.



Ben Shahn, Años de polvo, 1936

Nace el mito de los Estados Unidos. Los artistas americanos abandonan los modelos europeos. John Marin adapta el lenguaje fauve y cubista a la interpretación del

paisaje urbano de su país. Ben Shahn aplica el grafismo expresionista a una crítica amarga y candente de los vicios puritanos de su país; es un pintor testimonio de la América de los parados, los perseguidos y los negros.

- 1938: Segunda Guerra Mundial. Alemanes, rusos y españoles buscan refugio en la "libre América" (lo que hace que la relación entre cultura americana y europea sea más estrecha).

Con el flujo migratorio de intelectuales, América se convierte en la depositaria, en nombre de la democracia, de los valores de la cultura: los adopta y los adapta a sus estructuras sociales.

La tendencia entre arte moderno y conservadurismo europeo desaparece en el marco del progresismo americano: la vanguardia europea camina al paso del adelanto tecnológico de Estados Unidos.

3.1. Action painting

Forma del expresionismo abstracto practicada después de 1945 por la escuela americana de Nueva York. Como reacción contra el esteticismo de París y en contacto con inmigrantes europeos, algunos pintores expresan el

dinamismo de la vida primaria pintando a partir de salpicaduras y chorreones. El presupuesto básico es que el inconsciente se apodera del artista y produce la obra de arte.

El éxito del movimiento provocó, como reacción, dos movimientos contrarios: el pop-art y el hard edge.

El término, utilizado por primera vez en 1952 por el crítico de arte Harold Rosenberg, daba énfasis a la opinión, entonces popular, según la cual un cuadro no tendría que ser meramente un producto acabado, sino la memoria de su proceso de creación, es decir, las acciones del artista al pintarlo.

Entre los artistas destacamos:

- Arshile Gorky.
- Willem De Kooning.
- Mark Tobey.
- Franz Kline.
- Mark Rothko.
- Jackson Pollock.

1) Arshile Gorky (1904-1948)

Armenio de origen, su obra parece poco original: es un "traductor" que hizo inteligible en América la mejor pintura europea. Se inspira en Cézanne, Picasso y Kandinsky, pero aísla la calidad visual de los signos de todo significado a priori relacionado con ellos.



Arshile Gorky: Combate enigmático (1937). Óleo sobre tela, 90,8 x 121,9 cm. Museo de Arte Moderno de San Francisco.

La difícil metamorfosis que quiere llevar a cabo con la pintura es el paso del no-significante de la existencia al significativo de la vida.

Considera realizado el paso cuando del caos de los signos sin significado se pasa a un contexto sígnico significativo de espacio y tiempo. La obra de Gorky, una especie de interpretación del irracionalismo surrealista, no corresponde a la actitud de lo que se sitúa ante la realidad para conocerla sino que, debido a su condición de emigrado, responde a la conmoción interna y a la lucha contra el ambiente desconocido o adverso, al que debe adecuar su vida. Él nos sirve de modelo para delimitar la figura del artista americano. Es un hombre de acción en una sociedad de activistas, pero es diferente su forma de actuar de aquella que la sociedad americana impone.



Arshile Gorky: Abrazo. Camino de la buena esperanza II (1945). Óleo sobre tela, 64,7 x 82,8 cm. Fundación Thyssen-Bornemisza, Lugano.

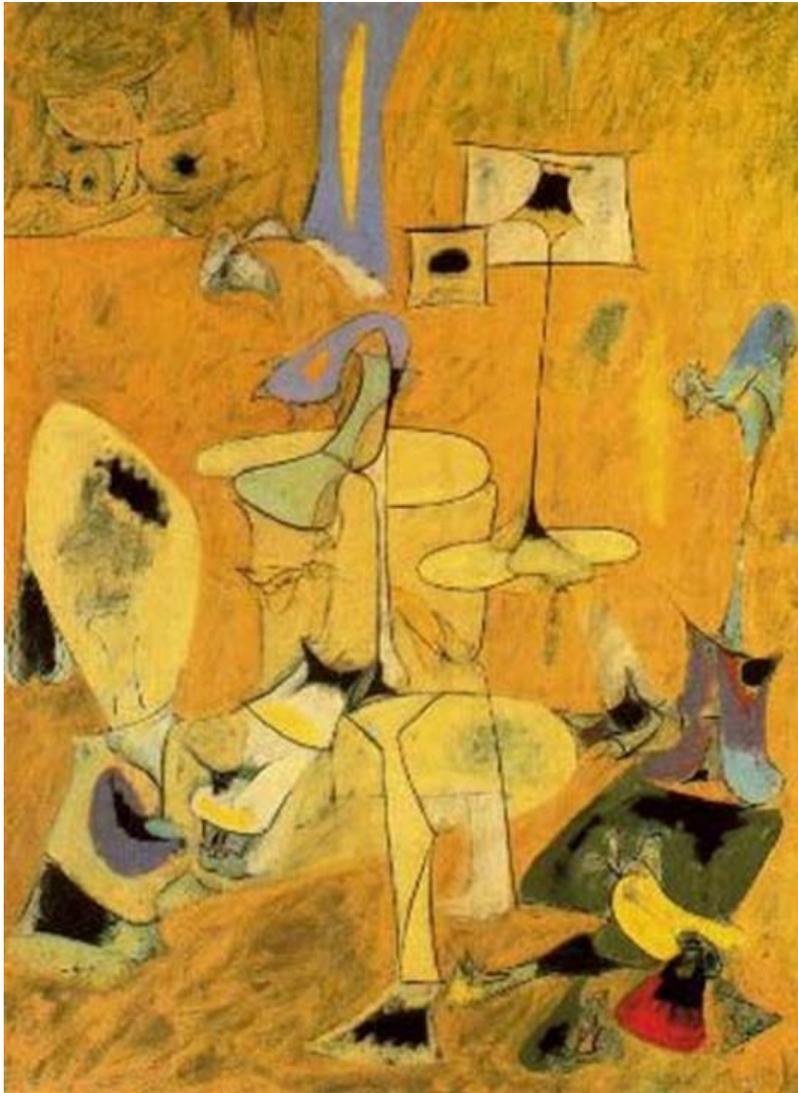
En la pintura americana, el signo (sea línea, masa o color) tiene la vitalidad intensa del germen que nace espontáneamente de un agua pútrida estancada; y el agua pútrida es el pasado³, que, al no organizarse racionalmente según una perspectiva histórica, degenera en el caos del inconsciente; este pasado, que pesa como un complejo de culpabilidad, es el revés del optimismo americano.



Arshile Gorky: Jardín de Sochi (1941). Óleo sobre tela, 112,4 x 158,1 cm. Museo de Arte Moderno de Nueva York.

3 Recordemos que América ha surgido del genocidio masivo de los pueblos indígenas, de la explotación de los esclavos negros, y sus raíces son netamente imperialistas.

En este contexto del pragmatismo americano, el arte se desinteresa de la plusvalía y del poder, no se justifica otorgándose una finalidad, realiza una función liberadora y catártica similar a la que cumple la reflexión histórica en el contexto del intelectualismo europeo.



Arshile Gorky: Esponsales II (1947). Óleo sobre tela, 128,9 x 96,5 cm. Museo Whitney de Arte Norteamericano, Nueva York.

2) Willem de Kooning (1904-1997)

Holandés de origen, tiene una formación expresionista, pero elimina sus contenidos polémicos y los temas figurativos, porque los considera dispersivos.

Die Brücke se había limitado a presentar, con su explícita polémica social, tipos o modelos (negativos). Él, en cambio, sustituye el expresionismo figurativo por un expresionismo abstracto que ya no ataca la realidad del mundo mostrando sus contradicciones, sino que expresa la angustia de la condición humana, del estar-en-el-mundo.



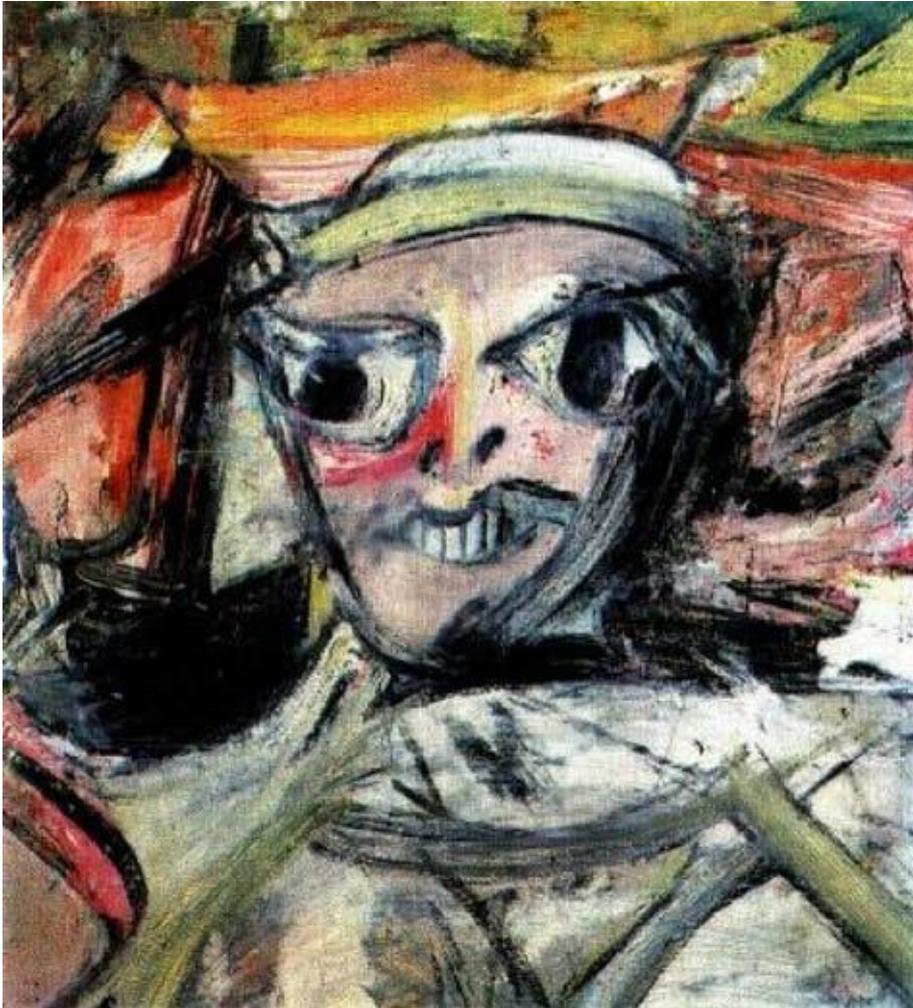
Willem de Kooning: Dos figuras en un paisaje (1967). Óleo sobre tela, 178 x 203 cm. Museo Stedelijk, Ámsterdam.

Emigró a los Estados Unidos en 1926. Su obra temprana era tradicional, pero su amistad con Arshile Gorky lo colocó dentro del círculo de artistas que posteriormente serían importantes en el marco del expresionismo abstracto.



Willem de Kooning: Mujer I (1950-1952). Óleo sobre tela. 192,7 x 147,3 cm. Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Durante los años treinta pintó de manera simultánea según varios estilos, ya que experimentó infatigablemente.



Willem de Kooning: Lunes de Pascua (1956). Óleo sobre tela. Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Después de la primera exposición en solitario (1948), compartió con Jackson Pollock el liderazgo no oficial del grupo expresionista abstracto. Al contrario que éste, De Kooning conservaba elementos figurativos en sus pinturas, y se hizo famoso con las series de Mujeres.

3) Mark Tobey (1890-1976)

Se convirtió al bahaísmo⁴, y la mayor parte de su obra estuvo inspirada por su acercamiento al arte y al pensamiento orientales. Profundo cultivador de las doctrinas estéticas del extremo oriente (y especialmente del Zen), cuando pinta se sitúa en una condición de "ausencia": la mano que traza los signos obedece a un impulso motor que le llega de la profundidad del ser.

4 El bahaísmo, conocido como fe bahaí entre sus seguidores y en la bibliografía relacionada, es una religión monoteísta cuyos fieles siguen las enseñanzas de Bahá'u'lláh, su profeta y fundador, a quien consideran un Mensajero de Dios para la época actual. Los principios centrales de la fe bahaí se resumen en tres unidades: la unidad de Dios, la unidad de la humanidad y la unidad de la religión como una serie de revelaciones sucesivas.



Mark Tobey: Nueva York (1944). Detalle. Témpera sobre cartón, 83,7 x 53,2 cm. Galería Nacional de Arte, Washington.

No se puede negar que hay una cierta analogía con la escritura automática surrealista; precisamente es esta convergencia de poéticas occidentales y orientales la que le interesa al artista.

La suya es, pues, una postura psicológica, vagamente mística. Parte de las tradiciones figurativas del Extremo Oriente, pero separa la muy sensible caligrafía de los signos del arte oriental de sus contenidos poéticos tradicionales. Propone hacer significativos estos signos fuera de su sistema lingüístico ordinario. Sus cuadros, formados por un tejido áspero de signos casi iguales, no idénticos, son como un mensaje transmitido con morse: las señales son las

mismas, pero con diferente significado según la frecuencia, el intervalo y el ritmo de la secuencia. Como tema de partida: el hormigueo de la gente por las calles de las grandes ciudades. Las enseñanzas de las filosofías orientales, estudiadas por Tobey, ayudan a soportar la angustia de la megalópolis industrial.

Es conocido sobre todo por las pinturas de "grafía blanca" que desarrolló en los años treinta: unas filigranas caligráficas blancas que recubren una serie de sugerencias de color débilmente perceptibles que hay debajo. Tobey pintó en este estilo tanto cuadros figurativos como abstractos. Su *all-over painting* fue precursora de Pollock, pero, contrariamente a la *action painter*, Tobey creía que "la pintura tenía que surgir de las avenidas de la meditación más que de los canales de la acción". En los años cincuenta ejerció una influencia considerable sobre el tachismo francés.

All-over painting

Término usado para un estilo de pintura en el que toda la superficie de la tela se trata de una manera relativamente uniforme y se abandonan las ideas tradicionales de composición –en las cuales el cuadro tiene un arriba, un abajo y un centro. Se utilizó por primera vez para referirse a las pinturas en chorreones

de Pollock. Desde entonces, este término se ha aplicado a otros artistas en los que el tratamiento global de la tela es relativamente uniforme, tanto si dependen más de la textura o la materia "garabateada", como *Cy Twombly*, o del color, como ocurre con los pintores del color-field painting.

4) Franz Kline (1910-1962)

Considerado generalmente uno de los más personales de los expresionistas abstractos, empezó como pintor figurativo, sobre todo de paisajes urbanos, pero se orientó hacia la abstracción a finales de los años cuarenta. Este cambio de orientación refleja la influencia de De Kooning y también fue estimulado por la visión de algunos de sus dibujos ampliados por un proyector, una experiencia que le permitió darse cuenta del potencial de éstos como composiciones abstractas.



Franz Kline: Hot Jazz (1940). Óleo sobre tabla. Museo Chrysler, Norfolk (Virginia).

A partir de 1950 desarrolló un estilo extremadamente original de abstracción expresiva, convirtiendo las pinceladas de estos dibujos en ideogramas independientes, y aplicando figuras negras sobre un fondo blanco que recordaban a la caligrafía oriental.

Opuesto al microsigno de Tobey está el macrosigno de Kline. Su pintura es un gesto negativo, de anulación o de alteración que delata una condición humana de revuelta y contragolpe. El signo negro que oscurece la superficie blanca de la tela es una proyección del inconsciente, una mancha de culpa en la claridad de la conciencia. La mancha

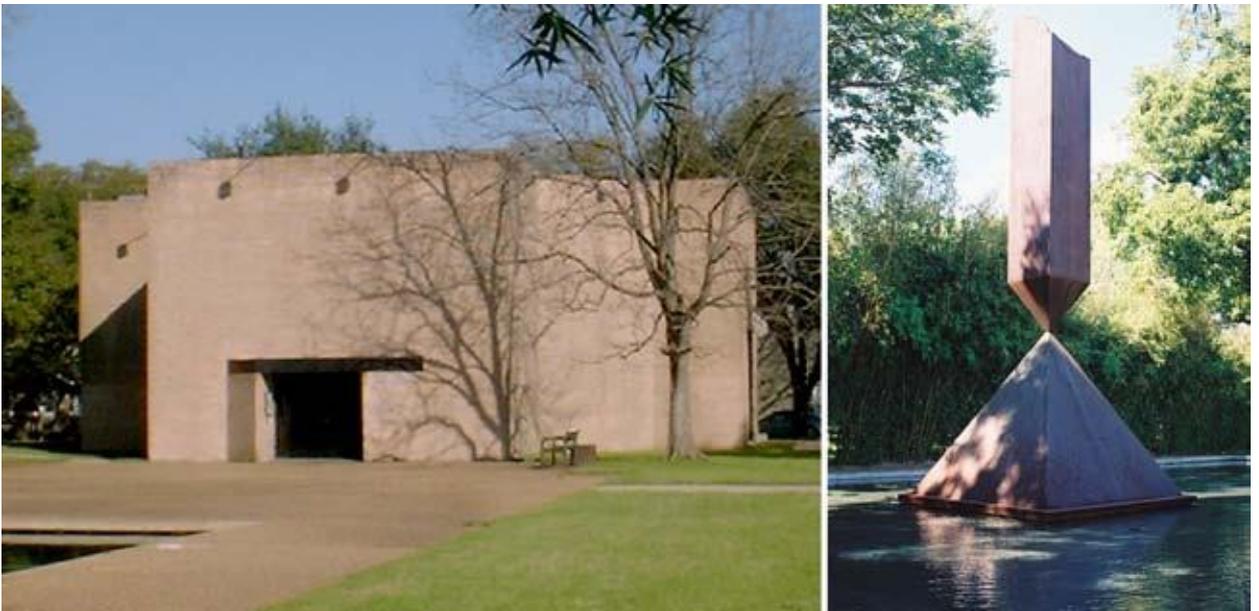
negra que hay encima del candor de la democracia americana es el problema de los negros: pero no como problema social objetivo, sino como mala conciencia, contradicción de fondo de la ideología americana.



Franz Kline. Izquierda: Lápiz rojo (1959). Óleo sobre tela. Instituto de Arte de Kalamazoo, Michigan. Derecha: Nueva York (1953). Óleo sobre tela, 200,6 x 129,5 cm. Galería de Arte Albright-Knox de Búfalo (Nueva York).

5) Mark Rothko (1903-1970)

Ruso de nacimiento, es una de las figuras más prominentes de la Escuela de Nueva York, y en particular uno de los creadores del color-field painting. En 1913 fue a Estados Unidos, estudió en la Universidad de Yale, y con respecto a su faceta de artista, fue en gran parte autodidacta. En los años treinta y cuarenta pasó por distintas fases influido por el expresionismo y el surrealismo, pero desde 1947 empezó a desarrollar un estilo maduro y distintivo.



Izquierda: Capilla Rothko. Houston (Texas). Derecha: Barnett Newman, Obelisco roto (1963-1967). Escultura ubicada frente a la Capilla Rothko.

Escuela de Nueva York y color-field painting

Escuela de Nueva York: denominación que recibieron los pintores innovadores, en particular los expresionistas abstractos, que trabajaron en Nueva York durante las décadas de los años 1940 y 1950.

Color-field painting: término que se aplica a determinadas pinturas abstractas que presentan grandes extensiones de colores sin modular. Este tipo de pintura se desarrolló en los Estados Unidos a finales de los años cuarenta y comienzos de los cincuenta. Entre sus principales exponentes están Newman y Rothko. A partir del 1952 Helen Frankenthaler desarrolló el color-field painting empapando o tiñendo de pintura muy clara telas sin preparar, de manera que la pintura fuera una parte integral en lugar de algo sobreimpuesto.

El término *colour stain painting* se aplica a las pinturas de este tipo.

Sus pinturas son típicas por la serie de grandes extensiones rectangulares de color que aparecen en ella (a menudo hechas a base de capas delgadas de pintura de tonos diferentes), situadas las unas paralelamente a las otras y normalmente de formato vertical. Los bordes de estas capas son suavemente irregulares, lo cual les da una calidad palpitante y difusa, como si estuvieran suspendidas

y planearan sobre la tela. Sus obras son a menudo muy grandes y el efecto que producen es de calma y contemplación.

Sus últimas obras fueron normalmente muy sombrías de color; quizás reflejaban el estado de depresión en el que se encontraba, que lo llevó finalmente al suicidio.



Mark Rothko. Izquierda: Negro sobre rojos (1957). Óleo sobre tela, 241,3 x 207 cm. Museo de Arte de Baltimore (Maryland). Derecha: Núm. 13 (1957). Óleo sobre tela, 242,3 x 206,7 cm. Museo Metropolitano de Arte de Nueva York.

Lo podemos llamar impresionista abstracto; elimina de la imagen impresionista (como hace De Kooning con la expresionista) la figuración, la mitología naturalista del espacio y el falso partir de la sensación que une el sujeto y el objeto: queda sólo el espacio sin personas ni cosas. Su gesto es calmado, cadencioso y uniforme como el de un

pintor de paredes que da todas las manos que sea preciso para que tengan una cierta profundidad o transparencia. Un cuadro suyo no es una superficie sino un ambiente.

Su intención es la de "ambientar" al espectador, abrir un espacio en su imaginación. Pero también tiene su objeción al sistema: partiendo del gesto del pintor de paredes para llegar a la construcción del espacio como en sustancia colorístico-luminosa, demuestra que el pequeño artesano se puede convertir en artista, pero el obrero de la gran industria se puede convertir, como mucho, en técnico-dirigente.

6) Jackson Pollock (1912-1956)

Fue la figura más destacada del expresionismo abstracto. En 1929 empezó a estudiar pintura en el Art Students League de Nueva York con el pintor regionalista Thomas Hart Benton. Durante los años treinta adoptó la estética del regionalismo, y fue influido por los pintores muralistas mejicanos (Orozco, Rivera, Siqueiros), por el Guernica de Picasso y por el surrealismo: el signo como prolongación de la interioridad del artista. Leyendo a Jung ve que la esfera del arte es el inconsciente: a él sólo se llega mediante el arte. De 1938 a 1942 trabajó para el Federal Art Project.



Jackson Pollock: Ritmo de otoño: núm. 30 (1950). Óleo sobre tela, 266,7 x 525,8 cm. Museo Metropolitano de Arte de Nueva York.

Hacia 1945 pintaba de una manera completamente abstracta, y el estilo "goteo y salpicadura" que le hizo famoso surgió con una cierta brusquedad en 1947.

En vez de utilizar el caballete tradicional, sujetaba la tela en el suelo o en la pared y vertía la pintura o la dejaba gotear de la lata. En vez de utilizar pinceles, manipulaba la pintura con "palos, azadas o cuchillos" (según sus propias palabras) y a veces obtenía un empaste grueso a partir de una mezcla de "arena, cristales rotos o cualquier otro material extraño".

Esta vertiente de *action painting* tenía en común con las teorías surrealistas del automatismo el hecho de que tanto los artistas como los críticos consideraban que daba lugar a la expresión o la revelación de los estados de ánimo inconscientes del artista.



Jackson Pollock. Izquierda: Bosque encantado (1947). Óleo sobre tela, 221,3 x 114,6 cm. Colección Peggy Guggenheim, Venecia. Derecha: Catedral (1947). Pintura al esmalte y aluminio sobre tela, 181,6 x 89,2 cm. Museo de Arte de Dallas.

La concepción de la pintura de Pollock no tenía ninguna relación con la forma o el tamaño de la tela; de hecho, una vez acabada la obra, a veces acortaba o cortaba la tela para adaptarla a la imagen. Pollock también introdujo una nueva forma de espacio pictórico: los signos caligráficos, pintados o garabateados, que parecen encontrarse ligeramente detrás de la superficie de la pintura, donde el movimiento

no se establece hacia la tela con profundidad, sino de una manera lateral a través de ésta hacia un centro.



Jackson Pollock: Número 3 (1950). Pintura al óleo, esmalte y aluminio sobre tabla de fibra, 121,9 x 243,8 cm. Colección privada.

Todas estas características fueron importantes para la nueva pintura norteamericana que maduró a finales los años cuarenta y a principios de los cincuenta.

Durante esta década, Pollock continuó haciendo obras figurativas o casi figurativas en blanco y negro, y pinturas moduladas delicadamente con un rico empaste, así como cuadros en el nuevo estilo *all-over*.

Dispuso del apoyo incondicional de críticos avanzados, especialmente Harold Rosenberg, pero también fue objeto de muchas críticas como figura destacada de una manera de pintar todavía no muy comprendida. Hacia los años sesenta, los artistas empezaban a reaccionar en contra de este movimiento, por ejemplo con la post-painterly abstraction.

Post-painterly abstraction

Término acuñado en 1964 por el crítico norteamericano Clemente Greenberg para referirse a una generación de artistas que, a pesar de hacer gala de un amplio abanico de estilos diferenciados, representaban una ruptura con el expresionismo abstracto sin volver a la pintura figurativa. Entre los artistas más relevantes de esta nueva tendencia, que se inició a mediados de los años cincuenta, destacan Morris Louis, Kenneth Noland, Frank Stella, Ellsworth Kelly, Al Held y Jules Olitski. Tenían en común el rechazo de las cualidades "pictóricas", como la pincelada expresiva y el acabado personalizado.

Su desgraciada vida personal –era alcohólico– y su muerte prematura en un accidente de coche contribuyeron a crear la aureola legendaria.

El credo de la sociedad americana es: se existe para hacer; pero es cierto también lo contrario: se hace para existir, es decir, hay que hacer la existencia.

Antes de la acción no hay nada: ni sujeto, ni objeto, ni espacio, ni tiempo.

Por eso Pollock parte de cero, de la gota de color que deja caer sobre la tela: su técnica del *dripping* (goteo) deja un cierto margen a la casualidad (¿al azar?). Sin casualidad no hay existencia.

Para Pollock, la casualidad es libertad respecto de las leyes de la lógica, pero es también la condición de necesidad por la que, al vivir, se afrontan en cada instante situaciones imprevistas.

La salvación está en la capacidad de vivir con lucidez la casualidad de los acontecimientos. Todo estriba en encontrar el propio ritmo y no perderlo, pase lo que pase.

La *action painting* y la música de jazz son dos de las aportaciones más importantes que América ha dado a la civilización moderna. Podemos establecer una comparación, tal como se muestra en la tabla.

Tabla. Comparación entre la música de jazz y la *action painting*

Jazz	Action painting
Música sin proyecto	Pintura sin proyecto
Se compone al interpretarla	Es una acción que se desarrolla
Rompe con todos los esquemas melódicos	Rompe todos los esquemas espaciales
Cada instrumento desarrolla un ritmo propio	Cada color desarrolla su propio ritmo
La excitación colectiva de los intérpretes enlaza estos ritmos	La tensión descargada por el artista enlaza los diferentes ritmos
Más que una orquesta es un conjunto de solistas	Cada color responde y potencia a los otros
Es música negra	Es la búsqueda de un sentido totémico de la imagen dentro de una mezcla bárbara de sacralidad y sexualidad

El dilema que plantea Pollock es el siguiente: o contentarse con las bellas formas de sus coches y electrodomésticos o, si lo que se quiere es el arte, irlo a buscar en la turbación del inconsciente, en la oscuridad de su imborrable complejo de culpabilidad.

La *action painting* americana no representa ni expresa ninguna realidad, ni subjetiva ni objetiva: descarga una tensión que se ha acumulado en el artista.

Es una acción no proyectada en una sociedad en la que todo está proyectado; es una reacción violenta del artista-intelectual contra el artista-técnico, es decir, el diseñador industrial, que se ha integrado en el sistema y se dedica a hacer más apetitosos los productos de consumo. Dicho brevemente, el arte americano es la expresión del malestar en una sociedad del bienestar.

Acción no proyectada: Pollock no se sirve de la pintura para expresar conceptos o juicios, desfogó su ira contra la sociedad proyectista haciendo de su pintura una acción no proyectada. No es un contemplativo en un mundo de activistas, es un activista de signo contrario.

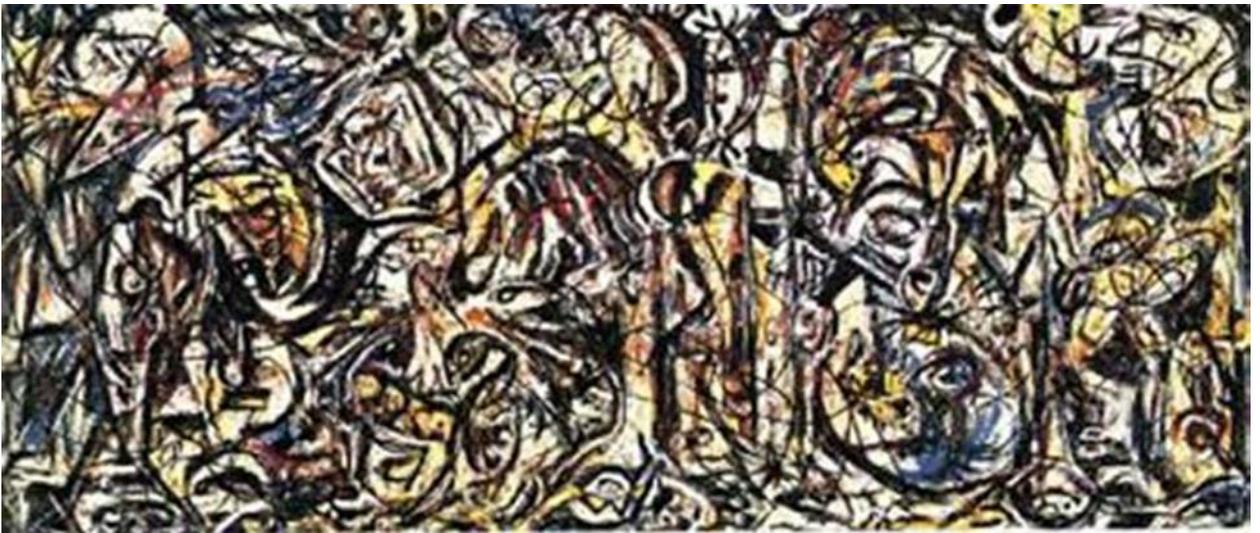
Sus colores son los que fabrica la industria: el esmalte sintético, las pinturas metalizadas; los técnicos modernos se sirven neciamente de ellos para conseguir que resplandezcan los coches de los ejecutivos y las cacerolas de las amas de casa. Pollock los rescata de su servidumbre al objeto, los trata como materias vivas y autónomas que tienen sus maneras de ser particulares: fluir en pequeños hilos, coagularse en manchas, romperse en salpicaduras...



Jackson Pollock: Número 8 (1949). Pintura al óleo, esmalte y aluminio sobre tela. Museo Neuberger, Universidad del Estado de Nueva York.

Pollock no proyecta el cuadro, pero prevé un modo de comportamiento; sabe, por ejemplo, que no se pondrá

delante de la tela sino que dará vueltas a su alrededor y se subirá encima de ella para estar siempre dentro de la pintura que está haciendo; sabe también que el ritmo de los colores le irá excitando poco a poco y le obligará a realizar un movimiento cada vez más intenso y frenético hasta que la pintura le imponga su ritmo. Las situaciones visuales que deberá afrontar serán siempre nuevas e imprevistas; todo consiste en mantener el ritmo, un paso en falso podría romper el nexo que une al pintor con su pintura. Y el ritmo nace de la conciencia del artista de "haberse salido de la órbita programada de la vida social, nace de la necesidad en la que se encuentra de tener que hacerse él solo su propia existencia.



Jackson Pollock: Siete en ocho (1945). Óleo sobre tela. Museo de Arte Moderno de Nueva York.

No hay una clave de lectura ni un solo mensaje que descifrar en la pintura de Pollock; nada de la experiencia de la pintura se puede transferir y utilizar en el orden social,

como nada del orden social puede pasar a la pintura. Hay que elegir. Pollock eligió, y nació con él, en el arte americano, lo que se llamará la *beat generation*, la generación quemada: Jack Kerouac (1922-1969), Allen Ginsberg (1926-1997), William Burroughs (1914-1997), Hubert Selby (1928-2004), Lawrence Ferlinghetti (1919) o Gregory Corso (1930-2001).



Clifford Still, Sin título, 1958

IV. LA NUEVA FIGURACIÓN

4.1. Retorno a la figuración

A finales de la década de los cincuenta el informalismo entró en crisis. En la década de los sesenta, la nueva figuración supuso una nueva relación con la forma de los objetos, es decir, con la representación icónica en el sentido de la imagen. Por eso, hablar de *nueva figuración* es hablar de todos aquellos movimientos que, desde 1960, han reintroducido la representación icónica.

Retorno a la figuración no quiere decir monolitismo interpretativo. Sabemos que la relación icónica entre la obra –el significante– y lo representado –el significado– es una relación de semejanza; y el criterio de semejanza es relativo, cosa que permitirá la existencia de una gran variedad de tendencias neofigurativas. Es cierto que bajo la neofiguración se han escondido una serie de autores reaccionarios; pero también es cierto que las nuevas

tendencias "no tienen como fin último problematizar la representación, sino problematizar la realidad".

¿Cuáles son los rasgos comunes de estas tendencias neofigurativas?

- Con respecto a la materialidad y al canal de transmisión, no existe una transformación radical de los soportes tradicionales.

- Las innovaciones sintácticas, sobre todo en relación con la división del espacio y en su discurso narrativo, son llevadas a cabo bajo la influencia de los códigos visuales de los diferentes mass-media.

- El uso de técnicas de representación muy distantes ya de los residuos informalistas.

- La reintroducción de iconos e imágenes cada vez más referidas a realidades sociales concretas.

La neofiguración, como salida al informalismo, debe ubicarse, pues, entre el informalismo y las tendencias representativas posteriores. No podemos entender, pues, la neofiguración desvinculada de las fuentes del informalismo.

"Creemos que en el fondo de lo que estamos llamando «nueva figuración» –y que no es otra cosa que las formas más recientes adoptadas por el expresionismo– existe la necesidad de concretar el entorno social del

hombre, de configurarlo de alguna manera, sin renunciar a los hallazgos plásticos aportados por el informalismo".

V. Sánchez Marín (1964).

Fue una de las tendencias de mayor desarrollo en España. Mientras que en América y en el resto de Europa se llevó a cabo un rápido desplazamiento hacia figuraciones más explícitas, como el pop o el "nuevo realismo", en España perdura hasta 1965.

Neofiguración en España

Si en el extranjero fue una etapa pasajera, en el panorama español alcanzó una relevancia peculiar. Sin embargo, la neofiguración española, más que ninguna otra, vivió una contradicción: al proponerse un arte figurativo se propone, al fin y al cabo, un arte representativo, pero su morfología es consecuencia de las experiencias plásticas llevadas a cabo por el informalismo.

En 1962, el crítico Clemente Greenberg llamaba la atención sobre este periodo de transición. Refiriéndose a las famosas Pinturas de mujeres (1952-1955) de W. de Kooning o en ciertas obras de F. Kline posteriores a 1953,

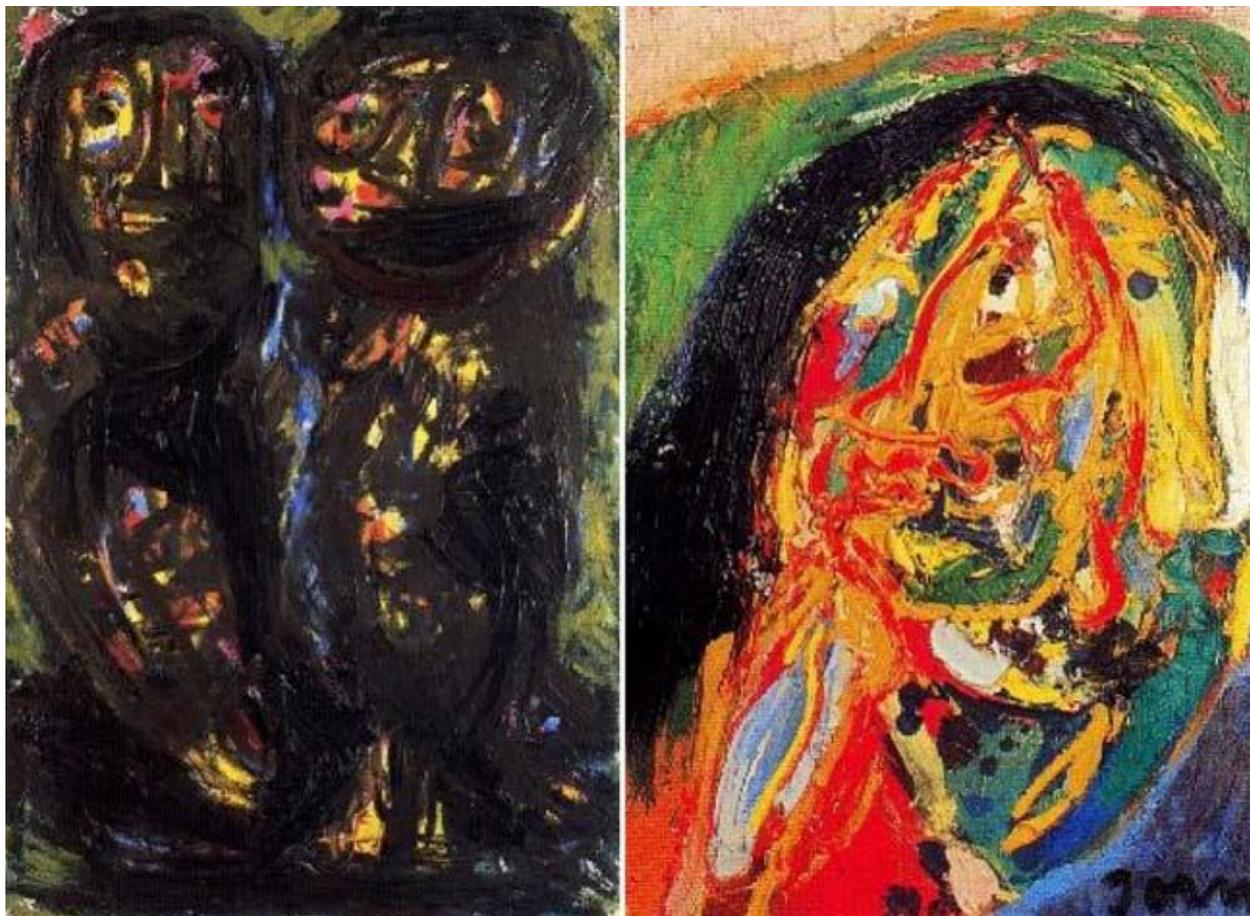
denomina estas experiencias *homeless representation* ('representación sin hogar'), porque con finalidades abstractas continúa sugiriendo elementos representacionales.

4.2. El grupo COBRA

Grupo de pintores expresionistas formado en París en 1948 por un número de artistas holandeses y escandinavos. El nombre respondía a las primeras letras de las capitales de los tres países de los que procedían los artistas que formaban parte del grupo: Copenhague, Bruselas y Ámsterdam.

Su meta era explotar la libre expresión del inconsciente, sin que el intelecto la dirigiera ni le pusiera impedimentos. En el énfasis que ponía sobre el gesto inconsciente, el grupo tenía afinidades con la *action painting* norteamericana, pero tendía a poner mucho más el acento en el desarrollo de una imaginería extraña y fantástica, imaginería relacionada en algunos casos con la mitología y el folclore nórdicos, y en otros con distintos símbolos mágicos y misteriosos del inconsciente.

El grupo editó la publicación *Cobra Revue*, de la que salieron ocho números y unas quince monografías. En 1951 el grupo se disolvió.



Asger Jorn.

Izquierda: FALTA EL TÍTULO (1950). Óleo sobre tela, 90,3 x 61,8 cm. Museo de Arte de Nordjyllands, Aalborg. Derecha: En busca de un buen tirano (1969). Óleo sobre tela, 35 x 25,5 cm. Colección particular.

Fueron los miembros punteros:

- El danés Asger Jorn (1914-1973).

- El holandès Karel Appel (1921-2006).
- El belga Corneille-Guillaume Cornelis van Beverloo (1922). Y se unieron al grupo Jean Atlan y Pierre Alechinsky.



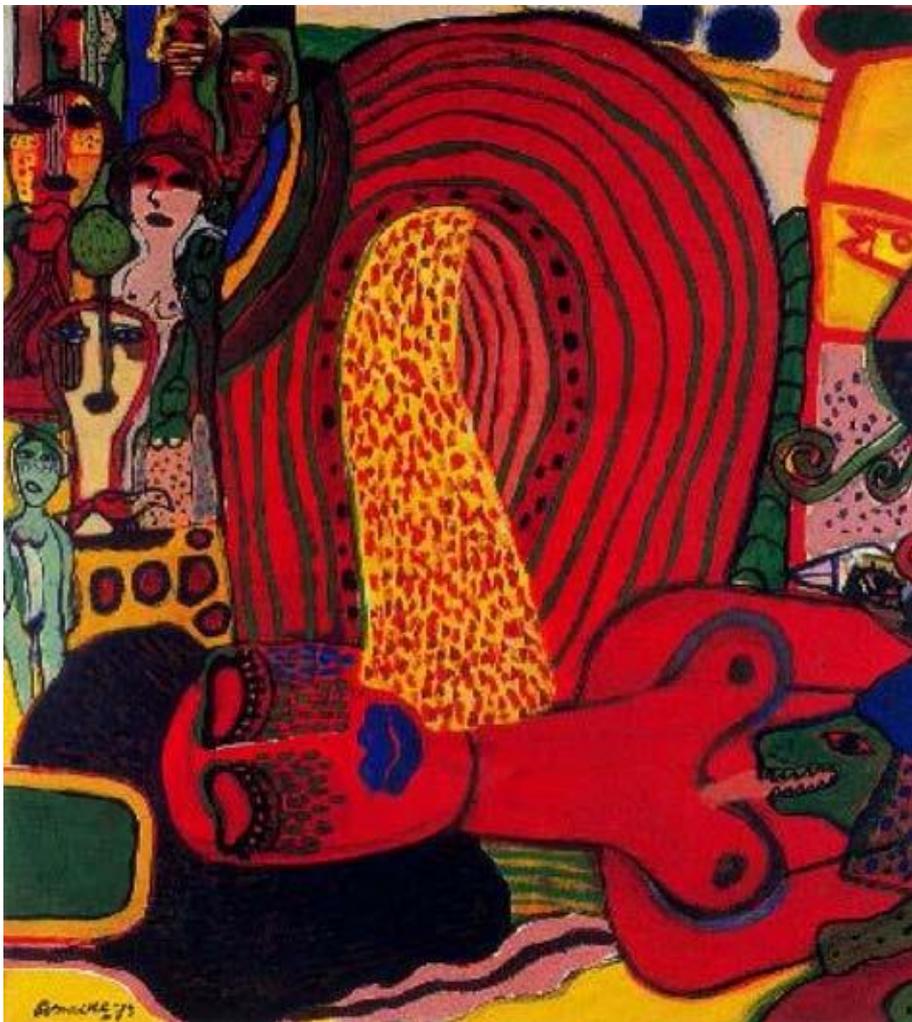
Karel Appel: Gato avanzando sigilosamente (1953). Gouache sobre papel, 47,50 x 67,50 cm

Podemos considerar como puente de unión entre el informalismo y la nueva figuración la obra del grupo COBRA, De Staël, Dubuffet, E. Vedova y, sobre todo, Wols, De Kooning, Antonio Saura y Hans Platschek.

Según Platschek, la nueva figuración, en el contexto informal, no era una excusa sino un resultado del proceso creador:

"Ir del material a la figura quiere decir, en primer lugar, que llevo nuevamente de una manera consciente mi visión al cuadro, porque el cuadro como portador de material exige mi 'inventario imaginativo'. El resultado es un cuadro que plantea preguntas y al que se le pueden plantear preguntas, un signo interrogativo en el sentido literario del término".

S. Marchán Fiz (1994, pág. 25).



Corneille: La reina del barrio rosa de Ámsterdam (1973). Acrílico sobre tela, 100 x 100 cm. Colección del autor.

4.3. Francis Bacon

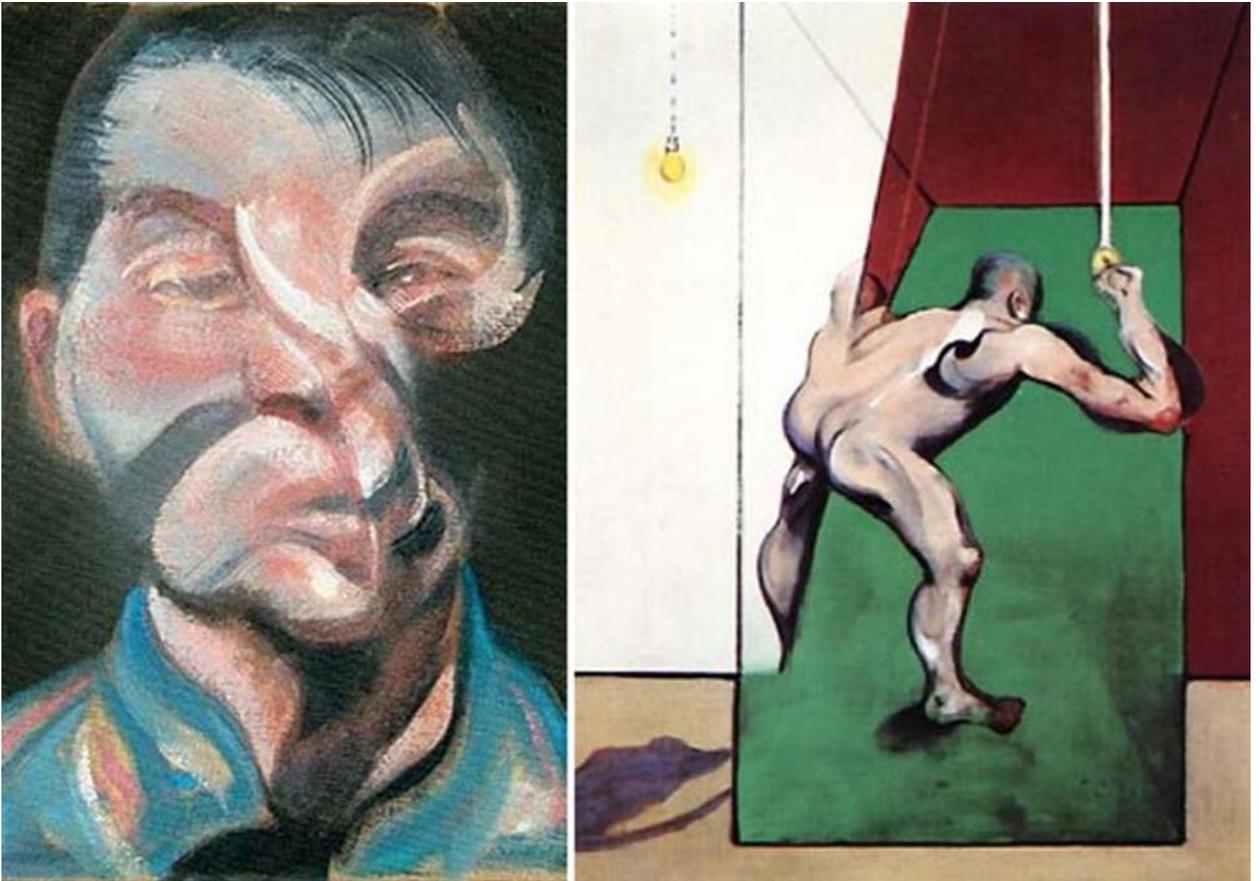
Francis Bacon (1909-1992) es el pionero y principal representante de esta tendencia. A pesar de la influencia ejercida sobre el pop inglés, ha permanecido como una figura aislada en el panorama de la pintura figurativa europea. Nació en Dublín, de padres ingleses, y fue a Londres en 1925, donde trabajó durante un tiempo como decorador de interiores.



Francis Bacon: Tres estudios de figuras al pie de una crucifixión (1944). Óleo y pastel sobre tablón de Sundeala, 94 x 74 cm. Tate Britain, Londres.

No tuvo ninguna formación académica en pintura. Sus primeros dibujos y acuarelas datan de los años 1926-1927, y sus primeros óleos de hacia 1929; pero destruyó mucha

de su obra temprana y se retiró hasta 1945, cuando expuso en la Galería Lefevre *Tres estudios de figuras al pie de una crucifixión*, pintada el año anterior. Esta obra le reportó de la noche a la mañana ser considerado el pintor más controvertido del país.



Francis Bacon. Izquierda: Autorretrato (1972). Óleo sobre tela. Colección Gilbert de Botton, Suiza. Derecha: Figura encendiendo la luz (1973-74). Óleo sobre tela. Royal College of Arts, Londres.

El impacto emocional que la obra de Bacon crea depende no sólo de sus imágenes –habitualmente, figuras solas, aisladas y desesperadas– sino también de la manipulación que hace de la pintura. Con ésta, ensucia y retuerce caras y cuerpos hasta conseguir protuberancias apiladas mal definidas, que sugieren seres amorfos, similares a babosas, propios de una pesadilla. Éstos son contrapuestos, normalmente, a fondos vacíos, de una perspectiva irreal, de sueño.

El propio Bacon dijo:

"El arte es más un método para abrir áreas de sentimiento que la ilustración estricta de un objeto [...]. Me gustaría que mis pinturas figuraran que un ser humano hubiera pasado entre ellas, como un caracol, dejando un rastro de la presencia del hombre y la huella complementaria del recuerdo de hechos pasados, así como el caracol deja su baba".

El estilo deforme de sus figuras discurre paralelo a los contenidos significativos de terror, violencia, aislamiento, angustia... La presencia de sus obras produce una experiencia opresiva. La pincelada amplia, las contorsiones de los miembros no se disocian de los contenidos expresivos. Las figuras engendran el espacio como prolongación de sí mismas.

Otras figuras de esta tendencia han sido:

- Horst Antes (1936).
- Marcel Pouget (1923-1985).
- Jan Lebenstein (1930-1999).
- Antonio Saura (1930-1998).



Marcel Pouget: Doble aspecto (1968). Óleo sobre tela, 130 x 162 cm

El artista neofigurativo aprovecha la composición desordenada y caótica propia del informalismo, pero al introducir el objeto representado tiene que someterse a una cierta lógica de convenciones gráficas e icónicas sin las cuales no podría existir la representación. Al reintroducir el signo icónico se tuvo que replantear el problema del espacio.



Horst Antes: Interior con naturaleza muerta (1964). Óleo sobre tela, 90 x 80 cm.

La solución adoptada no fue un retorno a los postulados euclidianos, sino la concepción del espacio no sólo como medio donde se mueven los objetos figurativos, sino como revelador de ciertas propiedades del entorno natural y humano. Abandonando la métrica euclidiana se interesó por relaciones topológicas y proyectivas, como las de contigüidad, vecindad, separación, desarrollo..., equilibradas mediante leyes de organización espacial, como segregación, sucesión, proximidad...

La figura genera, así, su propio espacio vital gracias a su carácter dinámico: el espacio es una emanación de la figura; pero su espacialidad no es tanto de posición como de situación, de un desarrollo de sus acciones.

En estas obras se instauró una dialéctica entre el espacio corporal y el espacio exterior, donde el primero es el fondo sobre el que puede aparecer el objeto como fin de nuestra acción. Como demuestran las figuras deformadas de Bacon, en la acción y en los movimientos del cuerpo es donde se satisface mejor la espacialidad del cuerpo.

La neofiguración debe considerarse como el paso de transición entre el polo informalista de la década de los cincuenta y la nueva representación posterior, una representación interesada cada vez más por las realidades representadas y deseosa de liberarse de las indeterminaciones lingüísticas y significativas.

Ahora bien, dejando de lado la obra de Francis Bacon, la neofiguración no consiguió clarificar la situación del individuo aislado en la sociedad. A pesar de todo, aquí queremos insistir en su papel protagonista en la liberación del indeterminismo subjetivista de las tendencias informales.



Antonio Saura: Grito núm. 7 (1959). Óleo sobre tela, 194,8 x 129,7 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

V. POP-ART

5.1. Pop e "imagen popular"

El crítico inglés Herbert Read hacía la siguiente crítica frontal al pop-art:

"Tomar seriamente sus espantajos significa caer en la trampa que nos tienden. Nos obligan a mostrarnos solemnes con tontadas, a reventar globos de juguete con escalpelos."

Muchos otros han adoptado una actitud similar y algunos han proclamado la decadencia de nuestra civilización ante semejante vulgaridad, producto secundario del capitalismo competitivo. Sin embargo, el pop-art es uno de los fenómenos artísticos y sociológicos que mejor refleja en su lenguaje e ideología la situación del capitalismo tardío.

El término pop-art –acuñado por el crítico inglés Lawrence Alloway para designar el movimiento que estuvo en boga

desde finales de los años cincuenta hasta el principio de los setenta— no posee, pues, un sentido crítico, y no se relaciona con la defensa de los intereses de las clases sociales inferiores.

Tampoco nos remite a una concepción romántica e idealista, es decir, al "arte del pueblo", a los objetos producidos por el pueblo anónimo (además, esta concepción presupone una visión del pueblo como un conjunto homogéneo, cosa que está lejos de ser). La imagen popular de los diferentes mass-media no es popular en el sentido de que responda a los intereses de la mayoría, sino que a menudo es una falacia de lo popular.

Origen del término pop-art

Este término hace referencia a la expresión inglesa popular art, propuesta en 1955 por Leslie Fieldler y Reyner Banham. Se trata de un amplio repertorio de imágenes populares, integrado por la publicidad, la televisión, el cine, la fotonovela, los cómics..., es decir, por el repertorio icónico de la cultura urbana de masas. Hollywood, Detroit y Madison Avenue —centros clásicos de la producción de películas, automóviles y publicidad— produjeron la mejor cultura popular, que era aceptada como un hecho y consumida con entusiasmo.

Una característica del pop-art, tanto en Gran Bretaña como en Estados Unidos, fue el rechazo de cualquier distinción entre el buen y el mal gusto.

En Estados Unidos fue considerado en principio como una reacción contra el expresionismo abstracto, puesto que sus exponentes volvieron a las imágenes figurativas e hicieron uso de técnicas milimétricas casi fotográficas. Estos artistas serían tildados de neodadaístas porque utilizaban temas comunes (tiras cómicas, latas de sopa, letreros de autopista...) que presentaban afinidades con los *ready-made* de Duchamp. A pesar de ello, hay que ir a buscar su inspiración más inmediata en la obra de Jasper Johns y Robert Rauschenberg. Las pinturas de Johns –banderas, dianas, números– y sus esculturas –latas de cerveza, bombillas, flashes–, así como los collages y las *combine paintings* de Rauschenberg –con botellas de Coca-Cola, pájaros disecados y fotografías de diarios y revistas–, dieron lugar a un amplio abanico de temas nuevos. Aunque a menudo utilizaban temas similares, los artistas pop utilizaron más bien técnicas comerciales antes que el estilo pictórico de Johns y de Rauschenberg.

Combine paintings: Nombre dado a un tipo de realización artística que fue inventado por Rauschenberg a principios de los años cincuenta, en el cual se "combinaba" una superficie pintada con distintos objetos reales, o a veces con imágenes fotográficas añadidas.

Puede ser considerado una variación muy radical de la técnica del collage utilizada por Schwitters.

Casos paradigmáticos

Son ejemplos las serigrafías de Andy Warhol que representan latas de sopa, sillas eléctricas, cabezas de Marilyn Monroe y flores, y las pinturas de Roy Lichtenstein de viñetas de cómic. Claes Oldenburg, que, entre otras cosas, representó helados de cucurucho y hamburguesas, es el escultor más destacado del pop-art.

En Inglaterra, bajo la guía de exponentes como Peter Blake y Richard Hamilton, esta tendencia ha sido generalmente menos agresiva, y expresa una concepción más romántica del objeto representado.

El pop-art se asocia con la sociedad de masas en una cultura urbana e industrial, porque entre masas y sociedad existe una relación dialéctica: las condiciones de producción de masas, su origen, se identifican con las condiciones generales de producción:

- Las nuevas condiciones y relaciones de producción industrial en el sistema capitalista han creado estas nuevas agrupaciones sociales.

- Las masas no sólo dependen de la producción, sino que se fundamentan en la manera como producen a los individuos.

- La extensión de los productos a las masas es condición de supervivencia del sistema social subyacente.

La cultura de masas es un fenómeno histórico concreto de nuestra época, determinado por los siguientes factores:

- Producción en masa propia de los modos productivos industriales.

- Público-masa.

- Relaciones de producción con una necesidad competitiva de estimular el consumo.

La imagen popular se inserta en este contexto:

- Es producida en masa y para las masas.

- Se distribuye y comunica según las técnicas de los diferentes mass-media.

- En su distribución, está regida por las leyes competitivas y de concurrencia de las sociedades clasistas. Es aquí donde hay que ubicar el consumo, palabra mitificadora que encubre el hecho de que los procesos productivos se

revolucionan constantemente sin que eso incida en las relaciones de producción.

Los primeros movimientos ingleses de la imagen popular afloraron entre 1950 y 1960, justamente en la época en la que, según Baran o Sweezy, irrumpió la sociedad de consumo. Por este motivo, la cultura y el arte de la imagen popular son con toda propiedad la superestructura de las sociedades más desarrolladas del capitalismo tardío. Por eso, tuvo su apogeo en el mundo anglosajón, especialmente en Estados Unidos, y es casi inexistente en España.

Ahora bien, si el arte siempre ha sido un producto para las clases dominantes y, por lo tanto, los artistas imponían las normas artísticas que traducían las convenciones estilísticas y simbólicas de estas clases, ¿no es una contradicción pensar en el pop como arte de masas y al mismo tiempo como arte? La cultura artística superior (el arte elevado) ha estado siempre en contraposición con el arte popular tradicional; el arte de élite, como arte de minorías, ha combatido y negado el arte de mayorías.

Sin embargo, con el pop-art:

- Se ha mitigado esta clásica contradicción, ya que sólo es comprensible bajo la vitalidad y presupuestos del arte popular de los diferentes mass-media.

- Si hasta ahora el arte superior era la fuente renovadora de las normas estéticas socialmente imperantes, ahora se han invertido los términos, ya que parece que la cultura artística bebe en las fuentes del arte popular.

A pesar de todo, la que sigue configurando las convenciones sigue siendo la clase dominante. Una actitud de desencanto y pasiva ante la realidad social es el fundamento del pop-art.

La imagen popular se inserta en este contexto: es producida en masa y para las masas; se distribuye y comunica según las técnicas de los diferentes mass-media, y su distribución está regida por las leyes competitivas.

¿Es popular el arte pop?: De hecho, el término popular es impropio: el pop-art no expresa la creatividad del pueblo, sino la no-creatividad de la masa; manifiesta la desazón del individuo dentro de la uniformidad de la sociedad de consumo e incluso, sus inútiles veleidades revolucionarias. Pero sin un contenido ideológico, el malestar y las rebeldías secretas de unos pocos no amenazan en absoluto al sistema.

5.2. Camp y kitsch

Dentro de la cultura pop se incluyen una variedad de categorías estéticas entre las cuales debemos destacar los términos camp y kitsch.

1) Camp: Palabra de origen australiano que significa 'salón o taberna destartalados'.

Camp es una sensibilidad estética que basa su atractivo en un valor irónico o un cierto mal gusto. El concepto está muy relacionado con el kitsch y se suelen describir las cosas camp como cursis.

Cuando apareció el término, en 1909, se utilizaba para referirse a comportamientos ostentosos, exagerados, afectados, teatrales o afeminados (tal como lo define el Oxford English Dictionary). Hacia mediados de la década de 1970, el término se definía como banalidad, artificio, mediocridad u ostentación tan extrema como para provocar un atractivo sofisticado. La palabra camp viene del argot francés *se camper*, que significa 'posar de una forma exagerada'. Según el teórico Samuel R. Delany, el término camp se desarrolló a partir de las prácticas travestidas y de

prostitución que acudían a las bases militares para ofrecer servicios sexuales a los soldados. Más tarde, describía la estética y comportamiento del hombre homosexual de clase obrera. La escritora norteamericana Susan Sontag, en su ensayo de 1964 titulado *Notes on camp*, enfatiza el artificio, la frivolidad, la pretensión naíf de la clase media y el impacto como elementos clave. Con ella, se adjetiviza y expande su uso.

La estética camp fue muy popular a partir de la década de 1960, y alcanzó su apogeo en las décadas de los años 1970 y 1980 con los puntos de vista posmodernos en el arte y la cultura. Era una actitud distintiva de las comunidades pre-Stonewall de homosexuales, donde estaba el modelo cultural dominante.

Tiene su origen en la aceptación de la homosexualidad como afeminamiento. Dos componentes clave del camp serían originalmente performances femeninas:

- "Swish", con un amplio uso de superlativos.
- "Drag", imitación femenina exagerada. Moe Meyer todavía define camp como "parodia queer".

Los disturbios de Stonewall

Fueron una serie de conflictos violentos entre los homosexuales y la policía en la ciudad de Nueva York. Los primeros disturbios empezaron el viernes 28 de junio de 1969 poco después de la 1:20 h de la madrugada, cuando la policía hizo una redada en el Stonewall Inn, un bar gay del barrio de Greenwich Village. "Stonewall", que es como a menudo se hace referencia a la sucesión de disturbios, se considera el punto de inflexión para los modernos movimientos pro derechos de los homosexuales por todo el mundo. Fue la primera vez que un número significativo de homosexuales se oponían a ser arrestados y que la comunidad LGBT (lesbianas, gays, bisexuales, transexuales) se enfrentó a un sistema que los perseguía con el consentimiento del gobierno, y es reconocido como el catalizador del movimiento moderno por los derechos LGBT en los Estados Unidos y en todo el mundo.

La estética camp fue representada por los cineastas George y Mike Kuchar y John Waters, incluyendo de este último *Pink Flamingos*, *Hairspray* y *Polyester*.

También Andy Warhol realizó películas experimentales que se pueden considerar impregnadas de espíritu camp. Las celebridades asociadas con el estilo camp incluyen dragqueens y performers como Dame Edna, Divine (Glen

Milstead), RuPaul y Liberace. Ha dado nombre a un auténtico vuelco del gusto estético, basado esencialmente en un retorno nostálgico a formas plásticas, musicales, literarias... consideradas anteriormente pasadas de moda. A la sensibilidad camp le gustan los escombros artificiales y las porcelanas chinas. Se puede considerar camp al art nouveau, las postales de los años veinte o la exageración femenina de Jayne Mansfield y masculina de Victor Mature. En el límite del camp llegamos a descubrir que algo es bueno porque es horrible. Con todo, los seguidores de la línea dura del término camp insisten en que camp es una mentira que se atreve a decir la verdad.

2) Kitsch

Concepto artístico que se define generalmente, si bien no exactamente, como mal gusto. Es la falta de opinión que lleva a un determinado público a imitar en arte aquello que cree modélico y que, generalmente, pertenece a un pasado añorado, generalmente el arte burgués del fin del siglo XIX.

Este concepto fue puesto en circulación por Hermann Broch en los años treinta, pero hasta el sexto decenio del siglo no fue plenamente aceptado.

La palabra kitsch se origina del término alemán yídish "etwas verkitschen". Define al arte que es considerado como una copia inferior de un estilo existente. También se utiliza el término kitsch en un sentido más libre para referirse a cualquier arte que es pretencioso, pasado de moda o de muy mal gusto.



El mal gusto, en sentido estricto, como definitorio de lo kitsch, o lo horterera

Aunque su etimología es incierta, está ampliamente difundido que la palabra se originó en los mercados de arte de Múnich en las décadas de los años 1860 y 1870. El término era usado para describir los dibujos y bocetos baratos o fácilmente comercializables. Otra palabra

alemana *kitsch* está asociada al verbo "kitschen", que significaba 'barrer la suciedad de la calle'. El kitsch apelaba a un gusto vulgar de los nuevos y adinerados burgueses de Múnich, que pensaban, como muchos nuevos ricos, que podían alcanzar el estatus que envidiaban a la clase tradicional de las élites culturales copiando las características más evidentes de sus hábitos culturales.

El kitsch empezó a ser definido como un objeto estético empobrecido con mala manufactura, significando más la identificación del consumidor con un nuevo estatus social y menos con una respuesta estética genuina. El kitsch era considerado estéticamente empobrecido y moralmente dudoso.

El caso de la arquitectura en California

Un ejemplo clásico es la arquitectura y el arte decorativo desarrollado en el área de Los Ángeles en California entre las décadas de los diez y los treinta del siglo XX, cuando la zona vivió un gran crecimiento económico a causa de la agricultura y el éxito de la industria cinematográfica de Hollywood, cosa que creó una generación de gente emigrada de Europa recientemente adinerada que intentó recrear el estilo de los nobles europeos.

Eso dio pie a la creación de mansiones en las que se mezclaban caóticamente estilos como el barroco, florentino, el gótico y el rústico en las mansiones de la misma California.

Este estilo fue llamado californiano; en la decoración se crearon piezas estrambóticas, como chimeneas de más de tres metros de altura, falsos escudos nobiliarios, esterillas de oso, espejos gigantescos con marcos de falsa madera tallada estofada hechos en plástico o los cuadros idílicos de falsos antepasados que decoraban sus paredes. Se llegó al exceso de comprar antiguos castillos europeos, que eran trasladados piedra por piedra a los Estados Unidos, o bien a comprar títulos nobiliarios en subasta.

Existe un debate sobre el uso del término y la forma de definir las obras que responde a la intención estética de su creador:

- De ordinario la definición de una pieza como kitsch supone un secreto menosprecio y el deseo de diferenciarlo del "arte culto", por lo cual las piezas realizadas con materiales económicos que imiten a otros más caros, normalmente ostentosos, son consideradas kitsch sin que importe si el autor deseaba hacer parecer o no una pieza más costosa para que quien la poseyera se destacara como superior.

- Otra corriente coincide en definir el kitsch precisamente por el "deseo de aparentar ser"⁵. En este sentido, todas las imitaciones y copias serían consideradas como kitsch, así como el uso de materiales que pretenden ser otra cosa – plástico que imite oro, cristal o madera, por ejemplo–, siempre que esté pensada para que su poseedor aparente ser de una clase social, económica o cultural "superior" a la suya.

Eso abre el debate sobre las expresiones estéticas (normalmente populares) que reproducen estos patrones estéticos, pero sin la intención de aparentar ser, sino más bien celebrar de forma colorida, como el caso del carnaval en Brasil o la "fiesta de quince años" en México. Asimismo, muchas piezas religiosas utilizadas en altares domésticos responden al uso de materiales baratos que pretenden simular otros más caros, aunque sin ostentarse como símbolos de estatus social, sino más bien, con el deseo de gustar a la deidad en cuestión, como es el caso de los coloridos altares de la religión hindú. Para muchos, estas expresiones se acercan más al canon estético naïf.

El kitsch es una imitación estilística de formas de un pasado histórico prestigioso o de formas y productos

5 Como la definición de clase propuesta por Marx.

característicos de la alta cultura moderna, ya socialmente aceptados y estéticamente consumidos.

La palabra la popularizaron en los años treinta los teóricos Clemente Greenberg, Hermann Broch y Theodor Adorno, que intentaban definir la vanguardia y el kitsch como opuestos. En aquella época, el mundo del arte percibía la popularidad del kitsch como un peligro para la cultura. Los argumentos de los tres teóricos confiaban en una definición implícita del kitsch como una falsa conciencia, un término marxista que significa una actitud mental presente dentro de las estructuras del capitalismo, que está equivocada en cuanto a sus propios deseos y necesidades. Los marxistas suponen que entonces existe una separación entre la situación verdadera y su fenomenología.

Adorno percibía eso en términos de lo que él llamaba la industria cultural. Lo que es comercializado es un arte que no cambia y que es formalmente incoherente, pero que sirve para dar a la audiencia ocio y una cosa para mirar. El arte –para Adorno– debe ser subjetivo, cambiante y orientado contra la opresiva estructura del poder. Él clamaba que el kitsch es parodia de la catarsis, y también parodia de la conciencia estética.

El arte académico del siglo XIX todavía se ve a menudo como kitsch, aunque esta visión está siendo atacada por los críticos modernos. Quizás es mejor recurrir a la teoría de Broch, quien discutía que la génesis del kitsch estaba dentro

del Romanticismo, que no es kitsch por sí mismo pero que abrió la puerta para el gusto del kitsch, acentuando la necesidad del trabajo de arte expresivo y evocador. Fue durante este periodo cuando surgió la distinción entre arte elevado y arte bajo definido por los intelectuales. El arte académico se esforzó por permanecer en una tradición arraigada en la experiencia estética e intelectual. Las cualidades intelectuales y estéticas del trabajo estaban ahí ciertamente. Los buenos ejemplos del arte académico incluso fueron admirados por los artistas vanguardistas que se podrían rebelar contra él. Había una cierta crítica, sin embargo, que declaraba que el arte se volvía demasiado bonito y democrático, y eso lo hacía ser demasiado fácil y superficial. La vanguardia reaccionó contra estos progresos separándose de la representación y armonía pictóricas, tan apreciadas por el público.

Con la aparición del posmodernismo en los años ochenta, la línea entre el kitsch y el arte se volvió de nuevo borrosa. También surgió el concepto de camp, que es una apreciación irónica que de unaa manera se consideraría tonto y pedante, o de otra manera kitsch.

Algunos casos de camp y de kitsch

Está Carmen Mirador con sus sombreros tutti-frutti, o acontecimientos culturales populares que tienen una fecha en particular o son inapropiadamente serios, como las películas de ciencia ficción con bajo presupuesto de los años cincuenta y sesenta. Algunos artistas reanudan los elementos del kitsch en su obra, como Pierre et Gilles, fotógrafo y pintor franceses célebres por sus representaciones ridículas que se alimentan de la imaginería religiosa, el arte pop, el homoerotismo, creando una fuerte identidad propia; o Alan Glas con sus cajas de arte objeto.

El pop-art intentó incorporar imágenes de la cultura popular y el kitsch; los artistas pudieron mantener su legitimidad diciendo que ellos "citaban" las imágenes para elaborar conceptos. Usualmente la apropiación de estas imágenes era de manera irónica.

En Italia, un movimiento llamado Nuovi Nuovi ('Nuevos Nuevos') tomó un camino diferente: en lugar de citar el kitsch de manera irónica, se concentraron en un primitivismo que abarcaba lo feo y lo barato, tomándolo como un tipo de antiestética.

Frank Lloyd Wright

Hacia el final de su vida profesional, en los últimos años de la década de los cincuenta, Frank Lloyd Wright produjo algunos de los más controvertidos edificios de su carrera. En su búsqueda formal obsesiva, reitera en modo manierista sus propias obras basadas en las formas curvas y especialmente en el círculo como módulo de diseño.



Frank Lloyd Wright, Marin, California, Civic Center

Un caso notable es el edificio para el Ayuntamiento de Marin, en California, donde las curvas son llevadas al extremo, así como a la propuesta de inserción en el paisaje de colinas, que dista mucho de las impecables realizaciones de Wright en las praderas de Wisconsin.

Esta etapa final de su carrera se la conoce como de fantasía kitsch.

5.3. El contexto de los movimientos pop

Pop, cultura pop, arte pop, música pop, movimiento pop... son expresiones habituales, cuyo significado es a veces confuso. Pop quiere decir popular. Cuando el arte no utiliza un lenguaje especial, sino que utiliza el código común, cuando se difunde entre la gente, y gracias al pueblo se conserva y se hace tradicional, se dice que es popular, que es pop. Por la misma definición de la palabra popular debemos suponer que los movimientos pop han existido desde el origen del mundo.

Sin embargo, de hecho, el pop se originó el día en que Oldenburg presentó como obra de arte, en una exposición, una gigantesca hamburguesa, y Johns se puso a pintar banderas de los Estados Unidos. A eso se le denominó pop-art, es decir, la introducción de elementos populares en el mundo elitista del arte.

Pop es el arte de masas, la música de masas. Arte de consumo, música de consumo. Las bases que originan los

movimientos pop radican en la introducción de elementos populares y de consumo en el mundo elitista del arte, en la consideración artística de cualquier actividad usual, y en las características de nuestra sociedad de consumo, que produce un arte de masas.

Los movimientos pop, al introducir los elementos de consumo en el mundo del arte y tratar de crear a la vez una cultura de masas capaz de ser vehículo de realizaciones personales individuales, representan uno de los intentos llevados a cabo con el fin de encontrar una solución a la oposición existente entre arte y cultura de masas.

El hombre que vive en una sociedad de medios de comunicación –radio, cine, TV– que constantemente lo bombardean con diferentes informaciones no puede ser el de la época de Leonardo da Vinci. Nuestro mundo nace con el acceso de las clases subalternas al disfrute de los bienes culturales y con la posibilidad de producirlos mediante procedimientos industriales. Vivimos una sociedad de mass-media y la situación conocida como cultura de masas se produce en el momento histórico en el que éstas entran como protagonistas de la vida social. Las masas han impuesto su lenguaje y su estética. Sin embargo, su manera de divertirse y su modo de vida no vienen de las capas inferiores de la sociedad, sino que provienen del código de modelos culturales burgueses.

Los movimientos pop son un claro ejemplo de cómo la cultura y el arte de masas provienen de los modelos de la sociedad capitalista de consumo, ya que el capitalismo es quien ha creado la sociedad de consumo que proporciona los elementos en los que se basan los conocimientos pop.

Nuestra civilización capitalista postindustrial se apoya en el consumo. Bajo este lema se encuentra cualquiera de sus manifestaciones. Modas y estilos discurren en cambio constante y se hacen efímeros para dar paso a nuevas tendencias. Las innovaciones provocan cambios permanentes. Nuevas divinidades míticas aparecen dispuestas a hipnotizarnos día tras día.

Los teenagers ⁶

A mediados de los años cincuenta, superada la crisis económica de posguerra, los teenagers se encontraron por primera vez con dinero y con que no tenían nada propio: ni música, ni ropa, ni clubes, ni identidad; tenían que compartir su mundo con el de los adultos. Pero los hombres de negocios, advirtiéndolo que los teenagers se habían

6 Entre los 10 y los 20 años de edad, adolescentes, quinceañeros.

convertido en unidades comerciales independientes, con gustos y necesidades diferentes, empezaron a ofrecer "cosas": blue-jeans, motos, camisas, música... De ahí nacería el primer establecimiento de modas Mary Quant, el cine y el arte de Andy Warhol, y la música pop.

He aquí algunas consideraciones sobre la época en la que se originó el pop:

1) La moda en los años cincuenta: la población de los Estados Unidos de los años cincuenta era una sociedad represiva de posguerra, pero que empezaba a recuperarse de las consecuencias bélicas para convertirse en una sociedad de consumo. En estas condiciones de iniciación a la nueva sociedad, atada todavía a represiones, restricciones y falsedades, nacen los movimientos pop. Era la época de Truman, de McCarthy y de la caza de brujas. Época en que la Monroe se sentía insegura e indefensa ante una sociedad que la convertía en objeto sexual de consumo. Los adolescentes de la época recuerdan un ambiente de tabúes y prohibiciones, de secretos y clandestinidades, de represiones y restricciones, de autoridad patriarcal y falsos respetos. La moda de los cincuenta era restrictiva, convencional y aprisionaba en su intento de modelar los cuerpos a imagen de los mitos de la época.

2) Los mitos: eran las estrellas del cine; mujeres voluminosas que reunían el sex-appeal más obvio y elemental en una musculatura casi de hombre, y hombres

primitivos de torso desnudo: Tarzán y Victor Mature, Marilyn Monroe y Jayne Mansfield.

3) El cine y la música: una película que representa la década de los cincuenta puede ser *West Side Story* (de la que Travolta intenta ser una réplica actualizada). Comedias rosadamente sentimentales, besos al claro de luna, agresividad como juego, bandas de gánsters, policías y ladrones, música pegadiza... En la década de los setenta, los cincuenta volvieron a estar de moda y el cine revivió nuevamente este periodo: *American Graffiti* es una buena prueba de ello (hamburguesas, drive-in, rock-and-roll, fiestas de teenagers, jukeboxes [máquinas tocadiscos tragaperras]...). La música de los jukeboxes –que se escucharía hasta la aparición del rock– era suave, cálida, sentimental y se encontraba controlada por hombres de negocios sin ningún interés por cualquier tipo de cambio; sólo hacia la mitad de la década apareció el rock, lanzado por Bill Haley, Little Richard y Elvis Presley. A la música de ficción al estilo de Glenn Miller, al *Only you* de los Platters, sucedió el estallido de la música rock-and-roll, cuyos primeros precedentes se encuentran quizás en Johnnie Ray, que creaba una atmósfera de histeria maternal con sus canciones interrumpidas por llantos convulsivos. El exhibicionismo introducido por Johnnie Ray, junto con la elaborada sentimentalidad del *country-and-western* y la

fuerza primitiva y sexual del *rythm-and-blues*, fueron los ingredientes que engendrarían la música pop. En abril de 1954, Bill Haley lanzó su *Rock around the clock*, del que se vendieron 15 millones de discos. El *Roll over Beethoven* de Chuck Berry podría haber sido el eslogan del rock. Las caderas de Elvis Presley moviéndose desenfrenadamente nos enfrentan con algo físico: sexo. La ficción romántica al claro de luna se acaba. El rock-and-roll es nuevo, ruidoso, repetitivo, agresivo, tiene la velocidad de James Brown, el dolor de Johnnie Ray, la energía de Little Richard, la sexualidad de Elvis Presley, la lírica incipiente de Chuck Berry... *Diana*, de Paul Anka, fue quizás el arquetipo del disco pop: 30 millones de discos vendidos en cinco años.

4) Recuperación del estilo de los años cincuenta: en la década de los setenta se pueden observar cómo las calles, las discotecas, los bares, los restaurantes, todos los sitios de moda se inundaban de vestimenta como la que llevaba la generación anterior. El ambiente *in* ha perdido refinamiento y sofisticación para ganar vulgaridad, ha abandonado sus intentos de sinceridad para volver a la ficción. La música, que había pasado de Glen Miller al folk, al rock y a la psicodélica, vuelve al rock y camina hacia el folk y Glenn Miller; el cine ha vuelto a los años cincuenta y los mitos son nuevamente Marilyn Monroe o Humphrey Bogart. Las circunstancias que dieron origen a los movimientos pop parecen haber retornado en la década de los '1970.

5.4. El pop-art como tendencia de vanguardia

El pop-art de élite tiene como base la apropiación de los aspectos más comunes y banales del horizonte cotidiano de la sociedad industrial de consumo.

Históricamente, encontramos algunos antecedentes en obras de Boccioni, Severini, Carrá. El dadaísmo de Duchamp –ready made–, Picabia, Schwitters, los fotomontajes de Heartfield, son considerados precedentes inmediatos. También podemos apreciar alguna influencia de la "nueva objetividad" alemana o del surrealismo.

Como precedentes del arte pop tenemos que hablar de:

1) Duchamp y Léger: tanto uno como el otro contribuyeron en gran medida a crear un ambiente de opinión que permitiría el posterior desarrollo del pop.

La confluencia de ambas concepciones artísticas prepararía el clima que se produciría hacia 1958, cuando las

exposiciones de Rauschenberg y Johns en Nueva York preludearían ya de manera inmediata el arte pop.

2) La influencia de Jonh Cage: muchos críticos han designado a Cage como el inventor del arte pop. Si bien la afirmación puede ser discutible, es evidente que tanto Rauschenberg como Johns estaban en íntimo contacto con Cage e incluso habían participado en los primeros happenings organizados por Cage y Allan Kaprow. La influencia de Cage viene dada por medio de conferencias; su estética, derivada del arte dadá y de la filosofía Zen, contribuyó a abrir el panorama cultural y artístico norteamericano. Cage incitó a los artistas a borrar las fronteras entre el arte y la vida, atacando las opiniones preconcebidas sobre la función y la significación del arte y planteando preguntas como: "¿Puede afirmarse que el sonido de un piano en una escuela de música sea más musical que el de un camión que pasa por la calle?".

3) Pintura y arte pop: el pop no pretendía, como el dadaísmo, negar el arte, sino afirmar la calidad artística de la vulgaridad. Los artistas pop ni siquiera se preocupaban por inventar imágenes o porque sus obras fueran originales. La ejecución personal⁷ de la obra por parte del artista había perdido su relevancia. Sin embargo, el movimiento artístico

7 La ejecución por parte del artista no era importante; confiaban a otros la ejecución y acabado de las obras.

fascinó rápidamente a los americanos, cuya infancia se había visto alimentada por las mismas imágenes mentales: hot-dogs, pin-ups, cómics, latas de conserva, objetos en serie, grandes helados de fresa; imágenes desacreditadas tomadas de la cultura de masas, frías, a veces, de las que toda sátira social está ausente, o quizás irónicas, que muestran una falta de conciencia social. La célula del pop de élite es el Grupo Independiente –IG– del Instituto de Arte Contemporáneo de Londres, fundado en 1952, en el que destacó Richard Hamilton.

En 1955 Richard Hamilton organizó la exposición de imágenes fotográficas "Hombre, máquina y movimiento". En 1956, en la Galería Whitechapel de Londres, tuvo lugar la muestra "Esto es el mañana", donde Hamilton expuso un collage que ha sido considerado como la primera obra pop: *¿Pero qué es lo que hace a los hogares de hoy día, tan diferentes, tan atractivos?* El año pop inglés por excelencia fue 1961.



Richard Hamilton: ¿Pero, qué es lo que hace a los hogares de hoy día, tan diferentes, tan atractivos? (1956). Collage. 26 × 24,8 cm. Galería de Arte de Tubinga (Alemania).

Si las primeras formulaciones aparecieron en Inglaterra, su consolidación fue un fenómeno típico americano.

En 1961 las galerías Green y Leo Castelli empezaron a promover la tendencia y R. Scull a coleccionarla, y tuvo lugar la exposición "Arte del ensamblaje". En 1962 apareció en las portadas de las revistas *Time*, *Life*, *Newsweek* y se organizaron las exposiciones "La nueva pintura de objetos comunes" en el Museo de Pasadena y "Neorrealistas" en la Galería Sidney Janis. En 1964 se consagra internacionalmente con el primer premio de pintura R. Rauschenberg en la Bienal de Venecia y culmina en la

Documenta 4 de Kassel (1968) y en la Galería Hayward de Londres (1969).

En Inglaterra podemos señalar las siguientes fases:

- De 1953 a 1958: destacaron Eduardo Paolozzi (1924-2005) y Richard Hamilton (1922).
- De 1958 a 1961, con R. Smith (1931). La plana mayor del pop inglés se aglutinó en la exposición de 1961 "Jóvenes contemporáneos": Peter Blake (1932), Ronald Brooks Kitaj (1932-2007), David Hochney (1937), Allen Jones (1937), Derek Boshier (1938), Anthony Donaldson (1939), Patrick Caulfield (1936-2005).

En el pop americano distinguimos:

- Escuela de Nueva York:
 - Del neodadaísmo al pop: Jasper Johns (1930), Robert Rauschenberg (1925-2008), Jim Dine (1935).
 - Artistas del ensamblaje: Claes Oldenburg (1929), George Segal (1924-2000), George Brecht (1926-2008), Marisol Escobar (1930).
 - Etapa de mayor objetividad e impersonalización: Tom Wesselmann (1931-2004), James Rosenquist (1933), Robert Indiana (1928), Roy Lichtenstein (1923-1997) y Andy Warhol (1928-1987).

- Escuela de California: J. Collins (1923), E. Kienholz (1927-1994), Wayne Thiebaud (1920), Billy Al Bengston (1934), Mel Ramos (1935), Ed Ruscha (1937), Joe Goode (1937).

En Europa cristalizó con ciertas particularidades:

- En Francia se denominó neorrealismo con un claro deseo de diferenciación, pero en realidad se relaciona con la fase neodadaísta del pop americano: Jean Tinguely (1925-1991), Yves Klein (1928-1962), Arman (1928-2005), Daniel Spoerri (1930), Martial Raysse (1936), Alain Jacquet (1939-2008), Christo –Christo Vladimirov Javacheff (1935).

- En Italia se relacionan con el pop Mimmo Rotella (1918-2006), Tano Festa (1938-1987), Enrico Baj (1924-2003), Michelangelo Pistoletto (1933), Valerio Adami (1935), Mario Cerolli (1938).

- Los más adictos españoles serían Carlos Sansegundo (1930) o A. Ximenes (1934). Tuvieron alguna relación Anzo (1931-2006), Angel Orcajo (1934), Antoni Miralda (1942), el grupo de Banyoles (J. Gimferrer, A. Mercader, L. Güell), Eduardo Urculo (1938-2003) y Alfredo Alcáin (1936).

Desde una perspectiva técnica:

- Se utilizan distintos soportes en función de los diferentes medios de reproductibilidad (cartel, serigrafía...).

- El color se vale igual de nuevas sustancias y procedimientos, del recurso a colores planos impuestos por el cartel, al uso de un estilo claro del dibujo como configurador de la forma.

- Las dimensiones obedecen a la táctica consumista de ofrecer grandeza al espectador, característica que comparte con la "nueva abstracción" y el minimal art.

- En las obras de algunos autores, como Oldenburg, Rauschenberg, Segal, Wesselmann, destaca la introducción de objetos comunes en su corporeidad física.

Si la pintura puede ser un conjunto desordenado de manchas de color, y no comunica ningún significado, sino que espera recibirlo de quien la mira, no se comprende por qué ha de estar en un plano y hecha de colores. Nace así la pintura-objeto. El mismo gesto con el que se toman de la realidad y se unen al cuadro cosas insignificantes y extrañas, no es un gesto volitivo o intencionado, es una simple e instintiva manipulación de la realidad. Éste es el sentido de la técnica pop.

Pintura-objeto: Es una experiencia inconsciente; pero ya no se trata del subconsciente profundo, sino del inconsciente cotidiano y neurótico de la existencia vivida sin la voluntad ni la conciencia de vivirla.

Desde un punto de vista formal, la obra adopta la apariencia del objeto. Ahora bien, el objeto real también puede adoptar la apariencia de la obra: de esta manera llega un momento en el que no se sabe cuándo un objeto real es real o cuándo actúa en función representativa. Es lo que se ha llamado, desde Jasper Johns, la crisis de la identidad. Todo dependerá del contexto objetivo en el que se encuentre. Componer ahora se limita al acto de elección del material u objetos apropiados. Y a medida que la actividad del artista decrece, se exige una actividad creciente del espectador. El espectador tiene que complementar la obra de una manera asociativa.

Objeto real-objeto de arte: La intención creadora puede transformar un objeto ordinario en una obra estética con un simple cambio de contexto. El objeto, como obra de arte, dependerá de su relación con la libre decisión del espectador.

Entre las técnicas que asume el pop-art encontramos:

- 1) La fotografía, sobre todo en forma de collage, fotomontaje y procesos mecánicos de reproducción. Ha destacado la serigrafía.
- 2) El cómic, utilizado por primera vez en la obra *For Käte* (1947) de Schwitters.

Rauschenberg los aprovecha en las "pinturas combinadas" en el sentido de un realismo ciudadano del derroche. En *Dick Tracy* (1960), de Warhol, ya se formaliza técnica e iconográficamente como perteneciente al pop; también en la serie *Superman* (1962), de Mel Ramos. De 1961 a 1964 se convierte en el tema principal de *Lichtenstein*, pero éste no se interesa por su contenido sino por la estructura formal de la viñeta aislada.

3) El cartel publicitario ha sido, quizás, lo que más ha influido en el pop-art.

Reúne el inventario más sistemático de técnicas visuales. Entre las que han tenido más relieve en las transformaciones pop figuran:

- Las acumulaciones de distintos lenguajes, como puede ser el escrito-visual, el pictórico-fotográfico, el manual-mecánico, la pintura-collage...
- La oposición: sobresale la alteración de las imágenes de su contexto, como por ejemplo la glorificación de obras famosas⁸ de arte en términos de imagen popular. La oposición da origen a la parodia.

⁸ Copias hechas por Lichtenstein de obras de Picasso, Cézanne o Monet; por A. Jacquet de Manet, por Rauschenberg de Ingres...

- La supresión de elementos representados; no se trata sólo de suprimir un objeto, sino de que el espectador se dé cuenta de su ausencia y pueda reconstituir el objeto ausente. La supresión se traduce en condensaciones⁹ de una escena compleja en alguno de sus elementos característicos. Como figura de supresión se puede estudiar la fragmentación, cuyo maestro ha sido Rosenquist, que ha revelado las posibilidades formales y significativas de un fragmento mediante grandes ampliaciones de un detalle.

- La repetición y seriación, en las que destacó Warhol. La repetición tiene lugar en función de la identidad de la forma, aunque puede ofrecer variaciones: mayor o menor intensidad de sombras, de colores...

El pop elabora una técnica próxima a la de la propaganda, donde el primer paso es la formación de imágenes que surgen ante la mera mención del producto. El arte no reproduce "cosas" sino símbolos, resultados de la información e imágenes plásticas de los diferentes mass-media.

El pop ha introducido equivalentes icónicos de situaciones simbólicas colectivas. Hamilton declaraba: «Son cuadros de y sobre nuestra sociedad». Por lo tanto, su repertorio

9 Las "hamburguesas" de Oldenburg condensan la referencia a restaurantes baratos.

iconográfico depende de la sociedad en la que está inmerso. En el pop lo prefabricado de las sociedades industriales se convierte en casi el único contenido temático de sus obras. La redundancia temática es un resultado de esta apropiación de imágenes preformadas. Por lo tanto, la comprensión de estas imágenes exige un conocimiento del contexto concreto. He aquí algunas unidades temáticas de iconografía recurrente en el pop:

1) Símbolos del estatus: son frecuentes todos aquellos objetos que simbolizan los diferentes estatus de la personalidad y de la posición social, como automóviles, objetos domésticos, alimentos, viviendas... Cada uno de estos objetos se convierte en un símbolo portátil de la situación de un individuo o de una comunidad.

2) Imágenes comerciales referidas a los medios de publicidad y propaganda¹⁰ de los productos que pueden elevar el estatus social.

10 Warhol y su sopa Campbell nos recuerda la relevancia lograda por el anuncio en la experiencia visual.



Andy Warhol, Sopa Campbell, 1969

3) Símbolos técnicos de la era tecnológica¹¹.

3) Los mitos de masas: el individuo de la sociedad de consumo del capitalismo tardío, sometido al bombardeo publicitario, acaba por atribuir a un personaje determinado

11 Quien primero utilizó esta temática fue Paolozzi en 1954 y la exposición de 1955 "Hombre, máquina y movimiento". Rauschenberg la utiliza en obras como Revólver, de 1967.

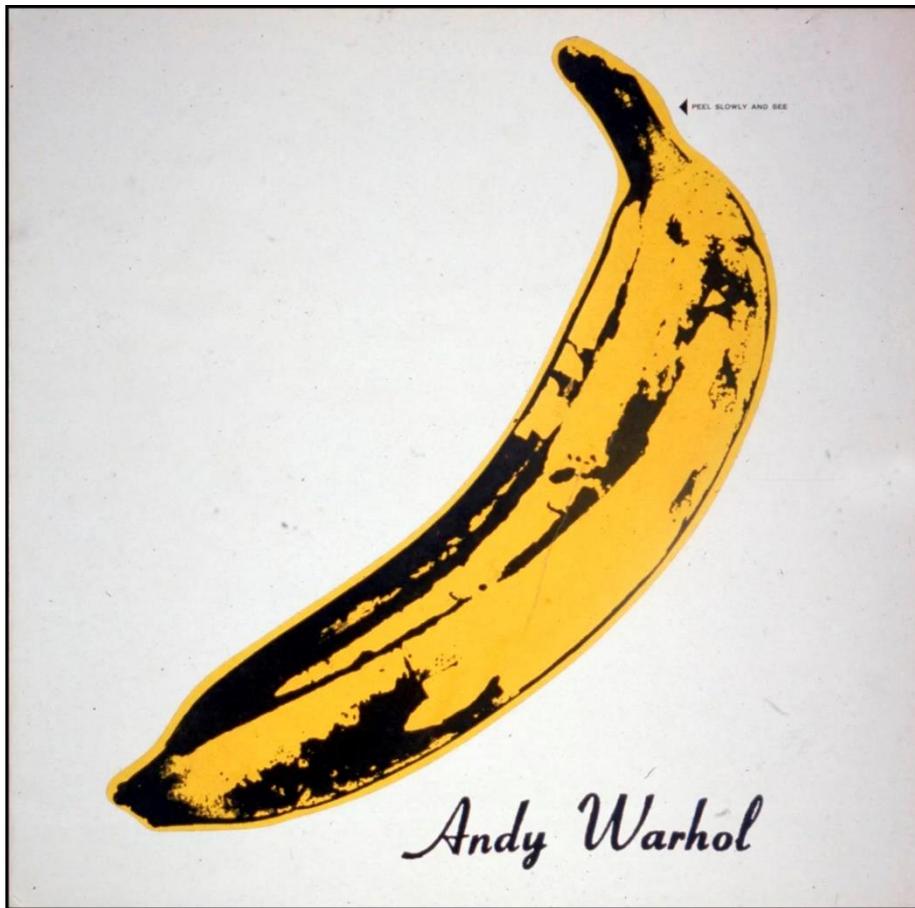
la cualidad de un héroe mítico. El ídolo de estas sociedades depende directamente del boom comercial y publicitario del momento, cuya aparición o desaparición hay que activar, dado su rápido desgaste y consumo.

Puede pertenecer al mundo de la canción, el deporte, el cine, la política...

4) Simbología sexual: muchos símbolos humanos poseen un contenido sexual.

Sociológicamente hay un continuo intercambio de la imagen del cuerpo dentro de la comunidad que se expresa en la norma de la imagen social del cuerpo. El pop ha introducido numerosas situaciones sexuales en sus obras, pero bajo la huella de la conversión de lo erótico y sexual en algo estético. El arte erótico pop refleja la sexualidad represiva en la sociedad de masas, los aspectos parciales, socialmente convertidos en ídolos de la sexualidad. La temática sexual pop responde a la imposibilidad, propia de la sociedad burguesa y capitalista actual, de vivir y ver auténticamente el sexo. De ahí surge la necesidad de justificarlo, convertirlo en un hecho estético, en una cosa bella¹² para ver.

12 Va muy unido al mito de la mujer-objeto, forma particular de alienación burguesa. En esta situación el modelo no existe como persona,



Andy Warhol, Plátano, 1967

El arte erótico del pop es un reflejo estético de los ídolos estimulantes de la sexualidad represiva, variantes refinadas de la adaptación sexual por medio de la broma, que es considerada como una forma represiva de la desinhibición en el *American way of life*. Los dos autores que investigan con más insistencia esta temática son Allen Jones y Tom Wesselmann.

sino que simplemente es un vehículo de valores estéticos o generalmente comerciales que le son extraños y que son falsos.

Estas unidades temáticas tienen una serie de notas en común, como son:

- El hecho de no recurrir a temáticas inéditas; al contrario, están en contra de la novedad del código significativo y favorecen la redundancia a todos los niveles.

- Les es esencial su carácter obsolescente, es decir, su rápido e incesante consumo. Están despojadas de la naturaleza perenne, mítica o religiosa, intemporal, de la tradición. La temática es un reflejo de la obsolescencia psicológica y planificada. Por esta razón se las puede considerar como *expendable icon*, icono vendible, consumible.

- Su carácter de efímero, así como su inserción en la estética de lo prescindible o del despilfarro y rechazo.

La postura pop ante la sociedad nunca es crítica en sentido estricto.

En general presenta el orden existente en las sociedades, con entusiasmo o escepticismo, en serio o en broma. Pero insiste más en las manifestaciones sociales de las sociedades del capitalismo tardío que en sus condicionamientos o en sus posibles transformaciones. Casi siempre el pop ha sido un reflejo ilustrativo de la situación de fetichismo bajo la que se encuentra el mundo

neocapitalista. Rauschenberg lo afirma claramente: "Mi obra nunca fue una protesta contra lo que sucedía".

Entre los artistas destacamos:

- Jaspers Johns.
- Claes Oldenburg.
- Roy Lichtenstein.

1) Jaspers Johns

En este artista, el gesto pictórico nos lleva a cosas por lo común conocidas que se han convertido en emblemáticas para la mentalidad media, y cuyo significado simbólico consiste en no tener ninguno, como la bandera americana o la lata de cerveza.



Jasper Jonhs: Bandera, (1954-55). Encáustica, oleo y collage sobre tela montada en tablero contrachapado, 107,3 x 153,8 cm. Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Rehacerlas con diligencia extrema y un sentido refinado de la calidad pictórica sirve para evidenciar la inutilidad de la presencia del artista en una sociedad pragmática y estresada.

2) Claes Oldenburg

Con este artista desaparece toda señal de pintura y permanecen sólo las cosas-imágenes, aumentadas y exageradas. Oldenburg identifica la sociedad de consumo con lo más usual de los géneros de consumo: la comida; y da por implícito que también la cultura de masas es una clase de alimento. El signo característico de la sociedad

americana, según Oldenburg, es la comida americana industrializada: las hamburguesas, los perritos calientes y los helados de crema que se introducen a diario y en cantidades industriales en los aparatos digestivos de millones de americanos. Obviamente, con estos alimentos de cartón o de yeso no pretende Oldenburg elogiar los "valores humildes" de la existencia, porque está claro que el banquete al que nos invita es un "banquete de la náusea".

También podemos excluir la idea de que estos alimentos enormes tengan valor de símbolos sociales; más bien son despersonificaciones, como para decir que la sociedad de consumo es antófaga y que las personas son géneros de consumo, como los comestibles.



Claes Oldenburg: Dos hamburguesas dobles con queso (1962). Arpillera enyesada, pintada con esmalte, 17,8 x 37,5 x 21,8 cm. MoMA (Museo de Arte Moderno de Nueva York).

3) Roy Lichtenstein

Se ocupa de uno de los canales de la cultura de masas: los cómics, que constituyen uno de los síntomas más preocupantes de la inclinación de la sociedad actual a descuidar el lenguaje articulado, la escritura y la lectura. Él separa una imagen, la aumenta y estudia cuidadosamente los procesos, incluso tipográficos, mediante los cuales la imagen se ha hecho comunicable mediante millones de ejemplares. Al repetir a mano, y como al microscopio, este proceso de producción industrial de imágenes, demuestra que ha sido absolutamente correcto, un modelo de perfección tecnológica. Se pone en lugar del dirigente técnico que sabe qué problemas y dificultades se han tenido que afrontar para llegar al estándar que permite a millones de personas el poder leer a la vez la misma narración, interpretarla de la misma manera, sentir la misma sensación momentánea, y olvidarla un momento después.



Roy Lichtenstein: ¡Dulces sueños, pequeño! (1965). Serigrafía a color, 91,3 x 65,1 cm.

Por todo ello, es fácil ver que el pop-art es uno de los fenómenos artísticos y sociológicos que mejor refleja en sus lenguajes e ideología la situación del capitalismo tardío, y ha sido la tendencia más decisiva en la evolución de la representación de la década de los sesenta.

VI. ARTE PSICODÉLICO E HIPERREALISMO

6.1. Arte psicodélico

El arte psicodélico, en sentido estricto, se relaciona con las obras realizadas bajo experiencias psicodélicas, generadoras de efectos producidos por las drogas químicas.

Intenta reproducir, transmitir y estimular la naturaleza y esencia de las experiencias psicodélicas.

- La experiencia psicodélica es una vivencia de estados de conocimiento o consciencia que se diferencia de la consciencia habitual, de los sueños y de los conocidos estados de delirio y embriaguez.

- La experiencia artística psicodélica se remonta a la historia oriental; en occidente es algo relativamente nuevo. Henri Michaux (1899-1984), en sus "visiones" de mescalina de 1957, fue uno de los pioneros, así como Ernst Fuchs (1930), de la Escuela del Realismo Fantástico de Viena.

Las formas psicodélicas no son inicialmente una tendencia de la alta cultura artística; afloran como corriente underground, que deriva de las distintas subculturas populares, en especial de los hippies. Por eso no se han organizado exposiciones exhaustivas, y se conocen pocos nombres de sus representantes.

Igual que el pop, es una manifestación típica americana que sale a la luz a mediados de década de los sesenta en el seno del movimiento hippie.

El movimiento hippie

Hastiado de la corrupción universal de la sociedad adulta, el movimiento hippie intenta poner en práctica el "gran rechazo", creando una anticultura o subcultura que, en realidad, ha quedado anclada en el idealismo utópico de los teenagers en el que imperaba el reino de la paz, de la belleza y del amor. El movimiento puso en evidencia las contradicciones del liberalismo en la transición de la "permissive childhood" (infancia permisiva) a la "conformist adult-hood" (adulthood conformista). Los resultados han sido un anticapitalismo romántico-utópico de fácil asimilación por parte del sistema establecido, contra el cual iba el movimiento.

Sus modelos históricos se remontan a Diógenes, Rousseau, los románticos, Hermann Hesse y el Zen. Su

ideal, el drop-out (abandono), implica al mismo tiempo un tuning-in (estar en la onda) en los secretos de la propia alma y de la naturaleza. El lema principal se sintetiza en "Do your own thing" (Haz tus cosas) y en los eslóganes "Free land" (Tierra libre), "Solar energy", "Water power"..., traducidos en su actitud y gestos espontáneos de great refusal (gran rechazo). La influencia oriental se manifiesta mediante su relación con la naturaleza ("Turning on to nature", Conectar con la naturaleza) y con la sensibilidad corporal (de ahí la profundización de la conciencia por medio de la astrología, lo erótico...). Además de todo lo oriental, también está presente lo sagrado en sentido originario, no de las religiones establecidas, sobre todo bajo la influencia de Timothy Leary (1920-1996) y su League for Spiritual Discover –LSD–, las obras de Allan Watts, M. McClure, Carlos Castaneda...

En este clima se ha desarrollado lo poco que conocemos del arte psicodélico.

Su aspecto visual se ha manifestado en el *ep art* (epidermal art) o pintura del propio cuerpo (tatuaje), en los dibujos y pinturas y en los efectos de los mixed-media o "multimedia".

Entre los artistas que hay que destacar figuran E. Fuchs, I. Abrams, J. Casan, Allen Atwell, Mati Klarwein, A. Okamura, Tom Blackwell, B. Saby, R. Yasuda, A. Palmer, P. Ortloff, F. Prado...

Nos ha llegado el arte gráfico de los carteles, denominados psicodélicos o underground, de Wess Wilson, A. Aldridge, Jor Nadi, Simeon C. Marshall, J. Thompson, M. Sharp y, sobre todo, Peter Max. Pero exactamente estos carteles no son psicodélicos, sino fruto y explotación comercial de lo psicodélico convertido en moda. Esta asimilación del psicodelismo entró desde 1966-67 a formar parte de la industria cultural. La falsificación psicodélica es la causante de la moda de los "pósters" desfuncionalizados y atractivos.

Para el artista, con el consumo de determinadas sustancias químicas aparecen algunos fenómenos importantes en el proceso creador: acceso a material subconsciente, relajamiento de las fronteras del yo, flexibilidad mental, atención intensiva o elevada concentración, capacidad comprensiva de fantasías visuales de tipo simbólico mitológico, aceleración de la velocidad mental...

Los principales efectos son alteraciones radicales de las percepciones ópticas:

- Los colores y las formas alcanzan una movilidad y riqueza sorprendentes.
- Las líneas tienen una claridad máxima, así como los detalles.
- Destaca el efecto "ola", relacionado posiblemente con los impulsos eléctricos del cerebro.
- Los objetos se desfiguran y deforman y aparecen formas extrañas de animales y monstruos; varían las dimensiones, ampliadas o reducidas, de los objetos.
- El espacio y el tiempo no están sometidos a las experiencias habituales.
- Los fenómenos eidéticos o manifestaciones ópticas adquieren relevancia. Vemos generalmente con los ojos cerrados y afectan a la capacidad de formar imágenes claras proyectadas. El mundo eidético es más rico en cambios y bello que el de los sueños.
- La iluminación brillante y cromática supera las percepciones cromáticas del mundo exterior.
- La invención en la percepción sería la nota común.

Sustancias químicas: Gracias a una encuesta del doctor S. Krippner, hecha en 1967 con 91 artistas, conocemos las sustancias químicas más frecuentes: tomaban LSD 84 artistas; marihuana, 78; DMT, 46; peyote, 41; mescalina, 38; hachís, 21...

Para autores como Herbert Marcuse, la verdad nuclear de las experiencias psicodélicas radica en la conciencia de la necesidad de una revolución de los modos perceptivos, de una nueva sensibilidad. La liberación estaría implícita en esta experiencia. Los actuales rebeldes, desde la óptica marcusiana, desean ver y oír las cosas de una nueva manera. Y relacionan la liberación con la disolución del modo ordinario de percibir. La revolución, pues, ha de ser una revolución de la percepción. Pero el propio Marcuse advierte a los entusiastas libertarios de que una transformación radical de la sociedad supone e implica la alianza de la nueva sensibilidad con una nueva racionalidad que no sea la del sistema establecido.

La sensibilidad psicodélica ha mostrado su punto débil en el hecho de estancarse en la mera revolución perceptiva y en su fundamentación en un anticapitalismo romántico-utópico.

La mayoría de los integrantes de estos movimientos no han deseado tanto transformar a la sociedad existente con

su revolución de la sensibilidad como aislarse de ella. En este punto coinciden con la juventud integrada, personificada en los Beatles, cuya posición se refleja en una de sus canciones:

"You say you want a revolution, / Well, you know / we all want to change the world. /

You tell me that it's evolution, / Well, you know / we all want to change the world. / But when you talk about destruction / Don't you know that you can count me out. / Don't you know it's going to be alright, / alright, alright".

O en castellano:

"Dices que quieres una revolución; / bueno, ya sabes / que todos queremos cambiar el mundo. / Me dices que eso es evolución; / bueno, ya sabes / que todos queremos cambiar el mundo. / Pero cuando hablas de destrucción, / ¿no sabes que no puedes contar conmigo? / ¿Es que no sabes que todo irá bien, muy bien, muy bien?"

La actitud, a menudo pueril, de cambiar el mundo desde la sensibilidad psicodélica fue declinando a finales de la década de los ´60 a favor del schocker pop o acid pop.

6.2. Hiperrealismo

De entre las distintas tendencias neofigurativas esteticistas de la era post-pop destaca el hiperrealismo, corriente pictórica que inaugura ya la década de los setenta.

- En 1966 tuvo lugar la exposición "La imagen fotográfica" en el Guggenheim. En 1969 se celebró en el Museo Riverside la muestra "Pinturas de foto", y en el Milwaukee Art Center, "Aspectos de un nuevo realismo".



Richard Estes, Neddick's, 1970

- 1970 es el año de la consagración con la exposición "Realismo(s)" en el Whitney y en el Museo de Montreal.

- En 1972, enfrentado al arte conceptual, tiene lugar su patentización solemne en la Galería Sidney Janis, que ya en 1962 había lanzado el pop. En el verano de 1972, la *Documenta 5* de Kassel la presenta en Europa como una de las últimas novedades de la vanguardia.

El nombre¹³, que alude a la representación verista y exacta, define dos direcciones:

- 1) El realismo fotográfico, derivado del pop. Declara su servidumbre a la fotografía, pero transformándola en un lenguaje pictórico tradicional.

La cámara es la premisa para la imagen representativa. En algunos casos, como Kanovitz, fotografía la escena que va a introducir en la tela.

La mayoría se sirve de documentos fotográficos preexistentes. Ahora bien, en cualquier caso, no se trata de aprovechar la reproducción mecánica en la

13 Nuevo realismo, hiperrealismo, realismo radical, fotorrealismo, ultrarrealismo, neorealismo.

misma producción artística, sino sencillamente de tomar la fotografía como modelo pictórico.



Howard Kanovitz: La apertura (1967). Acrílico sobre tela. Galería de Arte de Bremen, Alemania.

Flack señala:

"Utilizo la fotografía porque es una gran ayuda para el dibujo... La fotografía congela un determinado momento de lo que ocurre en el mundo cambiante de la realidad y me permite estudiarlo sin molestias".

E. García-Herráiz (1970, pág. 240).

Los principales representantes son Howard Kanovitz (1929-2009), Duane Hanson (1926-1996), M. Morley, J. Raffael, Ch. Close, A. Flack, R. Estes, H. Bruder, J. Clem Clark, Goings, Levine, Salt, Blackwell, Parrish, Sarkisian, McLean.



Chuck Close: Mark (1978-1979). Detalle. Acrílico sobre tela. Museo Metropolitano de Arte de Nueva York.

2) La restauración de la pintura académica. Remite lingüísticamente a la tradición renacentista de la pintura de caballete.

Reinstaura los valores de la pintura académica, y por eso se convertirá en la gran oportunidad para los que creen que la historia del arte contemporáneo ha

pasado en vano y que, al final, ellos tenían razón con el "volver a las fuentes"¹⁴ del arte eterno y verdadero.



Duane Hanson: Cliente de supermercado (1970). Fibra de vidrio, tejidos, carro de compra, embalaje, resina de poliéster, 166 x 130 x 65 cm.

14 El lema del retorno a los maestros, en las fuentes de la pintura imperecedera, no deja de ser el canto del cisne de una situación histórica agonizante, pero de grandes intereses en la cotización.

Los principales representantes son Ph. Pearlstein, J. Beal, A. Colville, L. Nesbitt, D. Perlis, A. Katz, W. Baiely, A. Leslie, S. Tillim, el grupo alemán Zebra (D. Asmus, N. Störtenbecker, P. Nagel).

A pesar de las diferencias, se pueden observar algunas notas comunes a ambas tendencias:

- La exactitud y sobriedad de la representación.
- Los recursos a procedimientos pictóricos de trompe-l'oeil ('trampantojo'), con una fidelidad engañosa para el ojo; casos extremos son Malcolm Morley o Chuck Close (1940).
- Detallismo, sobre todo en Richard Estes (1932).
- El recurso a la ampliación de dimensiones, en ocasiones con predilección por el fragmento, como Tom Blackwell (1938) o Parrish.
- Los contornos agudos; caso extremo, el grupo Zebra.
- La representación distanciada y fría, en la que desaparece toda huella de gesto o escritura subjetiva y expresionista.

La intensidad de la representación hace que la realidad reproducida de la fotografía dé origen a una realidad objetual del cuadro y éste se afirma, como hecho visual,

como presencia, igual que ocurre en las obras del minimalismo.

Las convenciones estilísticas nos acercan a las superficies immaculadas cromáticas, típicas del *cool art* y *hard edge*¹⁵, propio de la "nueva abstracción" de un Kelly o un Stella. Las dimensiones monumentales y la presencia fáctica de los objetos representados evocan la influencia pop y la del monumentalismo minimalista de los primeros años de la década.

Sus imágenes están desprovistas de connotaciones simbólicas y sociales concretas del presente histórico; enfatizan lo banal y ordinario, y lo aceptan como parte natural de la cultura y del medio ambiente, sobre todo americano.

Es una tendencia semióticamente regresiva: es uno de los últimos artículos del mercado artístico, por cuanto es una "vanguardia" artificialmente montada. Como lenguaje es un oportunismo, dado que no responde a necesidades sociales concretas y sus aspectos informativos están sobradamente superados por otros medios, como la propia fotografía. Es

15 Hard edge1 (literalmente borde duro) es un movimiento pictórico de pintura abstracta definido por las transiciones abruptas entre las áreas de color, que generalmente son de un solo color invariable. Las transiciones de color se dan muchas veces a lo largo de líneas rectas, aunque los bordes curvos también son comunes.

la personificación de una representación esteticista, apta para satisfacer la fiebre inversora de la obra única.

Después de criticar al realismo socialista en función de sus lenguajes regresivos y sus temáticas, la ironía de la historia nos ha reservado la sorpresa de un "realismo capitalista" made in América que nos devuelve a los códigos naturalistas decimonónicos.

La tendencia más próxima en España sería la que podemos denominar realismo mágico o bien fantasmas de la pura representación. Pero no tienen nada que ver con el hiperrealismo americano. No se interesan sólo por un representativismo radical en la línea objetual, sino también por la realidad representada.

Cultivan la fidelidad a la reproducción exacta, pero no problematizan sólo la objetividad de la representación sino también la realidad. Su objetividad está penetrada de una significación social que instaaura un peculiar realismo, donde alcanza relevancia una realidad concreta, de índole intimista, referida al entorno del artista. A fuerza de realismo, la obra recibe un impulso hacia la evasión poética.

En 1970, expusieron en Fráncfort bajo la etiqueta de realismo mágico Antonio López García, los hermanos escultores Julio y Francisco López Hernández, Isabel Quintanilla, Amalia Avia, María Moreno, a los cuales habría

que añadir Alberto Datas, Carmen Laffón e Isabel Baquedano.



Antonio López, Lavabo y espejo, 1967

VII. EL FUNK, EL SCHOCKER Y EL REALISMO CRÍTICO

7.1. El funk

Una de las tendencias derivadas del pop-art y que, a menudo, no se ha tenido en cuenta, es el movimiento que se insinuó en la exposición "No Show", caracterizado por su oposición al optimismo del pop-art y por su temática violentamente satírica y crítica. En California se lo conoce con el nombre de funk art.

El funk trabaja con materiales frágiles y a menudo la obra es destruida después de la exposición: hay, pues, un deseo de dejar de lado la permanencia. La actitud funk se relaciona con la vulgaridad de los objetos creados, de bajo coste, con materiales bastos de naturaleza efímera; todo lo vincula con la estética del derroche (rechazada por el pop).

La obra "funky" está repleta de elementos humorísticos que ridiculizan el sexo, la religión, el patriotismo, el arte y la

política. No es casual que la obra más paradigmática del movimiento sea el *Memorial de guerra portátil*, de Kienholz, y que la exposición más relevante, de 1970, llevara por título "Terror puro" (D. Hansen, Y. Ben-Yehuda, B. Stewart).

Las técnicas que utilizan los artistas "funky" son las mismas que las del pop-art (ensamblaje), pero ahora incorporan una finalidad de destrucción y agitación. Por eso se lo denomina *schocker pop* o *acid pop*, y por eso está vinculado con el underground.

La guerra de Vietnam, la lucha de los Panteras Negras, los movimientos de liberación nacional de los países tercermundistas, la opresión racial, el movimiento estudiantil simbolizado en el Mayo francés del 68, la Primavera de Praga..., en definitiva, la agudización de las contradicciones sociopolíticas nacionales e internacionales creó las condiciones adecuadas por las que un grupo de artistas adoptara una actitud irreverente, anarquista, y abogara por el enfrentamiento, por la no reconciliación con la sociedad establecida. Por eso, el *schocker pop* proclama la eliminación de todo aquello que es considerado bello.

No hay nada prohibido: ni lo asqueroso ni monstruoso, ni lo sexual o agresivo; lo obsceno jugará un papel predominante. Es una mezcla de culto a las drogas con la porno-política, de la admiración por Mao con la pansexualidad.

El schocker pop es una forma de decir que el poder, el sexo, el crimen, la guerra, la pornografía, el horror... son consustanciales al sistema capitalista.

Los principales representantes son: Edward Kienholz (1927-1994), Bruce Conner (1933-2008), William T. Wiley (1937) y Robert Arneson (1930-1992).



Edward Kienholz: Memorial de guerra portátil (1968). Vaciado de yeso, lápida sepulcral, pizarra, bandera, témpera, mobiliario de restaurante, fotografías, máquina expendedora de Coca-Cola, perro disecado, madera, metal y fibra de vidrio, 289,6 x 975,4 x 243,8 cm. Museo Ludwig, Colonia.

7.2. Realismo crítico

Pero mientras el schocker se diluía en alegatos ácratas, surgía paralelamente la necesidad de estudiar organizadamente los problemas concretos: las guerras, los

negros, los desertores, los conflictos sociales..., y de no quedar indiferentes a los acontecimientos de la actualidad. Bajo esta actitud se aglutinan las diferentes tendencias realistas críticas.

Las distintas tendencias realistas críticas se han polarizado desde 1964 en exposiciones como "Mitología cotidiana" (1964), "Figuración narrativa" (1965, 1966) y "El mundo en cuestión" (1967) en París. La más completa fue la de "Arte y política" (1970) en Alemania.

En Estados Unidos, de 1967 a 1970 han hecho "Guerrilla Art", "Moratoria", "Violencia en el reciente arte americano"...

Los términos de moda de la nueva década realista son *relevant* –todo lo importante desde el punto de vista político–, el *right-on* –Tocar el asunto exacto, eslogan de la nueva izquierda y de las manifestaciones antiguerra, que se ha convertido en el lema de un arte que significa realmente algo para todo el mundo.

Sus recursos lingüísticos van desde las técnicas de ensamblaje pasando por las técnicas fotográficas, las de procedencia cinematográfica –muy aptas para la narratividad expositiva, para la animación espacio-temporal y la acentuación de lo significativo–, las del cómic y sus convenciones estilísticas, las del cartel publicitario, de las

cuales se utilizan, mayoritariamente, las técnicas de repetición, acumulación, la oposición y la parodia¹⁶.

Sus temas están tomados del inmenso repertorio de imágenes de la sociedad actual: la violencia y el terror ejercido por las instituciones, la violencia racial, la guerra, las acciones multitudinarias protagonizadas por la colectividad, la denuncia de mitos culturales, los fenómenos de alienación colectiva, el hombre solitario.

Una de las manifestaciones críticas es el *prop art* o arte de agitación o propaganda; por ejemplo, los carteles del Mayo francés, los de los movimientos negros americanos... Es una destilación de símbolos que comunican una idea controvertida con intención de influir en la opinión pública. En sus obras se valora la información mediante la propia estructura del mensaje.

Elemento fundamental de todas las manifestaciones críticas es la semantización o proceso por el cual un hecho, ocurrido en la realidad social, se incorpora a sus contenidos por el medio artístico. Esta semantización es fruto de una

16 Se toma un fenómeno histórico, cultural, de consumo elitista o de masas y se le confiere un sentido diferente mediante su descontextualización.

selección de medios lingüísticos y unidades temáticas, y de una combinación de los repertorios seleccionados.

Como representantes de las distintas tendencias del realismo crítico citamos a:

- En Alemania: A. Petersen (1928), H.P. Alvermann (1931), W. Vostell (1932), Paeffgen (1933), H.J. Breuste (1933), G. Winner (1936), P. Sorge (1937), P. Grützke (1937), Th. Bayrle (1937), K.P. Brehmer (1938), K. Staeck (1938), W. Berges (1941).

- En Brasil: A. Dias (1944).

- En España: F. Somoza (1928), D. Perdikidis (1922), J. Genovés (1930), R. Canogar (1935), R. Solbes (1940), M. Valdés (1942), T. Calabuig (1939), A. de Celís (1932), J. Morrás (1943).

- En Francia: Rancillac (1931), Telémaque (1937).

- En Grecia: V. Caniaris (1928).

- En Inglaterra: algunas obras de Kitaj i Tilson.

- En Italia: P. Baratella (1935), Spadari (1938), Fanti (1946).

- Islandia: Erro (1932).

- En Estados Unidos: Guerrilla Art Action Group, P. Saul, L. Rivers.



Juan Genovés: Panorama, conversación (1968). Acrílico sobre tela, 108 x 148 cm. Colección privada.



Faith Ringgold y el Guerilla Art: The flag is bleeding núm. 2 (1997). Galerías ACA, Nueva York.

VIII. NEOCONCRETISMO

8.1. Abstracción pospictórica

En pleno apogeo del pop norteamericano aparece una corriente artística abstracto-geométrica, cuyos precedentes se remontan a las formas más radicales de abstracción de las primeras vanguardias. Llamada por el crítico Clemente Greenberg abstracción pospictórica (Frank Stella, 1936; Kenneth Noland, 1924-2010; Ellsworth Kelly, 1923; Jules Olitsky, 1922-2007), se caracteriza por:

- Una concepción estrictamente formalista, desvinculada de cualquier presupuesto ideológico o espiritual (carece de cualquier tipo de contenido).
- Una marcada frialdad, que pone de relieve su carácter impersonal.
- Un deseo de que el arte sea inexpresivo y de que su forma o estructura sean el único vehículo de significación.

- El uso del concepto "interesante" para referirse a estas obras, para eliminar cualquier juicio de valor.
- El rechazo de todo lo que puede ser anecdótico, con el fin de obtener la máxima pureza de lenguaje.
- La tendencia al reduccionismo cromático; es decir, el uso de pocos colores en una obra.
- La geometría estricta y uso de colores planos: bidimensionalidad.

Para entender este movimiento tenemos que remontarnos a los diferentes informalismos de los años cincuenta, de Pollock a Mathieu, de Tobey a Hartung, de De Kooning a Wols, de Burri a Tàpies, y observar cómo los elementos simples se encontraban en un estado de máxima mezcla. Si toda obra está definida por el número de elementos simples –complejidad– y por el estado de determinación existente entre sí –orden–, en las obras de Pollock, Wols, De Kooning... se constata una máxima complejidad con un orden mínimo (es lo que la crítica informalista llamaba caos o "todavía-no-forma").

Podemos enumerar, siguiendo a Mathieu (1953), los principales componentes de la concepción y ejecución de la obra informal:

- Falta de preexistencia de formas.

- Falta de premeditación de formas y gestos.
- Necesidad de un estado de concentración psíquica.
- Primacía de la velocidad y rapidez de ejecución.

En la "estética de la velocidad" de Mathieu o en el goteo de Pollock interesaba más el éxito de la acción-gesto que la obra: la experiencia y el acto de pintar importan, pues, más que la obra. Por lo tanto, esta estética de la velocidad implica un abandono y una negación de la técnica artística.



Ad Reinhardt: Pintura abstracta (1960-1966). Óleo sobre tela, 152 x 152 cm. Museo Solomon R. Guggenheim.

Además, desde una perspectiva semántica, el orden informal se traduce en una imprevisibilidad que dificulta la reducción a códigos. Son obras en las cuales predomina la innovación desde un punto de vista informativo; en términos comunicativos se hace difícil conjugar la originalidad, la innovación y la comunicación: la originalidad se ha hecho a costa de la inteligibilidad, y el espectador se

ha encontrado sin ninguna pauta de descodificación y, por lo tanto, la obra se mantiene en un nivel de indeterminación. Es original, pero no se entiende.



Ellsworth Kelly: Rojo, Amarillo, azul II (1965). Acrílico sobre tela, 205 x 153 cm. Museo de Milwaukee (Wisconsin).

Ya en el seno del informalismo se alzaron algunas voces, a comienzos de los sesenta, en favor de una sistematización de su código. Es el caso de J. Serpan, A. Jorn y Götz. Pero, sobre todo, empezaron a surgir movimientos antiinformales.

Reseñaremos los tres más importantes.

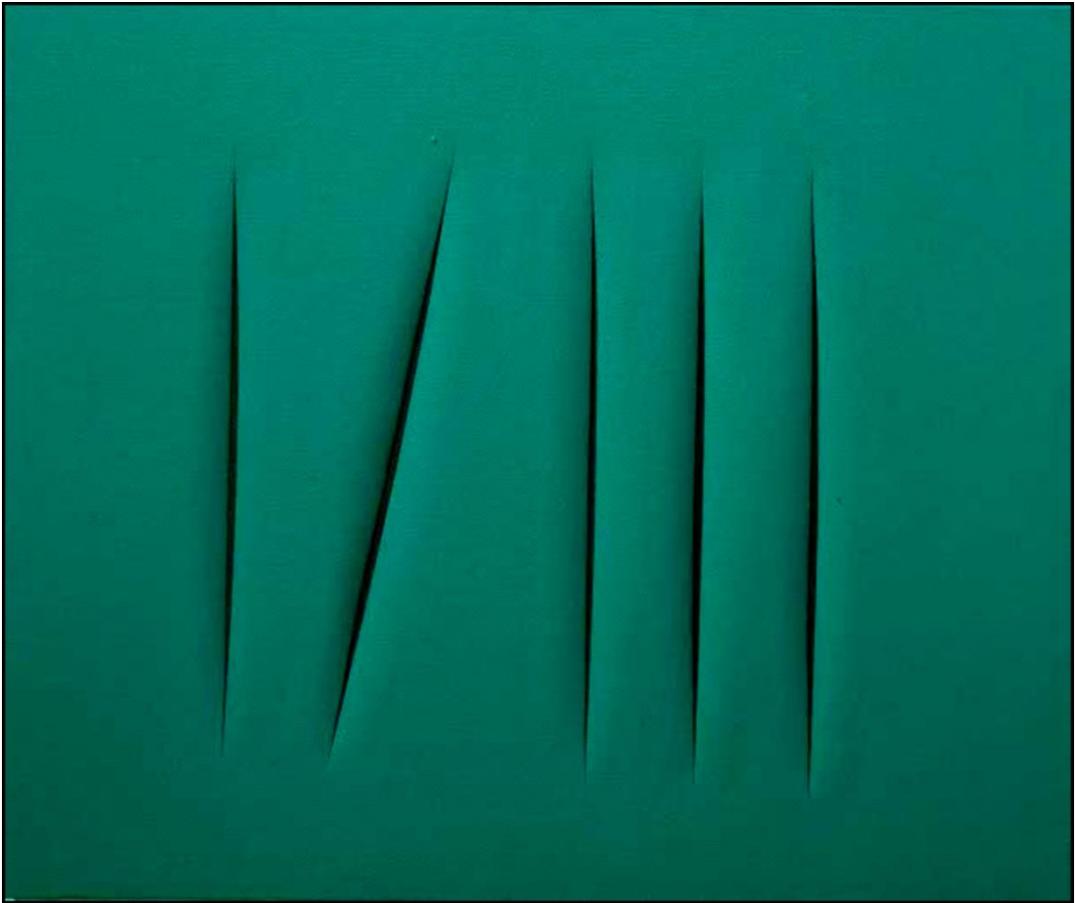
1) Pintura contemplativa

Paralelamente al gesto y a la acción propugnados por Pollock, algunos artistas como Rothko, Newman, Ad Reinhardt (1913-1967) y Still abogaban por un cierto orden y empezaron a trabajar dando primacía al color:

- Aparecen las grandes áreas de color puro.
- Se interesan por una especie de composición que revela una fluidez de contornos.
- El color es uniforme y se acerca a la monocromía (Newman) con ligeras transiciones internas del campo cromático.
- Las nuevas áreas cromáticas uniformes son paralelas a un aumento considerable de las dimensiones del cuadro que rodean al espectador. Still ya se refería a la "pintura ambiental" –*environmental painting*–, adelantándose a los "ambientes" posteriores.

2) Espacialismo

Vinculado a la pintura contemplativa, aparece en Europa la obra de Lucio Fontana (1898-1969) y el espacialismo italiano, que se remonta al *Manifiesto Blanco* de 1946.



Lucio Fontana, Concepto espacial, 1968

Anuncian con timidez la crisis de la pintura de caballete, la introducción de la tercera dimensión por medio de cortes y agujeros y la producción de efectos luminosos. También abren el camino de las estructuras de repetición y serán la semilla del arte cinevisual italiano.

3) Pintura monocroma

Se interesa por cada partícula cromática, por sus vibraciones y gradaciones y concibe la tela como un continuo de color puro, tal como se pudo ver en la exposición de Leverkusen, organizada por Kultermann en 1960, con obras de Klein, Manzoni, Mavignier, Quinte, Uecker...



Frank Stella: Severinda (1995). Mixed-media sobre fibra de vidrio. Museo Metropolitano de Arte.

Si en la obra informal predominaba la complejidad de elementos sobre su orden, a partir de ahora se observan dos posibilidades:

- En la mínima complejidad de elementos se instauran grados máximos de orden ("arte estructuralista", "nueva abstracción", "minimal art").
- El aumento de complejidad implica un aumento de orden (arte óptico, cinético-lumínico y cibernético).

Estas tendencias se convierten en un reflejo parcial de ciertas condiciones materiales de producción de sociedades tecnológicamente avanzadas; por eso no se dan en condiciones de subdesarrollo –como es el caso de la España de los cincuenta.



Kenneth Noland: El otro lado de la medianoche (2000). Acrílico sobre tela, 150 x 150 cm.

No ha de olvidarse que los medios lingüísticos de las artes tienen un carácter histórico, subordinado a los medios productivos de cada sociedad.



Jules Olitski: Instant Loveland (1968). Acrílico sobre tela, 294,6 x 645,7 cm.

8.2. Arte neoconcreto en Europa

La instauración de modelos de orden en términos sintácticos arranca, con respecto a la Europa de la posguerra, con la aparición de tendencias constructivistas, como el MAC (Movimiento de Arte Concreto) milanés, que cristalizarán en la exposición "Konkrete Kunst" ('Arte concreto') organizada en Zúrich por Bense y Bill, donde se pretende justificar las artes como instauración y visualización de una organización estructurada y basadas en principios ordenadores conscientes de la psicología gestáltica.

Estos movimientos neoconcretos reivindican la reducción cromática al blanco-negro, el predominio de la línea y el recurso a la máxima economía de medios.

Una de las subtendencias neoconcretas originadas en los años cincuenta y casi desconocida hasta los sesenta es el estructurismo inglés, que se dio a conocer en 1957 en la exposición "Dimensiones".

El grupo inglés está constituido por Victor Pasmore (1908-1998), A. Hill (1930), J. Ernest (1922-1994), K. Martin (1905-1984), M. Martin (1907-1969) y G. Wise (1936).

Algunas de sus características son:

- La principal influencia teórica proviene del americano Ch. Biedermann, autor de *Art as the evolution of visual knowledge* (1948).
- Se vincula al neoplasticismo holandés por medio de Vantongeloo, Van Doesburg y J. Gorin.
- Renuncia a la pintura tradicional como género y se interesa por el relieve en todas sus modalidades. La pintura y la escultura están obsoletas, desgastadas. Las obras estructuristas se presentan como relieves que poseen la dimensión de la escultura y el color de la pintura, pero no son ni una cosa ni la otra, sino un nuevo género.

- Fue el primer movimiento en iniciar diferentes procesos básicos en la constitución del objeto plástico, en elaborar sistemas racionales de composición. Es el primer movimiento de la posguerra preocupado por el problema de la formatividad y la concepción.

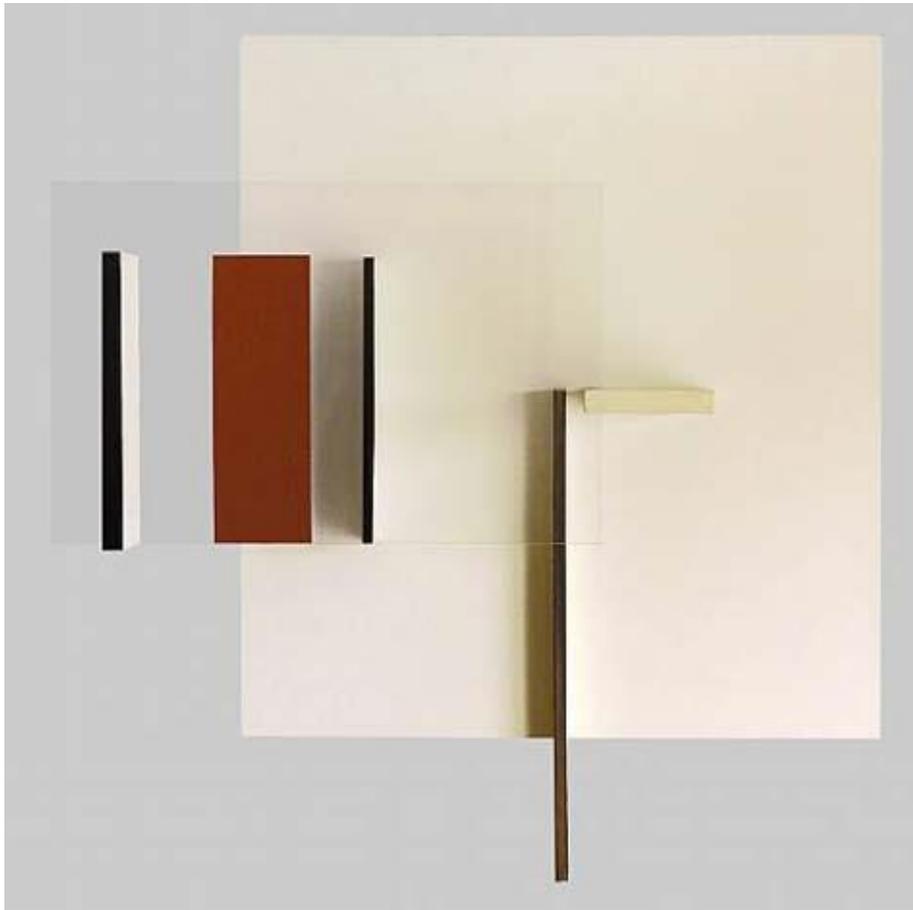
- Retoma las ideas de Mondrian sobre la desaparición del cuadro en la distribución cromática de la habitación y su conversión en "ambiente". Se manifiesta el deseo de transformar el entorno humano mediante la nueva plástica, y apunta a una de las notas utópicas de la vanguardia constructivista clásica: la transformación del mundo por medio del mundo de las formas.

Pasmore dice:

"Es una falacia considerar el relieve como una transición entre la pintura y la escultura tridimensional [...] entre un cuadrado pintado y un cubo escultórico no hay nada [...].

Aunque la pintura y la escultura puedan relacionarse y referirse al mismo problema, en sí mismas son manifestaciones diferentes del problema. El relieve es una forma única con su propia individualidad".

G. Rickey (1967, pág. 118).



Victor Pasmore: Relief Construction in White, Black and Indian Red (1960-61). Madera y plástico pintados, 60,5 x 58,5 cm.

IX. LA NUEVA ABSTRACCIÓN

Durante la década de los sesenta se intentó aglutinar el conjunto de manifestaciones no informales en exposiciones que llevaban por título "Hacia una nueva abstracción" (A. Solomon), "Abstracción pospictórica" (Cl. Greenberg) o "Pintura sistemática" (L. Alloway). El nombre de nueva abstracción se difundió a partir de la exposición "Toward a new abstraction" (Museo Judío de Nueva York, 1963).

Por nueva abstracción se suelen entender dos cosas:

- Las tendencias no representativas, posteriores al informalismo, que tienen como base la primacía del color y la visualidad pura.
- La manifestación americana que desarrolla ciertas premisas de la "pintura contemplativa".

Ya desde 1952, Ad Reinhardt pretendía conciliar el arte geométrico y la intensidad cromática de la pintura

americana. Pero en esta segunda acepción hay que explicitar algunos términos.

- La expresión *hard edge* ('contorno nítido') fue propuesta en 1959 por J. Langsner y se refería al arte abstracto geométrico. Sin embargo, entre 1959 y 1960, L. Alloway lo utilizaba para traducir la economía de la forma y la nitidez de la superficie en la irrupción cromática, sin evocar el arte geométrico de la abstracción tradicional. En París fue introducida por Denise René, insistiendo en el vínculo con las versiones geométricas y la falta de novedad.

- En 1964, el Museo County de Los Ángeles ofrecía la muestra "Abstracción pospictórica", que consolidaba las tendencias antiexpresionistas, pictóricas –*malerisch* o *painterly* en el sentido tradicional desde Wölfflin.

- En 1965, I. Sandler introdujo el término *cool art* –arte frío–, aunque se refería también a ciertas versiones del pop.

- En 1966, L. Alloway utiliza el término pintura sistemática¹⁷.

Frente a las tendencias neoconstructivistas que defienden la primacía de la línea y la forma, la "nueva abstracción" se interesa más por el color sin ingredientes de textura o

17 Nosotros utilizaremos la expresión nueva abstracción.

materia; pero desde sus inicios impone una sistematización del material cromático libre.



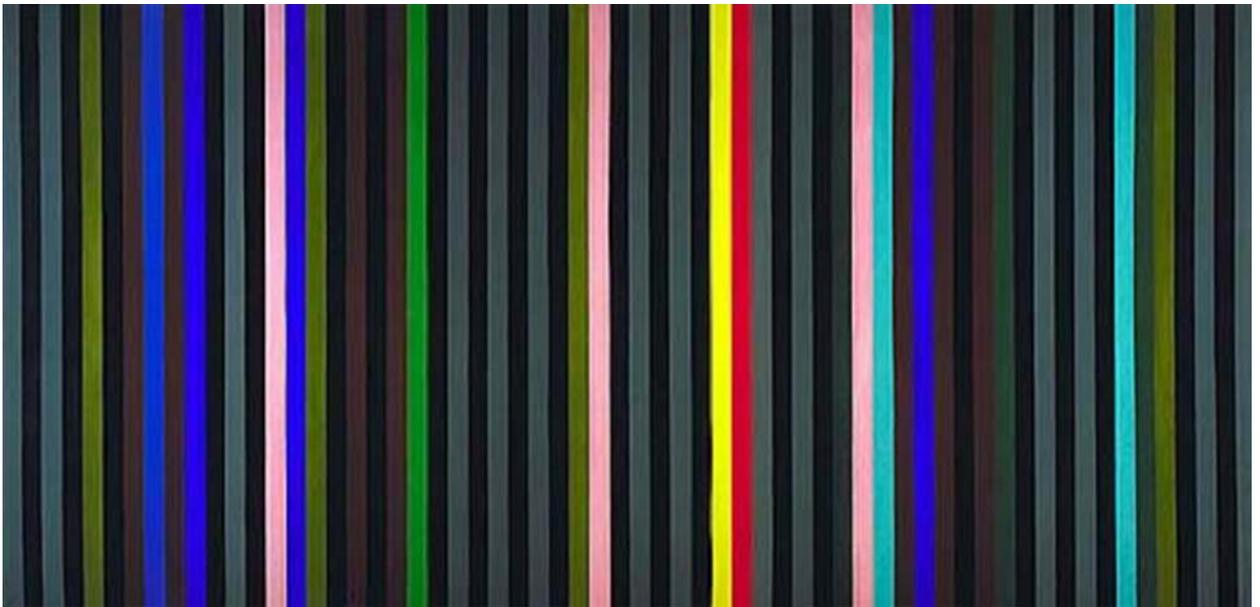
Frank Stella: Harran II (1967). Pintura de polímero y de polímero fluorescente sobre tela, 305 x 607 cm. Museo Solomon R. Guggenheim.

Los representantes son:

- Entre los primeros hay que mencionar a Burgoyne A. Diller (1906-1965), Alexander Libermann (1912-1999), Paul Feeley (1910-1966), M. Louis (1912-1962), Jules Olitski (1922-2007), Larry Poons (1937), P. Johanson (1940).

- Los más relevantes en la sistematización han sido Gene Davis (1920-1985), Ellsworth Kelly (1923), Kenneth Noland (1924-2010), Jack Youngerman (1926), Al Held (1928-2005) y Frank Stella (1936).

- Entre los europeos se podría citar a P. Stroud (1921), W. Turnbull (1922), John Plumb (1927-2008), Robyn Denny (1930), John Hoyland (1934), Rupprecht Geiger (1908-2009), Georg Kal Pfahler (1920-2002), Otto Piene (1928), Gotthard Graubner (1930), Jochims (1935), Francesco Lo Savio (1935-1963).



Gene Davis: Black Grey Beat (1964). Acrílico sobre tela, 230,5 x 475 cm. Museo Smithsonian de Arte Americano.

Desde una dimensión sintáctica, la nueva abstracción selecciona elementos del repertorio cromático material. Como precedente histórico encontramos el programa de Delaunay y su concepción del color como forma y sujeto, así como la inmaterialidad y pureza cromática, o bien el de Lissitzky, que veía en el color una manifestación concreta, visual, de un estado de energía.

Pero para entender el lenguaje de la nueva abstracción hay que subrayar las diferencias entre el arte europeo y el americano, que afectan sobre todo a la composición y al formato:

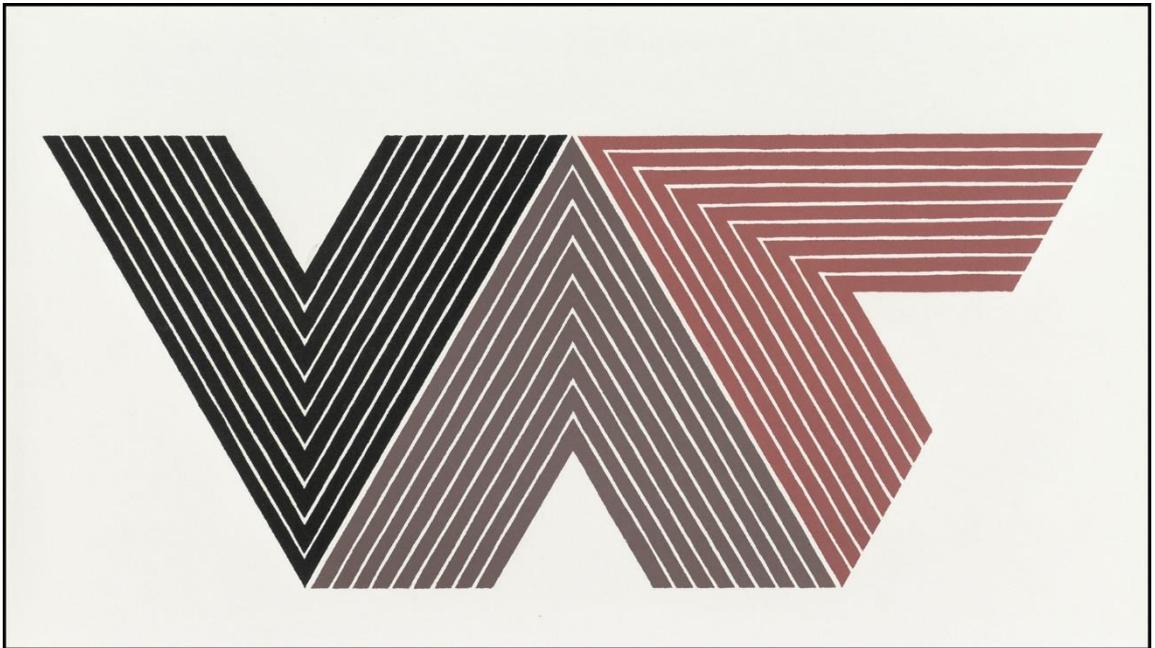
1) Desde Pollock, Newmann y Louis emerge una manera nueva, exclusivamente visual, de ilusionismo, que se reconoce, sobre todo, por el carácter literal, propio del soporte físico de la pintura, por su bidimensionalidad, que evita la ilusión escultural o *trompe-l'oeil* (trampantojo).

2) El nuevo ilusionismo, puramente óptico, disuelve al mismo tiempo la superficie pictórica y remite a las propiedades de los diferentes pigmentos, sustancias aplicadas a la superficie de la pintura, del color.

3) A partir de 1960, especialmente en las obras de Stella y Noland, se instaura una nueva modalidad de estructura pictórica, del formato, que se basa más en la forma –*shape*– del soporte físico material que en el carácter de superficie. Este fenómeno desembocó en una primacía de la forma literal –*literal shape*– del soporte físico material, de su silueta, sobre la forma pintada –*depicted shape*–, es decir, los contornos de los elementos simples en una pintura.

4) La "forma literal" nos introduce de lleno en los problemas de la composición. Una obra de Mondrian, por ejemplo, tiende a una composición unitiva, se basa en valores relacionales, se centra en el uso del ángulo recto y

evita la ordenación simétrica. La "nueva abstracción" no se preocupa por factores relacionales de equilibrio, no subdivide la obra en jerarquía de elementos. La obra no relacional de la "nueva abstracción", por ejemplo *Quathlamba* (1964) de Stella, favorece la simetría, las relaciones de continuidad y repetición, más que las de contraste y contigüidad.



Stella, *Quathlamba*, 1964

5) El gran formato, como consecuencia de intentar conferir a la obra un valor directo de realidad: con el gran

formato se quiere subrayar la naturaleza objetual¹⁸ del cuadro y debilitar el aspecto ilusionista.

6) Las obras de la nueva abstracción ya no son ventanas, como todavía ocurría en el informalismo, a través de las cuales el espectador penetraba en otros mundos o en las cuales el creador plasmaba su mundo imaginativo. La nueva abstracción quiere conferir a sus obras un valor directo de realidad. Ésta es la razón lingüística del gran formato.

7) Las obras son *shaped canvas* (lienzos con forma). Esta identificación va contra el formato tradicional y manifiesta todavía más el carácter objetual del cuadro. En el cuadro tradicional la forma exterior determina la estructura interna. En la *shaped canvas* es la estructura interna –por ejemplo, la forma de V– la que determina la forma externa.

Stella puntualiza:

"Los pintores geométricos europeos aspiran realmente a lo que llamo pintura relacional. La base de toda su idea es la balanza. Usted pone una cosa en un ángulo y lo balancea con alguna otra cosa en el otro.

18 En algunos casos es límite, como Jardín griego (1966), de Al Hed, 366 x 171 cm, donde el espectador está rodeado físicamente por el cuadro.

Ahora la nueva pintura [...] es no relacional [...] el factor -de balanza no es importante".

G. Battcock (1968, pág. 149).

La "nueva abstracción" ha sido un movimiento abiertamente esteticista, concentrado en los problemas intrínsecos de la pintura. Es un puro pragmatismo semántico, como dice Stella: "Mi pintura está basada en el hecho de que sólo hay lo que puede ser visto [...] Lo que usted ve es lo que se ve".

Es, al mismo tiempo, un movimiento que ha trastornado la relación obra-espectador. La relación del espectador con el espacio se hace más comprometida.

En las obras de gran formato y con líneas horizontales se nos ofrece la posibilidad de representar las franjas más allá de los límites físicos de la obra; ésta posee una continuación visual virtual. La *shaped canvas* nos remite al espacio ambiente o sus formatos son tan grandes que sólo pueden ser abarcados recorriéndolos casi de una manera física o en gran distancia. Son obras que, desde un punto de vista semántico, ofrecen una sensación óptica efímera y pobre en contenidos significativos; y por eso la posición del espectador en el espacio es cada vez más decisiva. La obra deja de ser un sistema de relaciones extraplásticas. La experiencia completa será la propia obra, el espectador y el ambiente. Es un movimiento que ha cultivado la teoría

burguesa del arte por el arte y ha desatendido, alegremente, el medio social en los diferentes niveles de codificación. Todo se ha subordinado al culto fetichista del objeto artístico, desvinculado de toda funcionalidad social.



Jack Bush: Big A (1968). Acrílico sobre tela, 228,5 x 145 cm. Galería Nacional de Canadá.

X. MINIMAL ART

La escultura ha seguido unos caminos similares a los de la pintura con respecto a la superación del informalismo. Un grupo de artistas aspira a un estilo más estricto geométricamente, pero en el que la imposición de orden no sea inflexible, sino más bien moderada. Por lo tanto:

- La escultura de David Smith, que recoge el legado de Picasso y de Julio González, se acerca a la "nueva abstracción".
- Anthony Caro (1924), bajo la influencia de Moore, recoge la herencia de Smith.
- E. Paolozzi trabaja en la línea pop.

En España, Eduardo Chillida, en sus esculturas metálicas más ascéticas y claras, es una figura paralela a la de Caro. Según Lucie-Smith:

"Aunque las ideas de Chillida son similares a las de sus contemporáneos americanos y británicos, somos conscientes, cuando contemplamos su obra, de que pertenece a la tradición de «lo manual» que aquéllos están rechazando".

Será precisamente la escultura americana posterior a la obra de Smith la que se agrupará en torno a lo que se ha llamado minimal art¹⁹ o minimalismo.



Dan Flavin: The nominal three (to William of Ockham) (1963). Tubos fluorescentes de luz blanca; 12,2 x 183 cm altura. Museo Solomon R. Guggenheim.

19 En castellano se suele hablar de "estructuras primarias". También Dan es conocido con el nombre de arte reduccionista, cool art, ABC art y Third Stream.

La mayoría de los artistas minimalistas son escultores: Carl André (1935), Flavin (1933-1996), Robert Morris (1931), Donald Judd (1928-1994) y Sol Le Witt (1928). Sólo encontramos un par de pintores: Robert Ryman y Robert Mangold.



Donald Judd: Sin título (seis cajas) (1974). Cada caja 101,6 x 101,6 x 101,6 cm.

Esta tendencia se caracteriza por la reducción de las formas a estados mínimos de orden y complejidad, tanto con respecto a su morfología como a su significado y percepción.

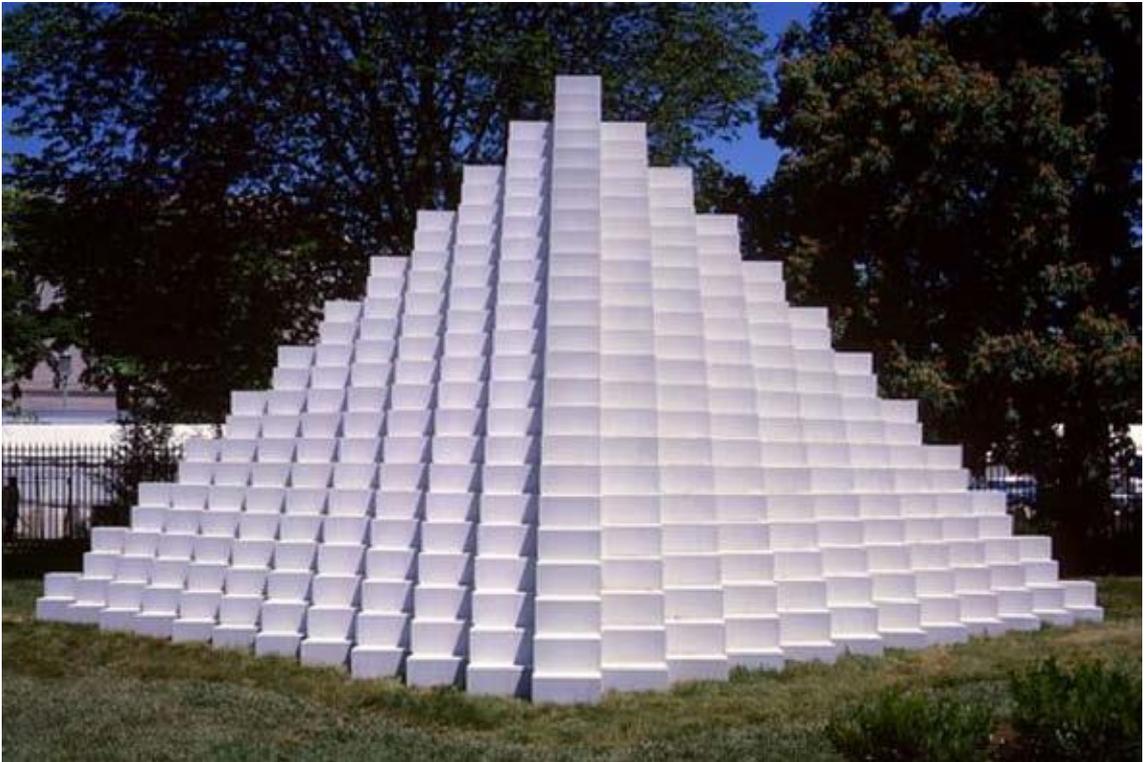
El término minimal lo puso de moda, en 1965, R. Wollheim en un artículo suyo en la revista *Art Magazine*. Alcanzó el momento culminante entre 1965 y 1968. Donald Judd, uno de los escultores más significativos del minimalismo, afirma que el objeto específico tiene la capacidad de no decir nada y, por lo tanto, de ser insignificante.

Por una parte, el minimal se presenta como un *way of art* (forma de arte) típico americano, cómo ocurría con la "nueva abstracción"; por otra, se relaciona con el culto al objeto encontrado, propio del dadaísmo de Marcel Duchamp. El arte minimalista utiliza "objetos encontrados" industriales. Ahora bien, el dadaísmo provocaba indignación por la manera como desmitificaba el arte; en cambio el minimal convierte al espectador en un "esteta".

La obra minimal, utilizando material industrial, personifica estados de máximo orden con los mínimos medios; niega la posibilidad de establecer relaciones entre las distintas partes, afirmando que la obra constituye un todo indivisible: está, pues, más interesado en la totalidad de la obra que en las relaciones entre sus partes. Por eso utiliza a menudo formas primarias, que no instauran relaciones mutuas, sino que constituyen un todo indivisible.

C. André, D. Judd, Sol Le Witt, Steiner o Renzi se interesan por formas unitarias repetidas o por sistemas modulares. El módulo es un sistema de repetición con carácter metódico. Los sistemas modulares del "arte minimalista" suelen ser

repeticiones basadas en simples permutaciones, donde la proximidad entre ellas se convierte en una relación topológica fundamental del grupo. Pero la proximidad necesita la continuidad para dar origen a la seriación. Así, pues, ésta implica la proximidad, sucesión y continuidad de los elementos.

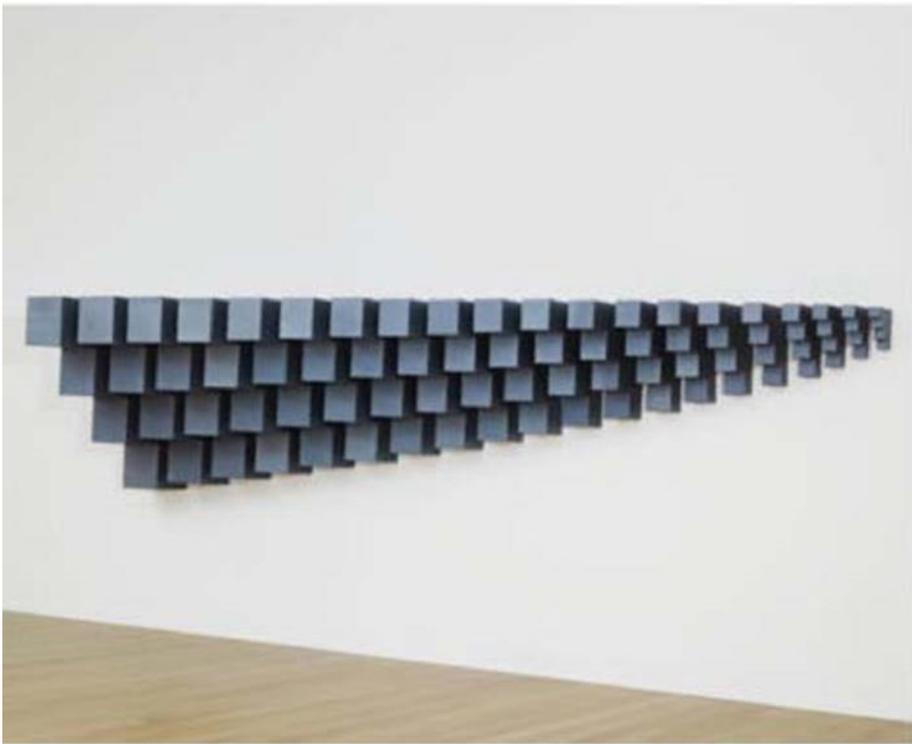


Sol LeWitt: Four-Sided Pyramid (primera instalación, 1997).

Algunos casos de sistemas modulares

Las partes individuales no son relevantes en su lógica. He aquí algunos ejemplos de la "metodología serial":

- André trabaja en un sistema modular, utilizando objetos comerciales, como baldosas, ladrillos... Su nota común es la rigidez y la uniformidad de la composición.
- Dan Flavin, en *The nominal three* (1963) visualiza gráficamente esta serie simple, inspirada en Guillermo de Ockham: $(1 + [1 + 1] + [1 + 1 + 1])$.



Robert Smithson: Alogon 3 (1967).

- El conjunto de obras *Series* de Sol Le Witt es uno de los ejemplos más representativos del serialismo en el arte minimalista. El trabajo *ABCD 2* (1967) pertenece a una proposición más amplia, dividida en 36 partes que están subdivididas, a su vez, en cuatro secciones con nueve

unidades cada una. Con eso quiere agotar las posibilidades de desarrollo de un cuadrado situado en el espacio de tres dimensiones.

- La obra *Alogon 2* (1966), de R. Smithson, está compuesta de diez unidades, cuyas superficies rectangulares tienen las siguientes medidas: $2 \frac{1}{2}$, 3, $3 \frac{1}{2}$, 4, $4 \frac{1}{2}$, 5, $5 \frac{1}{2}$, 6, $6 \frac{1}{2}$, 7.

Tanto el uso de las formas visuales más simples y económicas como los sistemas de repetición confieren un carácter previsorio a la concepción y a la noción preconcebida de la obra minimalista como un todo.

El proceso de realización es metódico y racional y, a menudo, la ejecución se confía a la industria (el artista no ejecuta la obra propiamente dicha, sino que encarga las piezas a la industria y efectúa el montaje y decide la ubicación).

Los procesos creativos se inspiran en los códigos matemáticos y en la psicología de la forma.

El repertorio cromático contribuye también a la claridad estructural y se repite en cada elemento del sistema serial. Tanto las propiedades del material como las de la superficie y del color permanecen constantes con el fin de no desviar la atención de la obra como un todo.

Una de las cuestiones más debatidas en el arte minimalista ha sido el problema de la dimensión y la presencia. En 1967 y 1968 tuvo lugar la exposición "Escala como contenido", referida a dimensiones gigantes de obras como la *X* de R. Bladen, que medía unos 8 m de altura, o *Humo*, de T. Smith de 7,2 m de altura, 10,2 m de anchura y 14,20 m de profundidad. Ahora bien, la dimensión no se referirá sólo a lo físico, sino también al modo en que las formas parecen expansionarse y proseguir más allá de sus limitaciones físicas, operando sobre el espacio circundante.

Las significaciones semánticas de estas obras se mueven en el terreno de los códigos perceptivos y figuras de reconocimiento de códigos matemáticos elementales, y de la simplicidad de la geometría. Sus significados se encuentran reducidos a la mínima expresión, de una manera similar a sus reducciones sintácticas.

La obra establece relación con un espectador que la percibe desde diferentes posiciones y bajo condiciones variables de luz y espacio. El efecto de presencia y evidencia se origina al comparar la dimensión constante de la obra con la del propio cuerpo del espectador. Robert Morris subraya el papel ejercido por el cuerpo:

"La conciencia de la escala es una función de la comparación hecha entre esa constante, la dimensión del propio cuerpo y el objeto. El espacio entre el sujeto y el objeto está implicado en esta comparación [...]. Un objeto

mayor incluye más espacio a su alrededor que el exigido por uno más pequeño".

La dimensión produce una sensación monumental, pero despersonalizada. El objeto es grande si mi mirada no lo puede rodear; pequeño, si lo incluyo totalmente.



Robert Morris, Vigas en L, 1967

XI. DE LA PRESENCIA A LOS AMBIENTES

Con el minimal se insinúa lo que después serán los ambientes (entorno o instalación). La intrusión de las formas en el espacio circundante, la relación objeto-sujeto, obra de arte-espectador a través del espacio que los separa, obligan a plantear la cuestión del contexto donde se sitúa la obra y el espectador.

Muchas de sus obras están concebidas para determinados ambientes: convierten el ambiente inmediato en un placer visual neutro. En cualquier caso, el espectador se ve forzado a dirigir su reflexión a realidades extraartísticas y la obra niega el placer de una estructura inmanente, satisfecha en sí misma. La obra empieza a insinuar un mero carácter instrumental que sirve para activar al espectador, con lo que se está poniendo un nuevo germen de arte conceptual.

Contexto y espectador

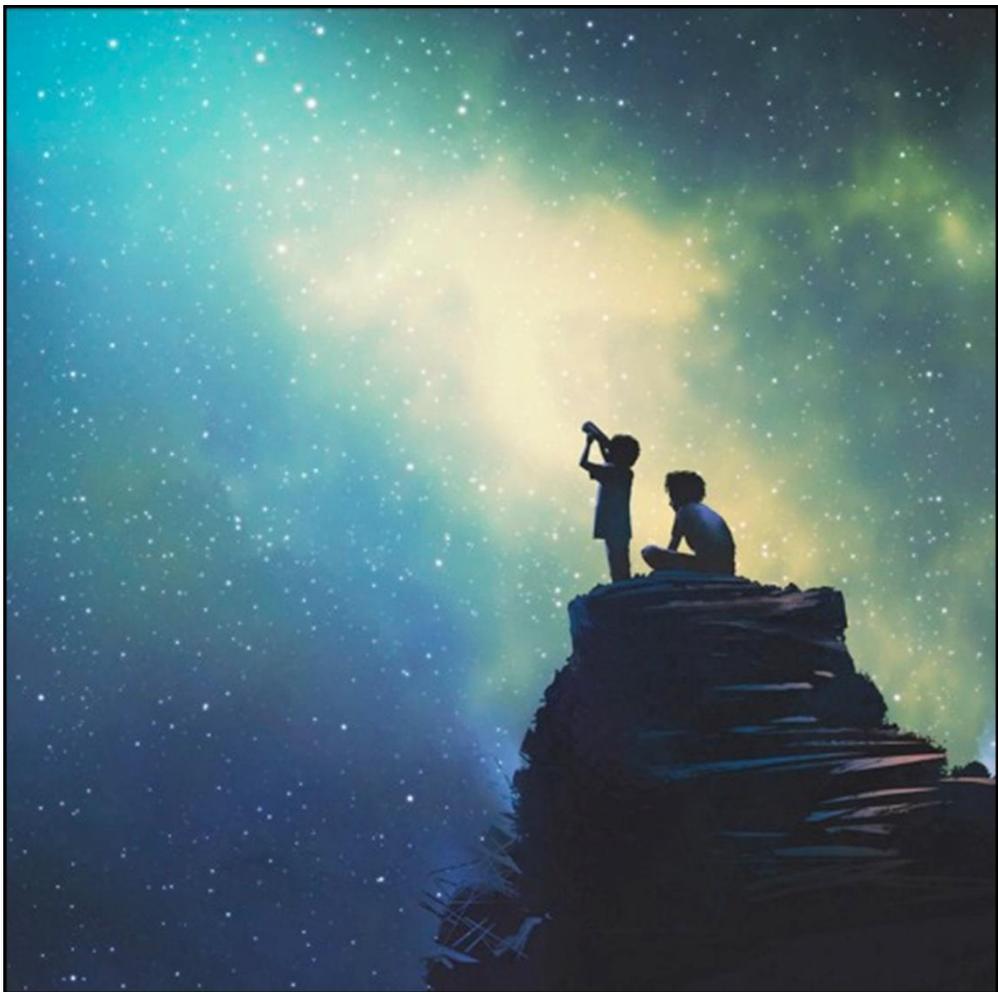
Algunos han querido ver en estas obras referencias místicas, la negación del "yo" y de la personalidad individual, la tranquilidad y el anonimato, o una especie de quietismo. Se dice que el arte minimalista ejerce crítica social y quiere transformar el medio ambiente al reinterpretarlo. Para otros, su relación con el ambiente implica un compromiso social.

La mayoría de los artistas minimalistas han escrito sobre arte, y todos tienen un especial interés en explicitar los procesos formativos. Sobre el espacio y el espectador:

- El artista presenta en las obras una imagen parcial de un orden y deja al espectador la tarea de completarlo.
- Las formas penetran en el espacio circundante, invitan al espectador, sobre todo las estructuras de repetición, a confrontar su implicación de movimiento y desarrollo por medios visuales (el cuerpo y el ojo siguen las formas repetidas) y abstractos (la teoría de la repetición de una forma familiar es fácilmente reconocible y reproducible).

La obra no es un sistema cerrado de relaciones internas sino un elemento en un sistema exterior relacional: obra-medio ambiente-espectador.

De esta manera, la actividad del espectador desemboca en los umbrales del arte conceptual. El artista minimalista pierde progresivamente el interés por el aspecto físico de la obra. Se produce una desmaterialización del arte como objeto en favor de las fases de su constitución. Ya en 1969, Robert Morris titulaba la cuarta parte de sus notas sobre la escultura *Más allá de los objetos*.



Ambient Art

XII. OP-ART

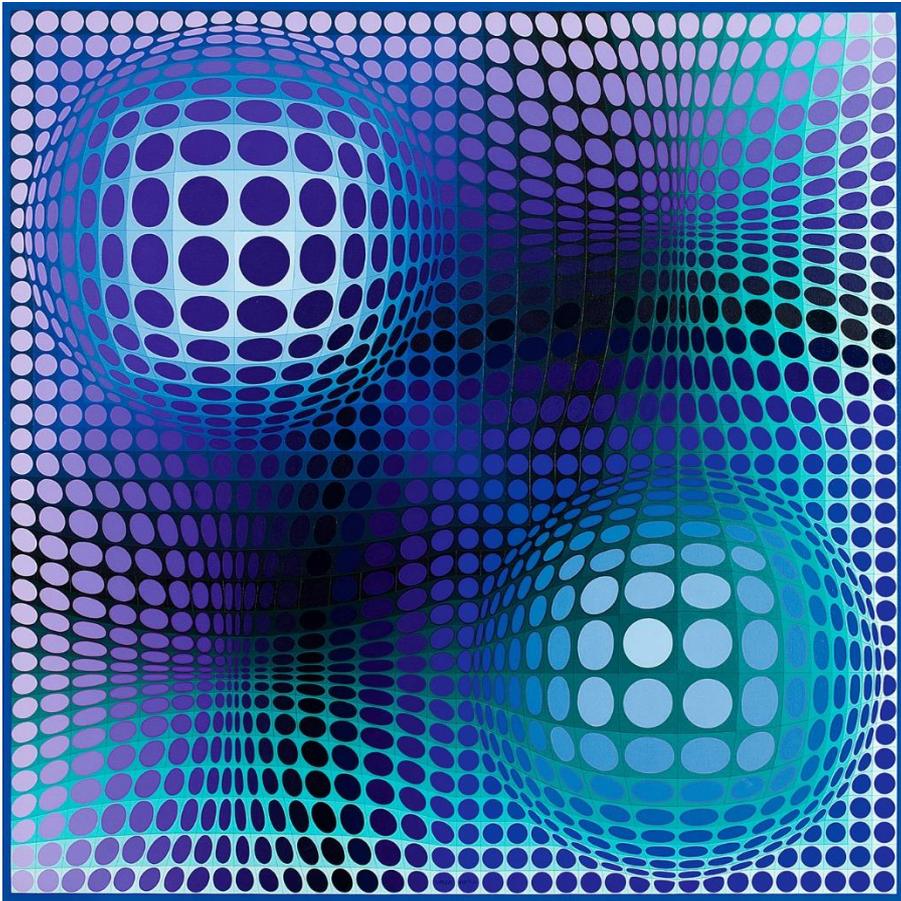
El término op (optical, 'óptico') fue utilizado por primera vez en 1964 en una Op-art crítica de la revista *Time*. De hecho, "op" es un pleonasma, ya que todas las artes plásticas son visuales. Sin embargo, se justifica por la acentuación deliberada de ciertos fenómenos perceptivos visuales, especialmente de ciertos efectos ópticos.

Es una tendencia que exagera la tradición perceptiva del arte contemporáneo.

Entre sus precedentes, habría que enumerar:

1) La teoría de la pura visibilidad, de amplia resonancia en la estética contemporánea desde los estudios de K. Fiedler (1841-1895); en su obra se acentúa el elemento formal y racional (kantiano) en oposición al dinámico y vital (romántico-idealista). El centro de esta teoría formalista es

el funcionamiento productivo-artístico del ojo en su función de percibir y en su actividad estructurante: el arte es el idioma del ojo. La actividad plástica se presenta como continuación formativa del proceso visual.



Víctor Vasarely, Feny, 1973

2) La influencia de los presupuestos de la fisiología y psicología de la percepción y, en particular, el interés neoimpresionista por los distintos estudios sobre los colores y las líneas. El uso sistemático del color y el toque dividido de los neoimpresionistas están en la base de las microestructuras de repetición.

3) Los orígenes más explícitos de lo óptico se inician con el futurismo en su etapa divisionista y orfista. G. Balla instaura estructuras de repetición; también en ciertas experiencias de la Bauhaus, especialmente los ejercicios de clase de Albers o Itten, y finalmente en la influencia de M. Bill y R. Lohse y el uso de la repetición de elementos simples, series, módulos.

4) El afianzamiento progresivo se da con el renacimiento constructivista y culmina en la exposición "The responsive eye", organizada en 1965 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, con amplia resonancia en la *Bienal de Venecia* y en la *Documenta de Kassel* de 1968.

El alemán Joseph Albers (1888-1976) y el húngaro Victor Vasarely (1908-1997) son considerados los pioneros del arte óptico. Es una tendencia preferentemente europea que en su reacción antiinformalista va paralela a la "nueva abstracción" americana. Tuvo su apogeo entre 1965 y 1968.

El op-art pertenece a las modalidades de la abstracción geométrica. Si el op americano se preocupa más por el color, siguiendo la tradición cromática del expresionismo abstracto, la fuente del op europeo es el neoconstructivismo, que restringe el repertorio material y la complejidad cromática (suele ser frecuente la reducción a la bipolaridad blanco-negro).

Los representantes son:

- En Europa: B. Munari (1907-1998), M. Ballocco (1913-2008), P. Bury (1922-2005), Y. Agam (1928), L. Wilding (1927-2010), P. Sedgley (1930), J. Steele (1931), Bridget Riley (1931), E. Sempere (1924-1985), Yturralde (1942), Equipo 57 (Cuenca, Duarte, Ibarrola, Serrano).

- En los Estados Unidos: Ricahrd Anuskiewicz (1930), Julian Stanczak (1928), J. Goodyear (1930), Tadasky (1935).

- Los grupos:

- Grupo N de Padua: Biasi, Costa, Landi.

- Grupo T de Milán: Anceschi, Boriani, Colombo.

- Groupe de Recherche d'Art Visuel de París: Le Parc, F. Nebot, J. Stein, F. Morellet, H. García Rossi, Yvaral, H. Demarco.

Las obras ópticas suelen ser estructuras de repetición como supersignos. Son obras que reflejan un orden estructural en el sentido estricto. Suelen ser sistemas seriales, apoyados en la repetición o reincidencias de los mismos elementos y microsignos lineales o cromáticos. La complejidad aumenta, pero se ve compensada por un incremento proporcional del orden dentro de un sistema.

Estos microelementos tendrán un importante papel en las relaciones de la obra con el espectador y en la producción de efectos ópticos: son cuadrados, cubos, puntos, líneas... El color y la forma tienden a identificarse.

Repetición y microelementos son inseparables, no obstante, del uso sistemático de propiedades geométrico-matemáticas (es uno de los elementos diferenciales respecto del informalismo). El signo se repite con regulaciones geométricas mensurables y comparables. La estructura serial origina la redundancia: repetición en el espacio, con o sin variaciones, de un mismo infrasigno. La redundancia es un exceso relativo de infrasignos reiterativos que en la tendencia óptica resulta el configurador de su orden regular estructural. Este orden presenta las notas de racionalidad, carácter analítico-científico, previsor e impersonal (de ahí la formación de grupos). Al explorar la sintaxis de cada forma y su inserción posterior en un sistema de signos, el arte óptico revalora la concepción del arte como técnica artística, ayudando a superar la dicotomía entre técnica y arte.

La obra óptica se convierte en un supersigno, entendido como una agrupación normativa de los microsignos o elementos más simples que son captados como una unidad.

El proceso de creación de los supersignos está basado en el uso de la:

- Combinatoria (sucesión de signos): los procedimientos más utilizados tienen que ver con la permutación, la transformación, el cambio, la interrupción.

Combinatoria

- Permutación: transformar una sucesión mediante un cambio.
- Transformación: modificación gradual de una figura.
- Cambio: disolución brusca de una figura o proceso.
- Interrupción: aparición inesperada de un triángulo en una serie de cuadrados.

- Simetría: los procedimientos van encaminados a cambiar ordenadamente el lugar de los signos, y eso se lleva a cabo mediante operaciones de translación y rotación, círculos concéntricos, espirales, rayos, líneas paralelas.

Su temática se centra en los códigos perceptivos traducidos según los códigos de la óptica y la matemática. La obra provoca una gama de ilusiones y de efectos ópticos según su complejidad y disposición estructural. Los efectos ópticos se refieren a cualquier tipo de ilusiones y se concretan en la siguiente temática visual:

- Efectos ópticos en blanco y negro: la mayoría de los efectos ópticos pueden conseguirse con estos dos colores. Son típicos el fenómeno de la cascada, la figura de los radios, las estructuras paralelas de Riley, los efectos de

postimagen negativa, los fenómenos de irradiación luminosa, el efecto de muaré (la curva de Gauss –producida por la intersección de líneas diagonales–, el Fresnel Ring muaré –compuesto de superposiciones de anillos).

Cabe mencionar, también, el fenómeno "phi" o aparición de movimiento, producido por estímulos estacionados cuando se presentan en dos situaciones próximas.

Cinetismo virtual

Para el espectador, casi todos estos efectos y fenómenos se reducen al movimiento aparente o percepción de movimiento cuando se exponen estímulos estáticos. Por eso se considera a esta tendencia como un cinetismo virtual.

- Efectos ópticos cromáticos: destaca el contraste simultáneo, donde cada color modifica los otros en la dirección del suyo propio complementario; el contraste sucesivo y mezclado...

La obra óptica es abierta en el doble sentido que le da Umberto Eco:

- Por la ambigüedad y el polisentido, por la posibilidad de ser interpretado de diferentes maneras –apertura de primer grado.

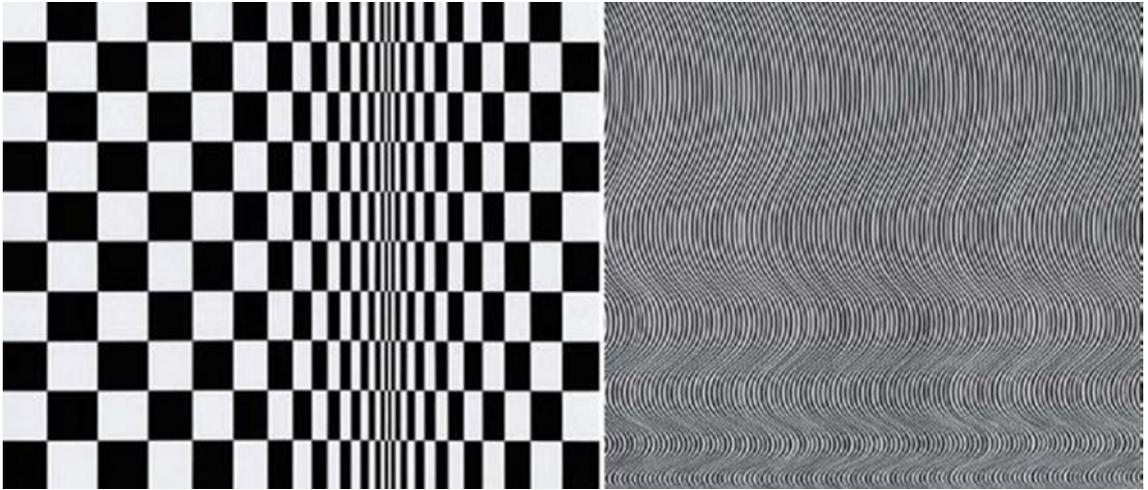
- Porque no es una forma acabada de una manera unívoca, sino que ofrece la posibilidad de distintas organizaciones, confiadas a la iniciativa del espectador –apertura de segundo grado–: los efectos ópticos permiten diferentes lecturas perceptivas, dejadas a las iniciativas del espectador.

"El espectador es llevado a una participación activa, ya sea cambiando su posición o manipulando la obra. Este llamamiento a una participación positiva del espectador nos manifiesta, entre otras cosas, nuestro rechazo deliberado de imponer un significado inequívoco y definitivo a la obra."

La obra existe menos como objeto estable que como generadora de respuestas perceptivas. Las formas se convierten en inestables, se resisten a ser apresadas de una manera definitiva.

De ahí que el resultado informativo del cuadro sea una vibración inquietante. Todo ello desemboca en una ruptura entre las relaciones tradicionales cuadro-espectador: ahora el espectador ya no puede permanecer indiferente, se ve obligado a realizar actos sucesivos de respuesta perceptiva al estímulo. Y si en la obra tradicional la interpretación, en

términos informativos, era única y singular, en la obra óptica es múltiple y cada una de ellas tiene su propia validez, con lo que se demuestra el carácter activo y creativo de la percepción.



Bridget Riley. Izquierda: Movement in Squares (1961). Derecha: Fall (1963).

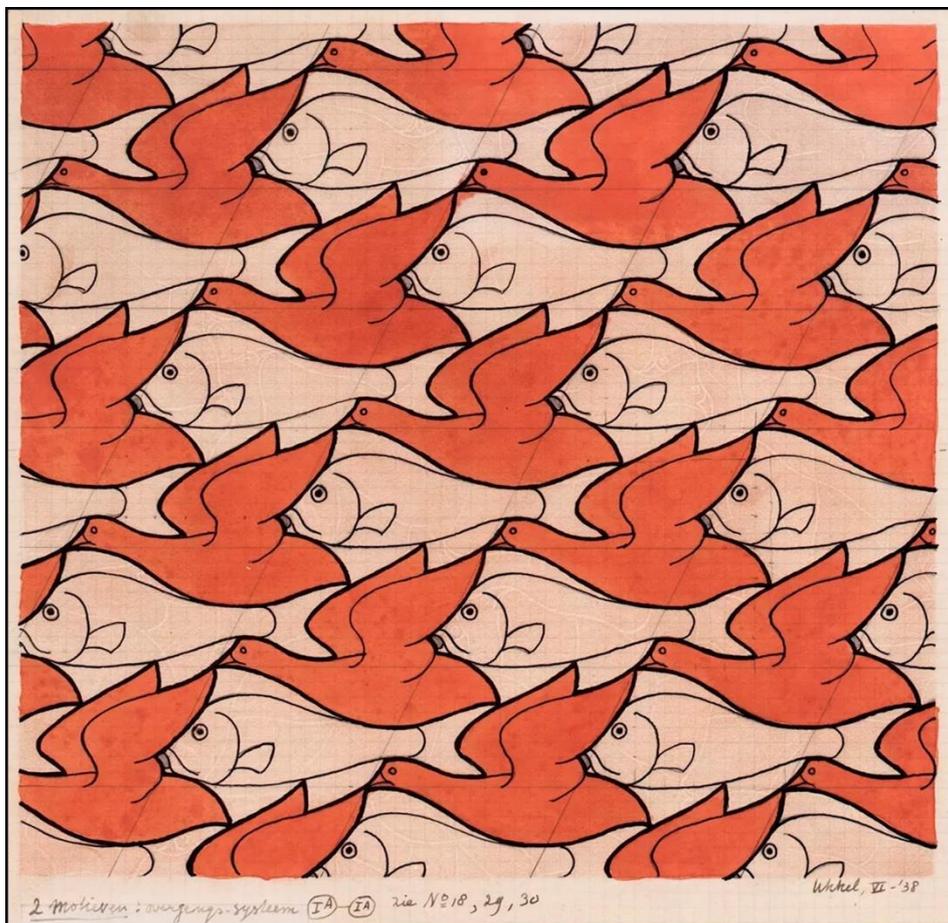
La mayoría de las ilusiones y efectos ópticos son, de hecho, ilusiones de movimiento. Toda la pintura ha insistido, desde siempre, en la plasmación del movimiento ilusorio, pero para la obra óptica la ilusión de movimiento es un elemento constitutivo en sus relaciones con el espectador. La provocación visual lleva a las últimas consecuencias la noción de movimiento aparente.

De hecho, el op-art, desde un punto de vista sintáctico, no aporta nada nuevo.

Lo decisivo, sin embargo, es que los efectos ópticos se hayan convertido en el contenido de la obra. Hasta ahora

estos efectos eran uno de los muchos factores presentes en un cuadro: ahora devienen contenidos casi exclusivos en cuanto a códigos perceptivos.

Después del caos informalista, el op-art pretende ordenar las percepciones visuales; es un primer intento por controlar diferentes mecanismos visivos, explorando la sintaxis de cada forma para su ordenación en el horizonte de la intencionalidad artística.



Inicios del Op-Art, Pájaros y Peces de C. M. Escher, 1938

XIII. ARTE CINÉTICO

Nace en los años cincuenta y encuentra su filiación en los trabajos de la Bauhaus (Moholy-Nagy), de los constructivistas rusos (Naum Gabo) o del movimiento De Stijl.

La intervención del espectador, la búsqueda del movimiento y la transparencia de los materiales son los componentes de este arte "móvil".

Los fenómenos ópticos, la luz, las máquinas y la electrónica (Nicolas Schöffer), las fuerzas magnéticas (Takis), el tiempo, son los nuevos materiales de estas obras, algunas de las cuales abren la vía a lo que se convertirá en el arte de la programación: construidas según reglas estrictas de comportamiento de sus elementos, sus diferentes "estados" y la sucesión de éstos no pueden ser controlados por el artista.

Numerosos artistas han formado parte del arte cinético. Sería imposible mencionarlos todos; citamos a Pol Bury (1922-2005), Julio Le Parc (1928), Frank Malina (1912-1981), François Morellet (1926), Abraham Palatnik (1928), Nicolas Schöffer (1912-1992), Jesús Rafael Soto (1923-2005), Jean Tinguely (1925-1991), Wen-Ying Tsai (1928).

Muchos artistas ópticos evolucionaron hacia modalidades cinético-luminosas, en las que la selección del repertorio remite al movimiento real. Al mismo tiempo, muchas obras cinéticas se pueden considerar ópticas, ya que sus movimientos reales producen numerosos efectos ópticos.

El término cinético, en sentido estricto, se refiere a la introducción del movimiento real –espacial o no– como elemento plástico determinante, y no se puede desvincular de las sociedades tecnológicas más avanzadas.

Extensión del movimiento

El movimiento se extendió al conjunto del planeta. París ocupó un lugar prominente, sobre todo por el papel que tuvo la Galería Denise René y el teórico Frank Popper, y el hecho de que muchos de los artistas sudamericanos vivían en esa ciudad.

Fue utilizado por primera vez en el Manifiesto Realista de Gabo y Pevsner en 1920. En 1922, Moholy-Nagy y Kemeny,

en su Sistema de fuerzas dinámicas constructivas, utilizan el término dinámico para la mayoría de los fenómenos de movimientos. Duchamp hablará de móvil al referirse a las obras de Calder.



Alexander Calder: *The Star* (La estrella, 1960). Lámina de metal policroma y alambre de acero, 89,3 x 134,2 x 44,5 cm.

El checo Zdenek Pesánek (1896-1965) publica un libro titulado *Le cinetisme* (1941). El término se refuerza hacia 1954, especialmente a partir de la exposición "El movimiento" en la Galería Denise René de París. En 1960 la expresión entra en el vocabulario crítico con la publicación de una cronología del arte cinético. La *Documenta* de Kassel de 1964 y la *Bienal de Venecia* de 1966 consagran la tendencia.

Presenta dos modalidades:

- El cinetismo, centrado en el movimiento espacial; remite a una modificación perceptible del espacio.
- El luminismo, centrado en el movimiento lumínico; remite a un cambio perceptible del color, la trama y la luminosidad.

Para producir el movimiento se recurre a varios mecanismos, que podemos sintetizar en dos:

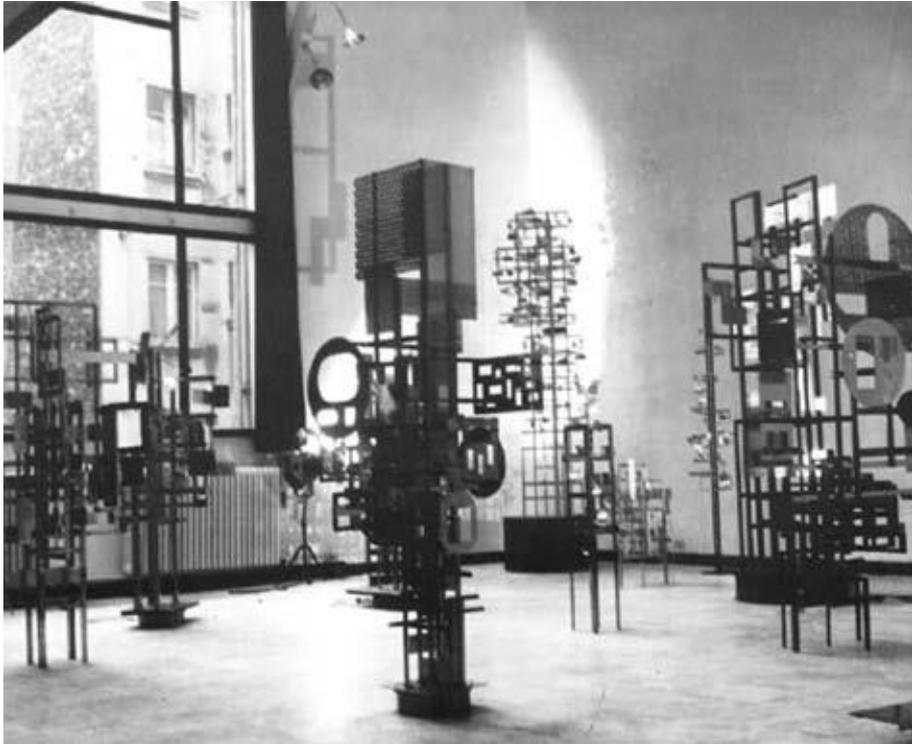
1) Móviles: se inician con Calder (1898-1976) en 1932. Se trata de obras movidas por fuerzas naturales (viento, calor...) que no pueden ser controladas totalmente. Propiamente no pertenecen a la tendencia cinética que supone el movimiento real previsible programado.

2) Construcciones en movimiento real, accionadas por fuerzas electromagnéticas o motores. Obedecen a un movimiento mecánicamente controlado. Destacan las obras de Miklos Schöffer (1912-1992), G. Von Graevenitz (1934-1983), Kosice (1924), Takis (1925), D. Boraini (1936), Carrera (1934).

La obra cinética es una estructura con movimientos previsibles, que tiene como características generales:

- El abandono de los elementos tradicionales del repertorio material (tela, pigmentos, superficie plana...).

- La introducción de materiales "inmateriales".
- La investigación de tres elementos fundamentales: el espacio, el tiempo y la luz.



Miklos Schöffer.

- La obra ya no es un objeto sino un sistema, un proceso, donde la configuración del movimiento es más relevante que la forma del objeto.
- La obra se aproxima a modelos científicos y exige una estructuración rigurosa, y obedece a una programación de carácter temporal establecida con rigor.

El carácter estructural previsible de la obra cinética se relaciona con una de las formas temporales más elementales, con la periodicidad, que depende no sólo de la velocidad-desplazamiento, sino también de la velocidad-frecuencia.

La periodicidad está vinculada al número de repeticiones de un mismo acontecimiento durante un intervalo temporal determinado. La repetición de un mismo movimiento espacial o de una alternancia, si es regular, da lugar a la noción de ritmo, que se convierte en uno de los valores estéticos relevantes. En la periodicidad y el ritmo de estas obras el espectador pone en juego funciones estructurantes de su actividad perceptiva. Todo eso le permitía a Schöffer afirmar: "El artista ya no crea una obra o varias obras; crea la creación".

XIV. DEL COLLAGE AL ARTE OBJETUAL

14.1. La década de los setenta

A partir, sobre todo, de la *Documenta 5* de Kassel, de 1972, la *Bienal* de París y el *Prospect* de Düsseldorf de 1973, se puede entrever que en la década de los setenta se perfilan nuevos comportamientos artísticos, algunos de los cuales provienen ya de la década anterior, pero que será ahora cuando se manifiesten en su plenitud. Por lo tanto:

- En los años sesenta, veíamos cómo las diferentes tendencias que surgieron estaban profundamente vinculadas a las innovaciones tecnológicas y al afianzamiento de la sociedad de consumo. Neoconstructivismos y pop-art se convirtieron en los paradigmas artísticos de las sociedades más desarrolladas del mundo capitalista.

- En los setenta, algunas de estas manifestaciones desarrollan los postulados inherentes a aquellas tendencias y alcanzan una comprensión que no tuvieron en la década precedente.

El arte objetual de los setenta, aunque continúa apropiándose de fragmentos de la realidad, pierde el optimismo que había caracterizado a las distintas manifestaciones anteriores y cuestiona tanto este mundo objetual como, sobre todo, su instrumentalización consumista. Nos referimos, de hecho, a aquellas tendencias en las que la representación de la realidad objetiva ha sido sustituida por la presentación de la propia realidad objetual, del mundo de los objetos.

Ya la *Documenta* de Kassel gravitó sobre la confrontación entre el "realismo" –identificado con la pintura tradicional– y el "conceptualismo". En apartados anteriores habíamos visto cómo se cuestionaba el objeto artístico tradicional y la pintura de caballete para incluir acontecimientos, ambientes, espacios, acciones...

En los años setenta, la polarización se da en torno a la recuperación del objeto artístico tradicional, por un lado, y a su superación mediante tendencias como el *arte povera*, el *procesual*, el *land art*... y, sobre todo, a sus desmaterializaciones (arte de comportamiento, *body art* y, en particular, el arte conceptual), por otro.

¿Se puede reducir esta situación a una contraposición objeto-antiobjeto? Consideramos que sería una reducción demasiado simplista, sobre todo si dotamos al objeto de una connotación peyorativa y elevamos el antiobjeto a solución mágica de todos los problemas.

La obra tradicional continúa teniendo sentido, tanto por su uso estético-social como por sus posibilidades de denunciar el sistema dominante y de ayudar a la instauración de nuevos paradigmas culturales y artísticos. Hay que sospechar, sin embargo, de aquellas recuperaciones que, como el realismo del *USA west coast* o la pintura *colorfield*, parecen tener complicidades con el sistema dominante vigente. No se trata tanto de superar el objeto artístico sino de cuestionarlo y de abrir nuevos dominios a la actividad artística y de recuperar valores como:

1) La noción del azar como principio compositivo. La recuperación del azar –en sentido psicológico– equivale a un retorno a la naturaleza. En movimientos como el ambiente psicodélico, algunas modalidades del arte "objetual", los *happenings*, el accionismo, la vertiente antropológica del *body art*, se anuncia la vuelta al descubrimiento y presencia del sujeto.

2) La revalorización del sujeto, que en algunos casos se ha convertido en un individualismo cerrado.

3) Una nueva sensibilidad como factor de cambio cualitativo. A grandes rasgos, la "nueva sensibilidad" ha sido un reflejo más o menos explícito de los grandes movimientos de finales de los sesenta (movimiento estudiantil...) y ha encontrado en Marcuse al teórico que ha pretendido vincular la revolución con la utopía estética.

La hostilidad al objeto artístico tradicional, la extensión del campo del arte, la desestetización de lo estético, la nueva sensibilidad... se insertan en la dialéctica entre el objeto y el sentido subjetivo, en la producción no sólo de un objeto para el sujeto sino también de un sujeto para el objeto y en la práctica teórica de los sentidos reivindicando los comportamientos perceptivos y creativos de la mayoría.

La década de los setenta se inicia con una crisis general que cuestionaba el papel del artista en el seno de cada sociedad.

El lugar del artista en la sociedad

Podemos fijarnos en la reacción de los artistas durante el Mayo francés del 68, o en el comité para el sabotaje y ocupación de la *Bienal de Venecia* de 1968, o las protestas contra la Documenta de ese año, o la creación en 1969 del AWC en Estados Unidos. La exposición "Pintura y Escultura de Nueva York: 1940-1970" del Museo Metropolitano de Nueva York y la Bienal de

Venecia de 1970 marcan, en América y Europa, el final de una época.

La crisis financiera de 1970 emerge en el momento que las distintas instituciones (departamentos de arte, de psicología, sociología, museos experimentales, etc.) empezaban a sustituir el mecenazgo privado y a favorecer las experiencias recientes de la desmaterialización. Como contrapartida, superada la crisis, entraron en juego los procesos de recuperación privada. Por otra parte, en la presente etapa del capitalismo monopolista, se tiende a convertir a la propia vanguardia en arte "oficial", como ocurrió con la *Exposición Pompidou* de 1972 respecto de la vanguardia de la década precedente. Las diferentes crisis vuelven a recordar la ambigüedad de intenciones y a combatir la ilusión de que se ha resuelto la contradicción abstracta clásica artista-público.

14.2. La recuperación del collage

En los últimos años se ha producido una reivindicación del principio collage como categoría artística que trasciende los límites históricos de sus orígenes cubistas. El lugar ocupado hasta ahora por la abstracción, como principio que no imita

la realidad ni produce sus ilusiones sino que la instaura, empieza a ser sustituido por el "collage":

- Ni Picasso con sus collages ni Braque con sus naturalezas muertas con guitarra podían sospechar que la acentuación del aspecto material del cuadro era más que un golpe a la pintura tradicional.

- Maurice Raynal, en 1912, sugería que la aparición del collage era debida al disgusto de los artistas por el ilusionismo fotográfico y que en una copia exacta de un objeto preferían sustituir una parte del mismo objeto en una identificación de lo representado y de la representación.

- A partir de entonces, el fragmento prefabricado, aceptado fuera del contexto del arte, se declaraba obra de arte, dándose así los primeros pasos para el arte objetual independiente.

El collage era consecuencia lógica de la concepción cubista de la obra (objeto autónomo y estructurado), y si Braque subrayaba todavía su función referencial de representación, Picasso le confiere una mayor relevancia como fragmento objetual y se interesa por sus metamorfosis y significaciones. Los fragmentos introducidos, sin modificaciones, están estrechamente vinculados a los *ready-made* dadaístas. El desarrollo de la creatividad

empieza a vincularse a las condiciones dadas con antelación por las propiedades del material que se va a configurar.

El collage inauguraba la problemática de las relaciones entre la representación y lo reproducido, restableciendo la identidad entre los dos niveles. El objeto es declarado arte.

14.3. El arte objetual

Desde los años sesenta, la recuperación del objeto ha sido uno de los centros de atención de las experiencias creativas.

1) Una de las formas que ha adoptado el arte objetual es el arte del *assemblage* (montaje, ensamblaje), que alcanzó mucha relevancia desde la exposición *The art of assemblage* (1961) y que se puede caracterizar con las siguientes notas distintivas:

- Está compuesto de materiales o fragmentos de objetos diferentes, desprovistos de su función utilitaria y no configurados obedeciendo a unas reglas compositivas preestablecidas, sino agrupados de una manera casual o aparentemente al azar.

- Prefiere los fragmentos y objetos industriales destruidos o semidestruídos, en los cuales origen y finalidad no saltan siempre a la vista.

- Está compuesto de partes heterogéneas, adecuadas para estimular una significación singular en el artista o en el espectador con independencia de su papel funcional respecto al todo.
- Supera los límites de la pintura y de la escultura, se libera tanto del marco como del pedestal. Puede estar colgado en el techo, en la pared o simplemente estar tirado en el suelo como cualquier otro objeto.



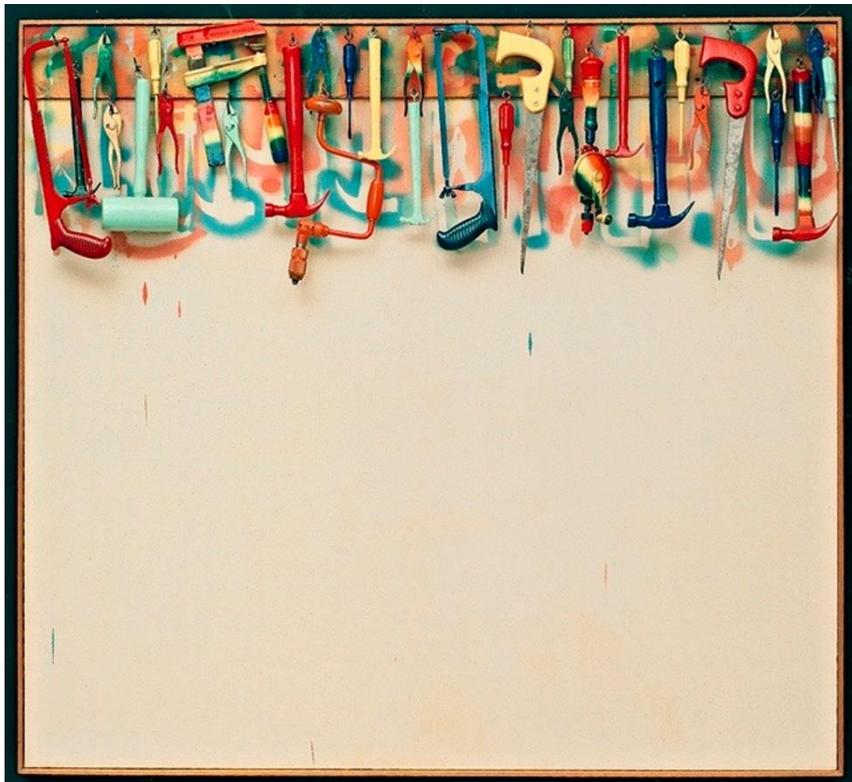
Allan Kaprow

La intención de unir arte y vida

El instigador de todo eso fue el músico John Cage (1912-1992) y el organizador Allan Kaprow (1927-2006).

Advertimos, pues, un interés por la estética del desecho, vinculado a los intentos de unir arte y vida, y una revalorización del objeto cotidiano después del paréntesis del expresionismo abstracto. El retorno a un comportamiento "natural" con las cosas fue la clave del renacimiento del arte objetual, convencido de la fuerza expresiva de la propia cosa:

- En algunos casos las obras eran básicamente murales, en otros la superficie pictórica era interrumpida por la adición de sustancias y objetos extraños a su soporte físico, como en la obra *Wall* (Muro, 1957-1959), de Kaprow.



Jim Dine, Five feels of colorfull, 1962

- En ocasiones se recurre a objetos encontrados, como ocurre en obras de J. Follet o en *Five feels of colorfull* (Cinco sensaciones de color, 1962), de Jim Dine (1935).

La tendencia general era, sin embargo, a extenderse, a expansionarse en el espacio circundante.

Las obras más conocidas del arte objetual americano son las *combine-painting* o pinturas combinadas de R. Rauchenberg, síntesis de pintura y de montajes materiales.

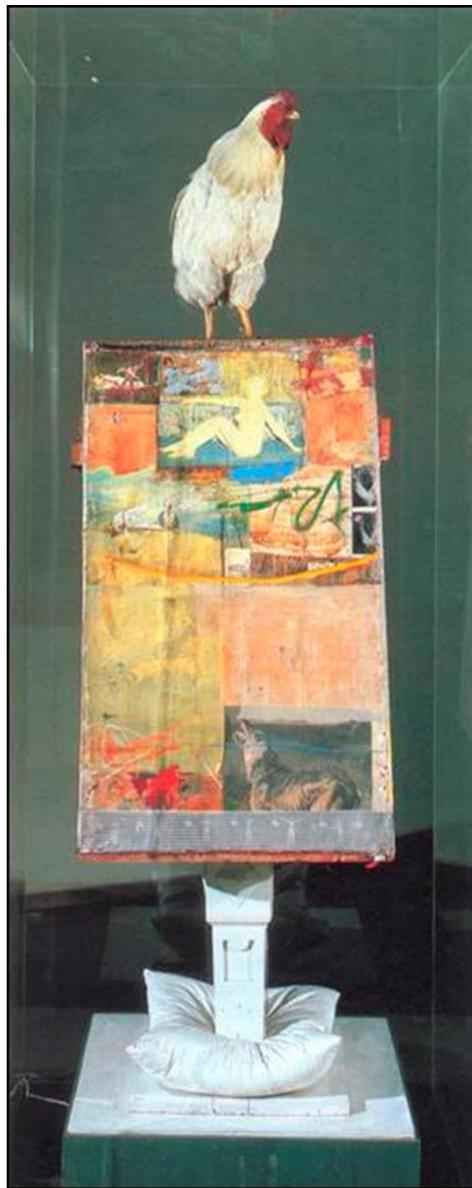


R. Rauchenberg, Monograma, 1959

Pinturas combinadas

Se introducen objetos de la producción de consumo que provocan a veces efectos mágicos y fetichistas como, por ejemplo, en la conocida obra *Monograma* (1959).

Las composiciones casuales acogen fragmentos de carteles, fotografías, manteles, toallas, matrículas de coches, anuncios, artículos estándar, etc., que muestran sus aspectos formales y significativos liberados del dirigismo consumista, a veces con una gran carga de humor e ironía, como ocurre con *Odalisca* (1955-1958), cuyo protagonista es una gallina.



R. Rauschenberg, *Odalisca*, 1958

Mientras Rauchensberg o Dine subrayan el lado existencial, el arte objetual de Wesselmann trasciende las referencias neodadaístas en favor del mundo optimista de la mercancía y del consumo. George Segal (1924-2000) o Edward Kienholz (1927-1994), en sus "esculturas ambientales", pueden considerarse un paso intermedio en dirección al "ambiente".

Gran parte del arte objetual proclama el aspecto kitsch de la mayoría de los objetos que nos rodean. No ha de sorprendernos, pues, la revalorización del kitsch en la *Documenta* de 1972, como síntoma de la alienación del hombre ante el fetiche de la mercancía, y como manera de subrayar las actitudes y comportamientos estéticos y antropológicos de inautenticidad y alienación de las relaciones humanas bajo el actual sistema de producción y de vida.

También en la *Bienal de París* de 1973 se encontraban ejemplos de utilización de la categoría kitsch como elemento de crítica y sátira.

2) Otra tipología de arte objetual la encontramos en la acumulación de los neorrealistas: es una modalidad objetual, próxima al *assemblage*, en la cual los objetos de uso de igual o diferente naturaleza son amontonados en una disposición en relieve o son coleccionados en pequeñas

cajas. Es el método preferido por los escultores del neorrealismo.

El neorrealismo considera la transformación estética del objeto como algo decisivo, lo saca de su contingencia mediante la elección, y hace de este acto el proceso por el cual el objeto se convierte en obra de arte.

Algunos ejemplos representativos

Los tableaux pièges ('cuadros-trampa') de Spoerri, las esculturas de desechos de Tinguely, los montajes en la Higiene de la visión de Raysse, las expansiones de Cessar, las acumulaciones de Arman.

Y así, las diferentes modalidades de arte conceptual tienen las características siguientes:

- Identifican los niveles de la representación y lo representado.
- Borran las diferencias establecidas por los principios tradicionales ilusionistas de la representación.

- No se limitan a insertar fragmentos y objetos de la realidad en la artificialidad del cuadro o de la escultura, sino que instauran un género nuevo.
- Se interesan por las propias relaciones asociativas de los objetos entre sí y en relación con su contexto.
- No se interesan por el objeto elegido aislado, sino por sus transformaciones irónicas, satíricas, críticas o puramente estéticas.
- Subrayan la ambivalencia de la integración arte-vida.
- Aprovechan de una manera representativa los restos objetuales proporcionados por el ritual de la destrucción y del consumo, liberados de su función fetichista.
- No glorifican la estética de la mercancía.
- Propugnan, frente a la vida y el trabajo alienante, el juego lúdico con objetos y fragmentos de la realidad.
- Rechazan las connotaciones optimistas y conformistas implícitas y los valores simbólicos del sistema establecido.
- Están en contra de la identidad del mundo del arte y la mercancía.

- Se oponen tanto a la mirada conformista de consagración formal de la estética de la mercancía como a la reducción semiótica de la abstracción objetual.
- Recuperan el carácter alegórico o metafórico.
- Desprecian el conformismo formal.
- Se apropian de los objetos no en el momento de su glorificación consumista, sino en el de su decadencia, resaltando su carácter efímero después de haber perdido la función social de símbolo de estatus.



Meret Oppenheim, Juego de desayuno

XV. LOS AMBIENTES (ENVIRONMENTS)

15.1. Sobre el concepto de ambiente

El término ambiente –environment– puede utilizarse como mera referencia a la inclusión y apropiación creativa de las dimensiones físicas reales del espacio circundante, adquirir un clima psicológico, o limitarse a un sentido arquitectónico rígido y una extensión hacia el exterior.

En cualquier caso, implica un espacio que rodea al espectador y a través del cual éste puede trasladarse y desarrollarse:

- El elemento fundamental es la extensión y expansión transitable de la obra en el espacio real. No se trata de una reproducción, sino de la instauración de una realidad en una situación espacial.

- El espectador se ve envuelto en un movimiento de participación e impulsado a un comportamiento exploratorio del espacio que lo rodea y de los objetos que hay en él.

15.2. Los precedentes

Ya en los *ready-made*, Duchamp no sólo declaraba un objeto como obra de arte, sino que eso implicaba que la escultura perdía su carácter cerrado para convertirse en una parte de su situación ambiental en el contexto circundante.

También el futurismo había propuesto la idea de poner al espectador en el propio cuadro.

A estas propuestas se añadieron, en los años veinte, los visionarios utópicos berlineses²⁰ que fueron los primeros en confiar la construcción del medio ambiente a las fuerzas de la fantasía y de la imaginación artística, libre de toda imposición, coacción y canon formal.

20 Los hermanos Bruno Taut (1880-1938) y Max Taut, (1884-1967), Paul Gösch (1885-1940), y sobre todo El espacio dormitorio de Hermann Finsterlin (1887-1973).



Kurt Sitters, Merz 301, 1921

Los ambientes de los años sesenta sintonizan, sin embargo, con los collages de Kurt Schwitters (1887-1948) y las construcciones de sus Merz o ambiente construido por objetos encontrados y por elementos abstractos cubo-futuristas. Su objetivo es la obra de arte total, en la que desaparece la alternativa arte-no arte mediante la integración de todos los materiales imaginables con todas

sus relaciones posibles dentro del espacio ocupado. Se desarrollaba así el "principio collage" y el espectador dejaba de "estar enfrente" para "situarse en", moviéndose a través del espacio y entre los objetos.

La *Gran Exposición surrealista* de 1938 ofrece ejemplos de la extensión del arte objetual en el espacio como el *Taxi pluvieux* o las *Maniquins* de Dalí. Aquí ya no se trata de una mera técnica de exposición en el sentido tradicional, sino de una configuración surrealista del entorno circundante.



Salvador Dalí, Javanese Mannequin, 1969

15.3. De los ambientes neodadaístas a los hiperrealistas

Actualmente, los *environments* aparecen en un contexto neodadaísta y pop, y se ramifican mediante otras tendencias:

- Cuando Kaprow realiza en 1958 sus primeros *environments*, definía este concepto a partir del propio *assemblage* que alcanza dimensiones mayores hasta convertirse en capilla o cueva: *An apple shrine* (1960).

- En unos casos surge como discrepancia entre el arte y el espacio arquitectónico circundante; en otros, se trata de una evolución interior de una obra, en la que un objeto sugiere otro y éste otro, y así sucesivamente, hasta que "extendiendo la obra, hasta que llenan un espacio entero, se convierte en un ambiente".

- No es casual la referencia histórica de Kaprow al collage cubista y a la obra de Pollock: las dimensiones monumentales de algunas obras de Pollock, sobre todo de 1950, llamaron la atención, ya que los cuadros perdían movilidad y provocaban efectos en el espacio ambiental.

- El *assemblage* se expande hasta llenar el espacio. Su diferencia esencial respecto del *ambient* es la dimensión: mientras que en el *assemblage* nos movemos alrededor de, en el *ambient* penetramos, estamos, nos movemos "dentro de".

El "ambiente", pues, es una forma artística que ocupa un espacio determinado y envuelve al espectador, el cual ya no está ante, sino en la obra.

La obra se compone de todos los materiales posibles: visuales, táctiles, manipulativos, auditivos...

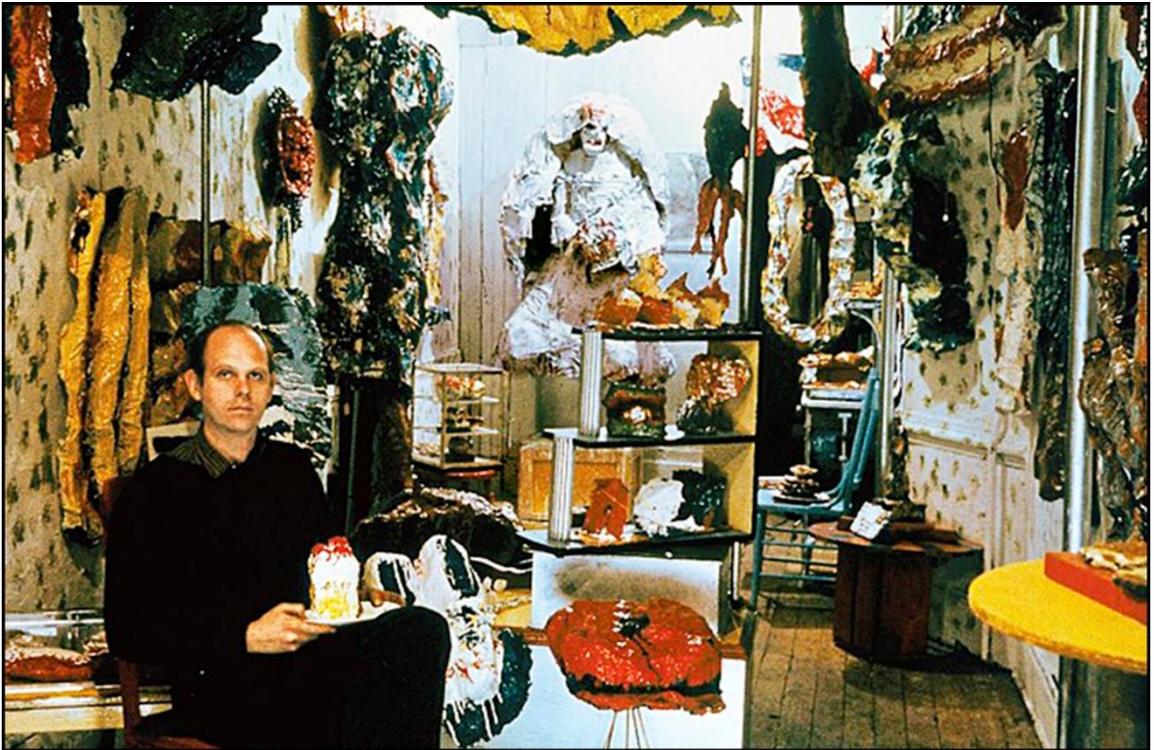
Se nota una cierta preferencia neodadaísta por los fragmentos de la realidad y su iconografía está llena de animales disecados, fotografías, libros viejos, utensilios de todo tipo, juguetes convertidos en fetiches. Los objetos elegidos suelen ser de la vida cotidiana, residuos industriales, y mantienen notas de su fragilidad y la expectativa de su obsolescencia.

Métodos de composición

Sus métodos de composición o agrupación, son la acumulación, la combinación casual, la mezcla, y la yuxtaposición casual.

Tiende al abandono de la estructuración estético-formal; aunque parece guiarse por el azar y el cambio, el ambiente es creado siguiendo un plan, aunque sea impreciso:

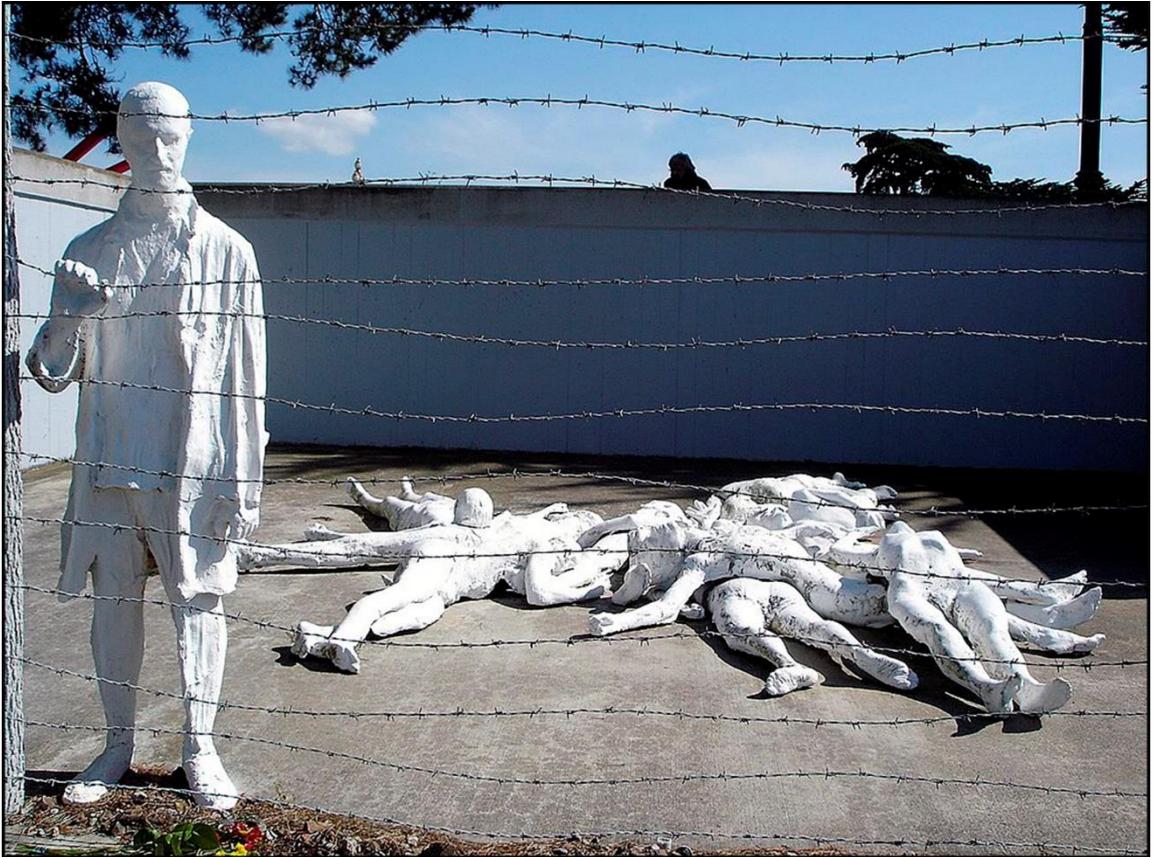
- Siguiendo el método de la acumulación de objetos diversos, tenemos obras como *An apple shrine* (1960) de Kaprow, *La casa* (1960) de Dine, *La tienda* (1961) de Oldenburg, o el funk art.
- Siguiendo la combinación casual de objetos similares, encontramos *El patio* (1961) de Kaprow.



Claes Oldenburg, *La tienda*, Instalación de 1961

Los ambientes neodadaístas se orientan, sobre todo, a los sentidos –en especial al visual y al táctil– y a la manipulación de los objetos. El espectador no es invitado sólo a participar, sino también a recrear y proseguir el proceso inherente a la propia obra. El ambiente pretende la superación de los géneros establecidos y no ha disimulado su enemistad con los canales institucionalizados de comunicación artística, en

especial con las limitaciones impuestas por las galerías y los museos.



George Segal, Memorial del Holocausto, 1984

La evolución posterior del "ambiente" ha cristalizado en dos tendencias: 1) En el pop-art experimenta una inversión objetivista. Así, en *Solsticio* (1968) de Rauschenberg o en los ambientes de Wesselmann para el MoMA, los objetos "encontrados" y los materiales de desecho son sustituidos por el material artísticamente transformado según las técnicas lingüísticas propias del pop.

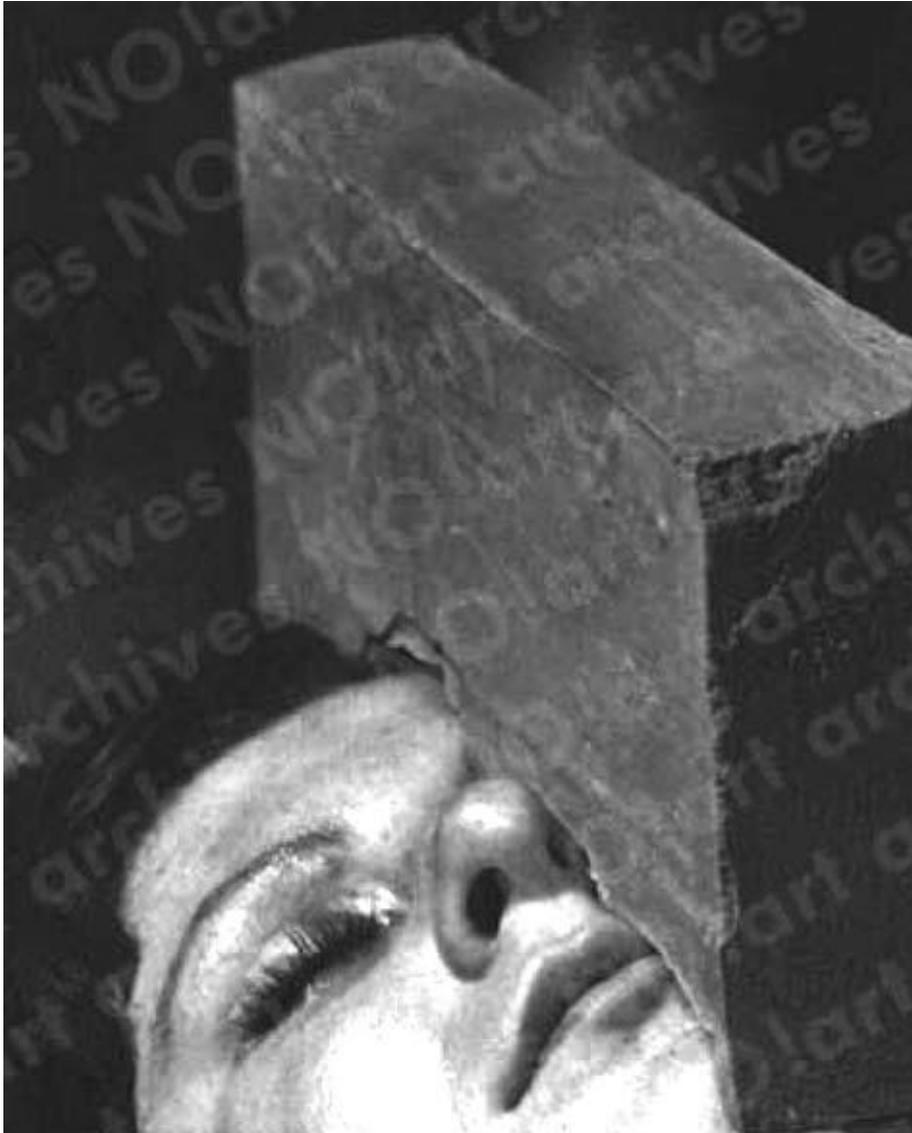
Las obras de Segal son las que han suscitado mayor interés.

2) La segunda tendencia derivada del pop está representada por E. Kienholz, famoso por ambientes como *Roxy's* (1961), en referencia a un burdel provinciano, o *The wait* (1964-1965). La influencia de Kienholz fue decisiva en el *shocker-pop*, como lo manifiesta la exposición "Terror puro" (1970). La cultura funk (de Kienholz a Ben Yahuda o B. Stewart, de B. Conner a P. Theck) reúne los objetos desgastados por el mecanismo consumista, formulando una crítica a la manera de vida pequeño-burguesa mediante el choque provocativo.

El impacto de las guerras imperialistas o de los disturbios raciales se dejó sentir en el abandono de las técnicas neodadaístas y en la preocupación por la temática social:

- Segal, tan existencial y neutral, comentando los horrores de los prejuicios raciales, presentó *La ejecución* en la exposición "Protesta y esperanza" (1967).

- Kienholz abandonó también las técnicas neodadaístas y las temáticas camp y se dedicó, críticamente, a la historia militarista americana, como lo manifiesta el *Memorial portátil* (1968), o a las cuestiones raciales, como *Five car stud* (1972), obra rechazada en Los Ángeles y Londres y que estuvo a punto de serlo también en Kassel.



Wolf Vostell: Desastres (1972). Detalle. Happening.

- Wolf Vostell (1932-1998), en ambientes como *Chewing-gum termoélectrique* (1970) o *Desastres* (1972), aprovecha técnicas del *happening* o *fluxus* y amplía el principio collage.

Mediante la simultaneidad y la confrontación de fragmentos de la realidad diferentes e incluso contradictorios socialmente, el espectador descubre analogías y relaciones que lo hacen reflexionar estéticamente sobre la realidad histórica. Tal es el caso de los siguientes representantes:

- El ambiente realista más politizado ha sido sin duda el *Pabellón de la participación del pueblo* (1972), de J. Dugger y D. Medalla, desde una actitud de alineamiento con la revolución proletaria mundial y una concepción de la actividad artística insertada en la lucha de clases.

- Duane Hanson ha sentido gran fascinación por situaciones extremas como la guerra, la muerte, la pobreza (1967), la vida cotidiana (1970), pero desde 1971 ha neutralizado su temática en un sentido hiperrealista.

- P. Theck, partiendo del shock, ha derivado al mundo de la contracultura, las mitologías individuales y el *arte povera*, como se veía en el ambiente *La pirámide*, de 1972.

En la década de los setenta los ambientes suelen oscilar entre las alternativas realista crítica, hiperrealista y de mitologías individuales, junto a las de nueva abstracción. En todas se evidencia el distanciamiento respecto de las propuestas neodadaístas iniciales, sobre todo en cuanto a la *La carnicería* de Prent, *La tienda* de Weber o el ambiente de Davies.

15.4. Espacios lúdicos

En este contexto de los *ambientes* hay que destacar las manifestaciones que se refieren a los espacios lúdicos.

Desde Schiller hasta Groos, pasando por el psicoanálisis, existe la tendencia a relacionar la actividad artística con el juego. La relación arte-juego se polariza en dos posiciones críticas:

- La que considera el juego como uno de los aspectos fenoménicos con los que el arte se expresa.
- La que concibe el arte como uno de los momentos de la actividad lúdica de los humanos.

En ambos casos, sin embargo, está implícita la premisa de que ambas actividades se llevan a cabo por el puro placer en el juego y en la creación.

Teoría del juego

El psicoanálisis elaboró una teoría del juego que lo considera como una forma de conquista, de apropiación, y una actividad humana seria como cualquier otra.

Respecto de la relación arte-juego:

- Marcuse ha propugnado la estética lúdica al servicio de la política, ya que el juego puede liberar al hombre y entiende la dimensión estética como una especie de patrón para una sociedad libre. Esta dimensión es reivindicada como un juego libre de la imaginación, con toda su carga de fuerza liberadora e impulsora de un nuevo principio de realidad. El impulso de juego, mediador y reconciliador entre el impulso sensual y el impulso de la forma, es el vehículo de esta liberación.

- El paralelismo del arte con el juego lo encontramos en las ideas de Wittgenstein cuando, al retractarse de su atomismo lógico del *Tractatus*, adopta una nueva posición relativista de entender las reglas.

En esta misma línea encontramos el movimiento de la Internacional Situacionista, que, reivindicando la libertad total y la intervención en la vida cotidiana, redescubre el juego y la experimentación permanente de novedades y posibilidades lúdicas del futuro, no como un principio puramente estético, sino de gobierno de la propia existencia, como lo preconiza la teoría del *homo ludens* de Huizinga.

La fe entusiasta en la tecnología era combatida ya a finales de los años cincuenta desde las perspectivas del automatismo surrealista y tachista por el pintor Hundertwasser. Del tachismo europeo proviene la Internacional Situacionista (1958) constituida por antiguos miembros del grupo COBRA (Constant, A. Jorn) y de la fusión de la Internacional Letrista y del Movimiento Internacional para una Bauhaus Imaginista.

Internacional Situacionista

La Internacional Situacionista (G. E. Debord, M. Dahou, G. Pinot-Gallizio, M. Wyckaert, A. Jorn, Constant Nieuwenhuis, Kotanyi, R. Vaneigem, R. Viénet...) inicia sus actividades bajo la noción de "situación construida", definida (1958, pág. 13) como "el momento de la vida construido concreta y deliberadamente para la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos".

Otra modalidad lúdica está representada por todas aquellas experiencias que profundizan en la superación de la contemplación pasiva, en los diseños de objetos industriales realizados con pretensiones didácticas, en la creación de objetos y situaciones lúdicas, previa descontextualización y reestructuración de elementos preexistentes, cómo se vio en la exposición "Arte como

juego-juego como arte", de la Bienal de Nuremberg en 1968.



Arte urbano

XVI. HAPPENINGS Y FLUXUS

16.1. Happenings

Las distintas tendencias que hemos ido comentando pretenden, en el fondo, superar el arte tradicional declarando que la realidad es arte, cuya ampliación en los *ambientes* desemboca en la "acción" en el espacio, en los *happenings*.

La palabra happening viene del verbo inglés *to happen*²¹. Allan Kaprow escribe (1961, pág. 48): "Los happenings son acontecimientos que, por decirlo simplemente, tienen lugar". Claude Gintz data su aparición en 1952, momento del encuentro, en el Black Mountain College, de Merce Cunningham, John Cage y Robert Rauschenberg.

21 Significa 'lo que sucede, ocurre o pasa'.

Los happenings fueron acontecimientos de todo tipo; tienen en común un cierto número de características o principios de base:

- Se trata de un conjunto de acciones no reproducibles (no se pueden hacer dos veces) y no repetibles (no se pueden hacer ensayos previos) a diferencia del teatro, pero también en parte de las *performances*, que pueden ser reproducibles.



Performance / Happening

- El "lugar" del happening puede ser cualquier sitio (la calle, un campo, un garaje, un piso, etc.), lugares que no están necesariamente consagrados al arte.

- Si un "esbozo", direcciones fijadas o anotadas como una partitura son elaboradas por el artista, el happening deja una gran parte a la improvisación, a lo imprevisto, a lo inesperado, a lo indeterminado.

- Ya no hay público propiamente dicho. No se mira un happening como un espectáculo: se está "allí", se participa en él.

- No produce un "objeto", sino un acontecimiento que sólo perdura en la memoria de los que asistieron, dando lugar a la elaboración de la leyenda y del mito.

- Cualquier material es utilizable.

- La duración es variable (de diez minutos a varias horas, no por fuerza conocida con antelación) y rompe con la convención de noventa minutos por término medio de la duración habitual de un espectáculo.

Allan Kaprow lo resume escribiendo:

"A principios de los años sesenta, los happenings más experimentales y los *Acontecimientos Fluxus* habían eliminado no sólo los actores, los papeles, la intriga, las repeticiones y las reposiciones, sino también el público,

el espacio escénico único y el bloque de tiempo usual de una hora más o menos".

A. Kaprow (1976, pág. 208).

Entre los artistas que han realizado happenings citamos: Allan Kaprow, Dick Higgins, La Monte Young, en los Estados Unidos; Robert Filliou, Jean-Jacques Lebel en Francia; el grupo Gutai, en Japón.

El happening ('acontecimiento'), forma privilegiada del neodadaísmo, es una prolongación lógica de los ambientes. Si en los ambientes los objetos se escenificaban como realidad objetual, en el happening se convierten en un elemento constitutivo de la acción: así, la escenificación se extiende a una acción, con objetos de la realidad, que es proclamada un acontecimiento artístico.

El happening como cambio de la realidad

El happening se inscribe entre los modelos intervencionistas de apropiación y estrategia de cambio de la realidad desde la perspectiva de una investigación del comportamiento.

Ya no se trata de ennoblecer estéticamente la realidad, sino de ampliar lo estético a nuevos elementos que pueden encontrarse en la calle, en las plazas, en nuestro entorno cotidiano y que no experimentan una estructuración artística consciente. El happening quiere apropiarse directamente de la vida mediante una acción.

Los precedentes del happening se remontan a la idea general de la anulación de distancias entre lo estético y lo real (la declaración dadaísta de la realidad en la obra de arte). En concreto se gestó entre 1950 y 1958 estimulado por el trabajo musical de John Cage, que utilizaba el azar y sonidos "no artísticos".

En 1959, en la Galería Reuben de Nueva York tuvo lugar el primer happening de Kaprow. Así, podemos resumir los componentes que definen la práctica del happening del siguiente modo:

- Estructuralmente, es una forma abierta. Aunque no existe una determinación, hay un proyecto que puede ser vivenciado por el público. Existiría, pues, una especie de guión en el que se formularía la idea de la acción, cuyos detalles quedarían reservados a la evolución posterior.
- La materialidad: cualquier cosa, objeto, fragmento o momento de una acción se puede convertir en material configurable. Se proclama así la tesis de la realidad declarada arte y la tendencia a evitar todo medio artístico

tradicional, con la intención de desarrollar un nuevo lenguaje con sus propias peculiaridades.

- La composición no obedece a los formalismos tradicionales, sino que la forma emerge de lo que permite el material. La composición se desarrolla como un collage de acontecimientos con ciertos tramos temporales y en ciertos espacios. La composición depende de los materiales y prácticamente no se distingue de ellos; sus asociaciones y significados generan las relaciones del happening.



Happening contra la violencia de género

El happening, pues, ha sido otro de los intentos de romper con la mercantilización del producto artístico aislado, con el privilegio indiscriminado de especular con el valor de cambio. Se ofrece como un estímulo que provoca una intensificación de la atención y de la capacidad consciente

de la experiencia, suscita una especie de irritación y provocación de las costumbres convencionales de la experiencia perceptiva y creativa. Se convierte en un conjunto de acontecimientos "casuales", improvisados, en una vida cotidiana monótona, en algo inesperado dentro de un mundo dirigido por las expectativas calculadas; un gesto agresivo de los artistas como reacción a una situación de las artes en una sociedad que, entre la saturación mercantil y la falta de objetivos, degrada su quehacer a una actividad sin sentido.

Sin embargo, el movimiento happening y su pretensión de potenciar el arte como acción consciente mantienen escasa relación social con el individuo. Las acciones han sido aisladas estructuralmente entre sí y lo han sido también de la realidad, reducidas al dominio reconocido del arte.

El happening como cuestión formal

A menudo el happening se ha reducido a una cuestión formal, muy restringida al propio campo del arte, a pesar de sus propuestas de integración arte-vida.

Con respecto al papel del espectador, éste desaparece para integrarse en la acción con una respuesta total, dado

que de otra manera dejaría de ser happening para acercarse al teatro.

Ciertas manifestaciones europeas se han interesado por el happening como reconquista de la función mágica y del arte como transmisión de ciertas fuerzas psíquicas, expresión de un pensamiento mítico, reacción a la civilización tecnocrática y a la industria de la cultura. Cabe destacar el accionismo vienés (O. Mühl, H. Nitsch), que está muy vinculado a las interpretaciones eróticas psicoanalíticas, muy próximo a los mitos de lo puro e impuro –propio de la sociedad de consumo–, y al carácter anal como símbolo de un orden social fijado analmente.

16.2. Fluxus

Procedente de la música experimental, fluxus nace en 1961, así designado por George Maciunas. Fluxus no es un movimiento de contornos delimitados, con una lista de miembros, sino más bien una nebulosa de artistas, de escritores, de cineastas, de músicos, etc. –entre los cuales están Dick Higgins, Yoko Ono, Robert Filliou– de prácticas eclécticas.

Contra un orden burgués, un arte en una esfera aislada del resto de la sociedad y de la vida:

"Fluxus era antiarte, sobre todo tratándose del arte considerado como la propiedad exclusiva de los museos y de los coleccionistas. [...] Siguiendo a Duchamp, intentaba afirmar la existencia de una relación esencial entre los objetos y los acontecimientos cotidianos y el arte".

M. Rush (1999, pág. 24).

Performances, happenings, acontecimientos ²² , pero también instalaciones e innovaciones en el cine y después en el vídeo, están en el centro de las prácticas fluxus.

El fluxus (Maciunas, Flynt, N. Juine Paik, D. Higgins, D. Spoerri, T. Schmidt) ha sido considerado como una modalidad del arte de acción. Ha estado, no obstante, más vinculado a la música que a las artes plásticas. Se concentra, sobre todo, en la vivencia de un "acontecimiento" que transcurre de una manera improvisada. Recurre a acciones

22 En los acontecimientos, el espectador ya no es un "público receptor" sino un participante activo.

muy simples: sentarse a una mesa y beber cerveza. Permite al espectador distanciarse del acontecimiento.

Enumeramos las principales características de este movimiento:

- Sus objetivos no son estéticos sino sociales, e implican la eliminación progresiva de las bellas artes y el uso de su material o capacidades para finalidades sociales constructivas.

- Es una forma de antiarte que se alza, sobre todo, contra la práctica profesional del arte, contra la separación artificial entre productores y espectadores, entre el arte y la vida.

- Está en contra del objeto artístico tradicional como mercancía carente de función, y contra el arte como artículo comercial.

- Está contra la cultura seria, y por ello se opone a todas sus instituciones (ópera, teatro...), y está a favor de las artes populares (circo, revistas, ferias...).

- La supresión del arte se lleva a cabo mediante la declaración de todo lo no artístico como artístico, por medio del antiarte.

Tres cuestiones pueden centrar la problemática planteada por este movimiento:

1) La relación e, incluso, la identificación entre el productor y el espectador o el espectador convertido en creador. Es cierto que el happening invita a la participación del público e intenta superar el aislamiento de éste respecto a la obra. Pero se ha exagerado esta participación y armonía: el espectador debe someterse a las reglas del juego del correspondiente artista. No existe una interacción y relación recíproca en términos de igualdad entre el productor y el público.

2) Con respecto a su carácter de antiarte, se mueve dentro de las coordenadas dadaístas, sin trascenderlas. La liquidación queda reducida a la superación de los géneros tradicionales. De hecho, se trata menos de una supresión del arte que de una ampliación.

3) El equívoco mayor es la anhelante tesis, ilusoria a menudo en muchos de sus planteamientos, de la identificación arte-vida. En realidad, se sigue practicando la diferencia y legitimando con eso en muchas ocasiones su existencia como artistas. De hecho, se ha tendido a una estetización de la realidad, de la vida. Es el caso de A. Kaprow o R. Filliou, que, pensando en esta identificación del arte con la vida cotidiana, han propuesto la celebración de rituales festivos durante todo el año. El ritual estaría vinculado al juego y su objetivo final sería la comprensión del trabajo cotidiano como juego, pensando que ya existe la posibilidad de transformar el trabajo en arte.

16.3. Performance

Aparecida al final de los años sesenta o comienzo de los años setenta, la performance se inscribe en la continuación del happening. La *performance* es exactamente lo que significa en inglés la palabra representación²³. Su definición enciclopédica podría ser ésta: actuación pública como obra de arte, que no necesita ningún conocimiento particular, sin función salvo la de existir de manera fugaz, multidisciplinar o tendiendo al nivel cero de la expresión.

La performance está, en cierta manera, más organizada que el happening. Es sobre todo reproducible. Puede ponerla en juego sólo en el artista, o un grupo de artistas; el lugar y el papel del público pueden tener diferente naturaleza, de la participación a la simple posición de espectador. Allan Kaprow distingue dos tipos de performance:

"Habitualmente una performance es una especie de obra teatral, de danza o de concierto presentado a un

23 Se trata de una "realización", una actuación.

público. Pero actualmente hay dos tipos de performances hechas habitualmente por los artistas: una de predominio teatral, y una no teatral menos reconocida. La performance 'teatral' se inscribe en modelos conocidos, catalogados de espectáculo vivo; incluso si se aleja por ciertos aspectos, es variación en torno a la convención. La performance no teatral no 'precondiciona' al público por la puesta en escena de códigos conocidos, integrados, 'se sale del marco'."

A. Kaprow (1976, pág. 207-208).

Entre los artistas históricos de la performance, citamos a John Cage, Allan Kaprow, Meredith Monk, Chris Burden, Laurie Anderson (Estados Unidos); Orlan, Jean-Jacques Lebel, Joël Hubaut (Francia); Richard Martel (Quebec); Ulay y Abramovic (Países Bajos); Agrupa Gutai (Japón).

XVII. ARTE POVERA

17.1. El término povera

Después del apogeo minimalista, pop y objetual, encontramos, desde 1967, y sobre todo desde 1971, una serie de manifestaciones conocidas con los nombres de *arte povera*, *land art*, *arte ecológico*, *arte procesual*, *earthwork*, *antiforma*, *arte imposible*, *arte de situación*, *arte conceptual*...

En la práctica, sus interrelaciones son complejas y se hace difícil delimitar sus campos; por eso, toda diferenciación es relativa y hay que tener presente tanto las similitudes como las diferencias, las implicaciones y sus puntos de contacto.

El arte povera ('pobre'), concepto acuñado por el crítico Germano Celando, surgió en Italia en 1967. Es una nueva modalidad de arte objetual y se consagró en la exposición del Museo Cívico de Turín, en 1971. En los Estados Unidos

tuvo lugar la exposición "Earthwork", en la Galería Dwan, y "Antiforma" en la Galería Gibson, ambas de Nueva York.

Entre los artistas han destacado los italianos Mario Merz (1925-2003), Jannis Kounellis (1936), Giovanni Anselmo, Giulio Paolini, Pier Paolo Calzolari, los alemanes Joseph Beuys (1921-1986), o Rückriem, y los norteamericanos L. Weiner, Richard Serra (1939), W. Bolinger y E. Hesse.

Si en Italia fue donde más arraigó esta modalidad es por la existencia de artistas que, de manera individual, habían adoptado una actitud crítica frente al *establishment*, reivindicando un arte antimercantilista. El más representativo fue Piero Manzoni, quien envió sus excrementos enlatados a diferentes galerías italianas, con una etiqueta donde se leía "Mierda de artista".



El término *povera* viene dado por el uso de materiales humildes y pobres, generalmente no industriales, o por las escasas informaciones que estas obras ofrecen.

Es una manifestación más próxima al assemblage, fun, ambientes neodadaístas, happening, minimalismo, que al pop objetivista. Ha querido restablecer las relaciones arte-vida mediante un proceso de desculturización de la imagen, de reinstaurar la unidad del hombre más allá del sistema consumístico y tecnológico.

17.2. Los materiales (1910-1962)

Desde un punto de vista sintáctico, los materiales son los protagonistas principales de las obras. La creación se reduce a un acto de elección de materiales encontrados sin una voluntad rígida de configuración, presentados como antiforma.

Procedencia de los materiales

Su procedencia puede ser muy diversa: plantas, tierra, troncos, sacos, cuerdas, papeles, cera...

El arte povera tiene las siguientes características:

- Se ha planteado hacer visible en la realidad trivial del material la transformación de su apariencia.

- Renuncia al espíritu negativo del neodadaísmo e intenta encontrar un sentido como mínimo neutro.

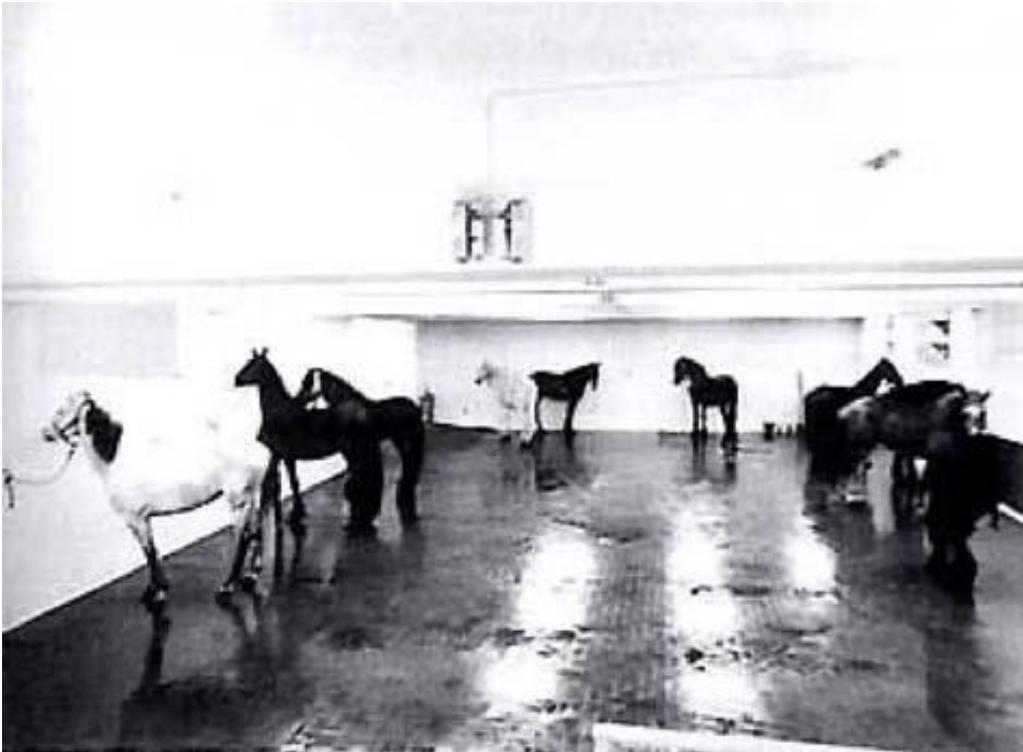
- Se diferencia del arte matérico (en el cual las propiedades físicas del material son captadas como ingredientes estéticos y transformadas artísticamente como modas de apariencia de lo táctil y cromático) ya que el arte povera implica una activación de los materiales elegidos en oposición a su pasividad, subraya el poder energético, la potencialidad transformadora de los materiales.

- El artista no se interesa tanto por lo seleccionado como por la manera en la que se manifiesta cada elemento. Se acerca a la naturaleza para redescubrir alguna de sus potencialidades físicas y energéticas, como la maleabilidad, la rigidez, la conductibilidad, la flexibilidad...

Cada material determina sus propias propiedades plásticas en atención a sus propiedades físicas, sin experimentar las transformaciones artísticas de la pintura matérica.

Así, Mario Merz utiliza sistemáticamente tubos de neón que, colocados ante sacos de arena o estructuras metálicas, ofrecen la posibilidad de confrontar lo opaco con lo

transparente, la fuente de luz con la sombra... O bien Jannis Kounellis, que en 1969 puso, en la Galería del Ático en Roma, doce caballos vivos que contrastaban con las blancas paredes del recinto, con la finalidad de crear una tensión lo bastante fuerte para generar una ruptura en el fenómeno de la comunicación artística.



Exhibición de doce caballos (1969). Galería del Ático, Roma.

Se abandona la reconstitución del objeto. A menudo parece un montón de residuos o desperdicios, llevados a una galería o museo (*Sin título*, 1968, de R. Morris; *Pieza desparramada*, 1967, de R. Serra).

Los elementos compositivos determinantes son la indeterminación y el cambio, la transformación de la materia en movimiento.

R. Morris nos ofrece un ejemplo ilustrativo en la Galería Castelli, en 1969: el aluminio, el asfalto, el cobre, el fieltro, el cristal y otras materias químicas y orgánicas en estado de transformación eran cambiadas cada mañana y presentada al público de una manera diferente cada tarde. Se hacía una fotografía de cada cambio realizado. Él mismo puntualizaba:

"[...] la indeterminabilidad de la disposición de las partes es un aspecto literal de la existencia física de la cosa".

R. Morris (1969, pág. 53).

A las manifestaciones americanas que acentuaban todavía más el lado procesal del povera europeo se las llama "arte ecológico".

Proviene de la exposición que en 1969 tuvo lugar en la Galería Gibson de Nueva York, en la cual participaron André, Christo, Dibbets, Hutchinson, Insley, Long, R. Morris, Oldenburg, Oppenheim, Smithson.

Se trata de lo siguiente:

- Una denominación para ciertas manifestaciones americanas que acentúan más el aspecto procesal que el arte povera europeo. Hans Haacke es una de las figuras más destacadas.

- Un movimiento que ha tenido resonancia en países ricos por sus connotaciones sociales como la polución, la superpoblación, la supervivencia...

A nivel semántico renuncia a los objetos iconográficos, rechaza tanto los procesos narrativos de las tendencias de la imagen como los fenómenos perceptivos del neoconstructivismo. La significación se explicita mediante las propiedades de cada material utilizado.



En la Bienal de Venecia de 1970, Luis Fernando Bedit presenta "Biotrón", una compleja instalación que incluye un panal con abejas vivas y un jardín de flores artificiales que supuran néctar.

Ejemplo

N. Harrison se dedica a electrocutar peces como forma más humana de matarlos, y en la Bienal de Venecia de 1970, -el argentino L. F. Bénédict presentaba la obra Biotrone, estudio científico-ambiental del comportamiento y movimiento de las abejas.

"Lo que se está atacando es algo más que el arte como icono. Lo que se ataca es la noción racionalista de que el arte es una forma de obra que desemboca en un producto acabado.

Lo que el arte tiene ahora en sus manos es materia mudable que no hace falta que llegue a un punto de tener que estar acabada con respecto al tiempo o al espacio. La noción de que la obra es un proceso irreversible, que desemboca en un icono-objeto estático, ya no tiene relevancia."

R. Morris (1969, pág. 54).

Resumiendo, pues, el arte povera tiene las siguientes características:

- Al atacar la noción racionalista, reduce la actividad humana a la mínima expresión, a fenómenos de simple amontonamiento de materiales.
- Es una reacción contra el mundo tecnológico, con un cierto carácter romántico.
- Con la declaración de los fragmentos de la realidad y su selección como obra de arte, quiere concienciar al espectador sobre la situación estética, social o ambiental de las cosas, desenmascarar y provocar reflexiones y tomas de posición críticas.
- Se inserta en el problema del enriquecimiento y cambio de la percepción artística, de la experiencia creativa en cualquier situación y con los medios más insignificantes.
- Es una invitación a la creación individual sin atender a los condicionamientos de una realización artesanal tradicional.
- Como reacción a la sociedad tecnológica y de consumo lleva a las últimas consecuencias la estética del residuo o desecho en un sentido próximo al neodadaísmo objetual.
- Por su hostilidad a la ciencia y a la tecnología, está próximo a las contraculturas.

La obra de R. Morris, R. Serra, M. Merz, G. Zorio, se adscribe al polo de la fase física, y el minimalismo de Sol Le Witt subraya el polo mental, que dará lugar a la segunda fase del arte povera que llamaremos arte conceptual.



Mario Merz: Ciudad irreal, mil novecientos ochenta y nueve (1989). Museo Solomon R. Guggenheim, Nueva York.



Pier Paolo Calzolari: Silla (1986).



Jannis Kounellis: Sin título (1987).



Michelangelo Pistoletto: Espejo roto (1978).

XVIII. LAND ART

18.1. El término land art

El land art o earthworks (arte de la tierra, trabajo de la tierra) es un corolario del arte povera y el arte ecológico, es su culminación y abre el paso decisivo hacia el futuro conceptual.

Recoge el conjunto de obras que abandonan el marco del estudio, de la galería, museo..., y están hechas en su contexto natural: la montaña, el mar, el desierto, el campo, o a veces la misma ciudad.

Por lo tanto:

- Ya en 1960, L. Weiner había hecho una exhibición en el Mill Valley (California) consistente en un cráter provocado por cargas explosivas.

- En 1967, J. Dibbets trabajaba en las primeras esculturas en el suelo y Heizer y Oppenheim llevan a cabo sus primeras experiencias y proyectos.
- En 1968 cristaliza la tendencia en la exposición "Earthworks" en la Galería Dwan de Nueva York.
- En 1969 tiene lugar la exposición televisiva "Land art" editada por G. Shum. Sus principales representantes eran C. André, M. Boezem (1934), B. Borgeaud (1945), J. Dibbets (1941), B. Flanagan (1941), Richard Long (1945), Walter de Maria (1935), P. Hutchinson (1930), D. Oppenheim (1938), Robert Smithson (1938), Michael Heizer (1944), Ian Baxter, Christo (1935), T. Ulrichs...



Walter de Maria: Campo de relámpagos (1974-1977)

- A pesar de los antecedentes de utilizar arena (Manzoni, Fautrier, Dubuffet, Tàpies, Baumeister), piedras (Klein,

Dubuffet, Manzoni)... sólo con el Natur-Kunst de Timm Ulrichs, y el land art se da el paso del interior al medio ambiente, al espacio exterior, tomando como material la naturaleza.

El land art es en general la réplica anglosajona del arte povera. Tiene su punto de partida en los propios minimalistas, tanto en sus obras como en sus reflexiones.

18.2. La relación arte-naturaleza

Plantea una peculiar relación:

1) Los espacios del paisaje natural se convierten en objetos artísticos, a menudo con alguna intervención sobre su estado natural.

2) Con el pop se redescubrió el paisaje civilizado en la representación ilusionista; ahora se trata del paisaje incontaminado por la civilización técnica.

3) Se puede hablar de un retorno a la naturaleza, en una acción transformadora sobre la misma, instaurando nuevas relaciones con ella.

Casos de acción transformadora sobre la naturaleza

Éstas son las obras representativas:

- J. Dibbets realiza desde 1967 sus Correcciones de perspectiva, donde el trapecio aparece frente al espectador como un cuadrado, buscando el conflicto entre lo que sabemos y lo que vemos.
- André, en *Long Piece Summer* (1969) alinea una serie de trozos de maderas sobre el suelo de un bosque.



Christo, Costa envuelta, Australia Wrapped Coast fue una instalación en la que se usaron 92.900 metros cuadrados de tela y 56,3 kilómetros de cuerda para envolver 2,4 kilómetros de la costa australiana.

- Boezem hace en 1969 una obra en Ámsterdam con su nombre escrito en el cielo por un avión de reacción: las

fotografías del cielo abierto, su nombre escrito y su desintegración indicaban el proceso.

- Flanagan traza líneas y círculos en la arena de una playa (1967).



Robert Smithson: Spiral Jetty (1970). Fotografía de abril del 2005.

- Oppenheim cava fosos en la llanura, transporta tierra de un lugar a otro, realiza trazados concéntricos en las orillas del río San Juan (1968), u ordena geométricamente un campo de alfalfa en el proyecto Hay Maze en el estado de Wisconsin.

- Baxter colorea el terreno o amontona troncos.
- Christo empaqueta las costas de Australia con plástico.

- Heizer cava cinco fosos, depresiones, en el desierto de Black Rock, de Nevada, en 1968; hace fotografías con 365 días de intervalo. El clima prolonga el proceso.

- Smithson trabaja zonas desérticas, pero contrastando el paisaje natural con el artificial, ordenando el medio ambiente e interesado por la geología (Spiral Hill, 1970).

4) El punto de partida de estas obras es la composición yuxtapuesta del *assemblage* con la premisa de que sólo el ambiente real puede ser verdaderamente real.

5) Utiliza, sin embargo, la naturaleza de una manera metafórica (cambio, evolución, crecimiento, espacio virgen y religioso...).

Casos en los que la naturaleza se utiliza de manera metafórica

Éstos son los artistas representativos:

- Para Hutchinson, la metáfora es la del cambio, la evolución, el crecimiento, una manera de demostrar que la vida se desarrolla en la vida inorgánica.

- Heizer y De Maria entienden la metáfora como acción humana y geológica de los distintos elementos meteorológicos.

- Para Oppenheim, el arte ecológico es una manera de interrumpir la matriz que va configurando las actividades naturales y humanas.



Oppenheim, Dispositivo para erradicar el mal, 1997

- Boezem y Long subrayan la noción de lo efímero por medio de la acción del viento natural o artificial.

6) La naturaleza no es considerada en sí misma, sino como un medio y lugar de experimentación; otros la consideran como forma-medio-contenido-lugar.

En el fondo son más tradicionales de lo que parecen, porque consideran la naturaleza como un soporte de experimentación, como terreno para realizar una escultura monumental.

7) El tiempo se convierte en una condición básica: erosión, cambio de estaciones, lluvia...

8) Utiliza materiales casuales, encontrados, sólo por el hecho de que son ofrecidos por la naturaleza.

9) Cultiva la naturaleza procesual y los materiales efímeros, como el arte povera, y desaparece la noción tradicional de perennidad.

10) El alejamiento del ambiente urbano a zonas de mar, montaña o desierto evidencia su renuncia a lo industrializado, de una manera similar al arte povera; pero plantea algunos problemas ambiguos en relación con los espectadores. Las obras son dadas a conocer al público mediante lo industrializado, la fotografía, los filmes, vídeos y televisión (algunos llegan a considerar la fotografía como la obra). Estas fotografías tendrían la misma función que la obra tradicional. Es cierto que existe una renuncia a los soportes físicos tradicionales de la obra; pero se nos

plantean algunos interrogantes: ¿dónde está la obra, en el lugar físico o en la documentación? Si está en el paisaje, ¿cómo puede acceder a ella el público? Si accede por los distintos medios de reproducción, ¿se puede sustraer a los mecanismos habituales de distribución? Además, la fotografía es una contradicción con respecto a las dimensiones físicas de las obras. En ella se mitiga el polo físico y se acentúa el mental; se produce un cambio del contexto natural al culturizado mediante la fotografía. Es decir, ya no nos movemos en el ámbito de la obra física, sino en un verdadero contexto metalingüístico.

Este retorno y redescubrimiento de las fuerzas portadoras de vida y fuerza, de sus cualidades estéticas y formales, tiene ciertos puntos de contacto con las preocupaciones de la *New Left* (la Nueva Izquierda) y su lucha por la restauración de la naturaleza, por los lagos y espacios de tranquilidad.

No obstante, el *land art*, como momento culminante del arte ecológico, presenta una actitud ambigua y supuestamente neutral, incluso favorecedora de la ideología intoxicadora de la naturaleza, propia del neocapitalismo. Ha acentuado ante todo el carácter antiurbano, su rechazo, sin profundizar en el problema de la ecología, aislado en su potencial transformador.

En vez de explicitar cómo la violación de la naturaleza por medio de las diferentes contaminaciones y destrucciones es

inseparable de unas condiciones sociales y económicas, en lugar de desarrollar la lucha ecológica en el interior de este contexto, se refugia en los paisajes lejanos como en un recuerdo necesario de la actual opresión de esta naturaleza.

Aunque se lo puede considerar como un acto de protesta mitigado contra la artificialidad del paisaje moderno civilizado, ha operado más como síntoma que como denuncia; persigue más una apropiación visual de la realidad ecológica que su transformación (por eso prevalecen las fotografías, los vídeos, filmes, sobre las propias obras físicas).



Christo: Wrapped Reichstag (1971-1995), Berlín.

19. NEORREDUCCIONISMO ABSTRACTO

19.1. Mitologías individuales

Desde la *Documenta* de Kassel de 1972, se suelen agrupar bajo el nombre de mitologías individuales una serie de experiencias subjetivas que oscilan desde un neodadaísmo poco ortodoxo hasta el arte povera y la contracultura.

Su paradigma se podría resumir con la siguiente afirmación: todo puede ser arte.

En *Mitologías I* se ofrecía una reivindicación de figuras tempranas del neodadaísmo, como G. Brecht, J. Cornell, H. C. Westermann, destacando el ambiente de P. Thek.

Las mitologías individuales tienen las siguientes características:

- Se oponen a todo tipo de mitos colectivos.
- Tienden a una ruptura con toda convención y norma: sus enunciados y proclamas sobre la comprensión y contenido del arte se parecen por su intento de no querer someterse a convencionalismos artísticos sociales y de sustraerse en la medida de lo posible a una tipificación cerrada gracias a la identidad singular del creador.
- Exaltan la identidad singular del creador consigo mismo y con sus propias vivencias: el arte se convierte en un asunto del individuo que se fabrica su propia noción y objeto artísticos.
- Son un paso más en el intento de superar la escisión entre la actividad artística y las demás actividades humanas, y entre el artista y la creatividad de cualquier otra persona.
- Proponen que cada uno se exprese y haga arte a su gusto y manera.
- Potencian una conciencia de individualidad a ultranza.

En general, los objetos sencillos y primitivos surgen como la vida, maduran con ella, sin intención en muchos casos de ser arte. Mayoritariamente son objetos personales en los que se pone afecto.

Algunos casos representativos de utilización de objetos son éstos:

- Ch. Arnoldi hace simulacros y parodias constructivas con ramas de árbol pintadas.
- J. Fisher lo hace con clavos, pelo y papel prensado.
- L. Castelli o J. Finni se identifican con los objetos personales y encontrados.
- Los ensayos de Reconstitución de gestos efectuados (1970), o de Reconstitución de objetos (1971), de Chr. Boltanski, atienden a una reconstrucción arqueológica de recuerdos infantiles o juveniles, la permanencia de residuos de conciencia, el retorno de vivencias y su reconstitución.
- Broodthaers se ocupa de su museo personal de objetos y recuerdos desde 1968.

Son significativas las palabras de Castelli, de 1972, referidas a los objetos:

"[...] son parte de mi vida. Surgen como la vida que madura. Mis objetos de uso, con los cuales discuto a menudo durante largos ratos, de los cuales cada uno tiene una significación determinada [...] reciben un

rostro que representa la extensión simbólica de la experiencia propia, inmediata consigo misma".

(Documenta 5 Kassel. Catálogo, pág. 173).

Es decir, a menudo, las obras se refieren al pasado o al futuro en una especie de utopías concretas.

En otros casos, se presenta la futura arqueología de la destrucción de nuestra civilización, sobre todo de nuestra cultura escrita. Es el caso de las intuiciones premonitorias de H. Gojowezyk.

Beuys explica oralmente las premisas individuales en la ecuación artes = hombre = creatividad = ciencia, ya que para él todo es arte y todo el mundo es artista a su manera.

Ben Vautier, Beuys y Broodthaers afirman que todo lo que es afirmado por artistas como arte es arte. Pero R. Filliou, desde su práctica fluxus y happenings hasta sus mitologías, lleva hasta las últimas consecuencias el postulado de que el arte no es sólo lo que hacen a los artistas. Afirma y tematiza en sus trabajos la creatividad general que puede manifestarse en un simple amontonamiento de objetos. La creatividad es patrimonio de todos. Y plantea la tesis implícita desde el dadaísmo hasta el arte povera: la creatividad universal desembocará en la desaparición del artista como tal. Sin llegar a estos extremos, las mitologías

individuales abogan por una generalización de la creatividad más o menos encubierta.



Marcel Broodthaers, La torre visual, 1966

Las mitologías individuales se han presentado como reacción ante las distintas connotaciones simbólicas y colectivas de la década de los sesenta. Rehúsan tanto las

Mitologías (R. Barthes) consumistas del pop o del hiperrealismo como las tecnológicas, símbolos de la disolución del individuo.

Sin embargo, no está claro si estas mitologías individuales son una reacción al individualismo instrumentalizado en el capitalismo monopolista o una fase culminante del individualismo burgués, o, quizás, ambas cosas al mismo tiempo.

19.2. El nuevo reduccionismo abstracto

En las *Mitologías individuales II*, de Kassel, se insinuaba una convergencia entre los elementos de la contracultura, del arte povera y los residuos de la nueva abstracción y del minimalismo, sobre todo en la obra de Fisher, Shiels, Ruthenbeck, Mardem o Palerm.

Sin embargo, en 1973, con la *Bienal* de París y el *Prospect* de Düsseldorf, se consagró la recuperación de la pintura-pintura, con pretensiones diferentes de la invasión hiperrealista de 1972, pero no menos atractiva. Este retorno parece responder a una de las necesidades de expresión en los jóvenes artistas para traducir sus emociones. El propio Boudaille, delegado general de la Bienal, y J. C. Ammann,

responsable en 1972 del hiperrealismo de Kassel, hablan con entusiasmo de un retorno a la pintura, lo cual no quiere decir del cuadro.

El núcleo principal y más atractivo desde el punto de vista teórico está formado por los grupos franceses Grupo 70²⁴ y, sobre todo, Supports-Surface²⁵.

Este retorno va unido a una recuperación histórica de la abstracción cromática americana de los años cincuenta²⁶, de la "nueva abstracción de los sesenta"²⁷ y del minimalismo.

La aportación de estas telas juntas y arrugadas, sin marco, que invaden el espacio con su cromatismo, puede sintetizarse en:

- Las obras que son pinturas, pero no siempre cuadros en el sentido tradicional.

24 Sus representantes son L. Cha-callis (1943), M. Charvolen (1946), V. Isnard (1946), S. Maccaferri (1945), M. Miguel (1947).

25 Sus representantes son V. Bioules, L. Cane, M. Devade, Sr. Dezeuze, Saytoyr, C. Viallat, A. Valensi.

26 Newmann, Rothko, Reinhardt.

27 Noland, Stella, Kelly, Olitski, Poons.

- El énfasis dado a la materialidad de significantes exclusivamente pictóricos y el no disimulo de su proceso de elaboración.

- La neutralización del formato tradicional y la atención dada a la superficie y no tanto a la imagen que puede contener.

- La separación/alteración de la pareja habitual tela/marco. La permanencia del marco o la superficie, los pliegues y arrugas de la superficie (Cane) o el trabajo sobre el material rechazando la tela como soporte (Viallat, Valensi, Charvollen) afectan transformaciones del propio soporte y de la superficie en el sentido de la tensión tradicional provocada por el marco.

- El aprovechamiento de las nociones de *free canvas* y *overall* (lienzo libre y en general), de Pollock, así como el monumentalismo del propio Pollock, Still y la nueva abstracción.

- La reanudación de las experiencias cromáticas allí donde se había quedado la abstracción cromática.

- La consideración de la representación y la iconicidad como algo regresivo y frustrante que no permite manifestar las emociones personales.

- Lo que importa es el retorno al trabajo no tanto sobre el color como con el color –la exploración de las posibilidades puras del color, de su propia sintaxis. Se trata de abordar el color como lo específico de la pintura, neutralizando totalmente cualquier tipo no sólo de forma de objetos, sino incluso de figura perceptiva.

El color

La superficie cromática se transforma en materia cromática, en un sustrato finamente distribuido, sin texturas ni huellas de pincel, sin luz, espacio, tiempo o movimiento: reducida a un quietismo y a una ascesis máxima de significantes.

La primacía concedida al color es lo que admiran Newmann, Rothko, Ad Reinhardt, Sam Francis... El color está desposeído de todo artificio, libera a la obra de todo elemento extraño exterior desde el prisma óptico y significativo.

Destaca el mito de la pureza, tal como proclamaban los citados artistas, sobre todo Ad Reinhardt.

Si no fuera por la abundante literatura aportada por los propios artistas y críticos, estas experiencias serían sencillamente un ejemplo más de la línea de trabajo que da la primacía al color.

Sorprende, sin embargo, la parafernalia teórica y el discurso ideológico que acompañan a sus manifestaciones; pretenden erigirse en los únicos protagonistas de la pintura como práctica específica, necesariamente vinculada a una práctica social. En ninguna parte se ve esta práctica social; parece más bien una manifestación evidente de la crisis de la propia ideología burguesa y un intento de desideologizar cualquier práctica específica.



Berta Cáccamo, Estudio de artista, 2016

XX. BODY ART

El arte de acción, después de las experiencias *happening*, *fluxus* o del *accionismo* vienés, abandona las formas neodadaístas (sobre todo la improvisación) para centrarse en un proceso de acciones que obedece a premisas previstas de antemano.

Estas acciones tienen como objetivo concienciar sobre la complejidad de la realidad a partir del análisis didáctico de las experiencias perceptivas. Todo eso desemboca en un arte de acción y procesual, ya sea:

- El *behaviour art* –arte de comportamiento–, que se relaciona con el nuevo uso de los objetos y los problemas del aprendizaje.
- El *body art* –arte del cuerpo–, que explora el uso del propio cuerpo.

Dejando de lado sus límites y puntos de contacto, ambas tendencias no tratan el objeto en su estatus de

permanencia, sino de transformación y cambio mediante el uso. Ya que no les interesa la materialidad como tal, se pueden considerar como una de las manifestaciones del arte conceptual, como *conceptual performance*.

20.1. El arte del comportamiento

El arte de comportamiento tiene sus premisas en el arte de acción, como su modalidad más objetiva, desprovista de los residuos neodadaístas; éstas son las siguientes:

- Se interesa no sólo por el comportamiento individual, sino sobre todo por el colectivo en el marco de los mecanismos sociales de este comportamiento.
- Intenta explicitar las concepciones y relaciones de contextos reales haciendo depender la realidad del curso temporal, reduciendo toda forma de actividad –acción, percepción, experiencia, vivencia– a los condicionamientos de espacio y tiempo.
- A diferencia del *happening*, obedece a una planificación previa, es una especie de práctica activa de entrenamiento en fenómenos de actividad y experiencias perceptivas o creativas.

- Utiliza objetos constituidos por tela, lona y otras materias blandas; no son objetos acabados ni para ser contemplados por el espectador, sino para ser utilizados. No tienen valor mercantil, sino que sirven como vehículo de demostración del descubrimiento propio de diferentes maneras de uso por parte del espectador.

La obra, pues, no existe en el objeto presentado, ni en la producción del objeto acabado, sino en el discurrir procesual. Sin embargo, después de ciertas desilusiones del happening en relación con las aportaciones del espectador, se ha vuelto a establecer una separación entre la acción del artista y el público.

Ahora se trata de romper con los patrones habituales de comportamiento y provocar formas prácticas de entrenamiento y aprendizaje perceptivo y vivencial, reflexivo y creativo, de la conciencia individual y social.

Libertad de percepción y de comportamiento

Se quiere liberar la percepción y el comportamiento en relación con los esquemas habituales, y suscitar posibilidades de experiencias libres de prejuicios, como contrapeso de comportamiento consumista y conformista de la sociedad actual.

20.2. El body art

Dentro del arte de comportamiento, la experiencia corporal ha alcanzado cada vez mayor relieve. El body art nace, pues, como un desarrollo del primero.

Según parece, fue V. Naumann uno de los primeros creadores en hacer obras de body art, en 1965. La *Documenta* de Kassel de 1972 ofreció una sección dedicada a las principales figuras del body art. Destacan Vito Acconci (1940), T. Fox (1943), S. Oppenheim (1938), Dan Granham, G. de Dominicis (1947), G. Penone (1947), V. Pisani (1938), Gervan Elk (1947), Yoko Ono (1933), Gilbert & George, K. Rinke (1939), A. Rainer (1929), R. Schwarzkogler (1940-1969).

Las conexiones con tendencias anteriores son numerosas, sobre todo con el happening del accionismo vienés (Rainer, Schwarzkogler), el land art (Oppenheim) o el minimalismo (Dan Granham, G. Pane).

En el body art se atiende tanto a la propia materialidad del mismo cuerpo como a su dimensión perceptual.

El body art se ha manifestado en tres direcciones principales: 1) La primera tendencia está relacionada con el psicoanálisis y la antropología. Los austríacos G. Brus,

Rainer y R. Schwarzkogler son los herederos directos del accionismo vienés. Representan las últimas estribaciones de un arte de acción corporal de índole expresionista, ya sea las autoexpresiones (1972) de Rainer, las amputaciones del pene y del propio cuerpo de Schwarzkogler o los cortes con una hoja o cuchilla de G. Brus (1970).



Schwarzkogler, Segunda acción, 1965

"Quiero reproducirme concentrado. Lo que era, lo que es, lo que será. Lo que podría ser..."

Mi trabajo es una polémica personal del artista para ejemplarizar la apertura y ampliación de la persona humana [...] De esta manera hago del arte una

investigación antropológica... El arte hace posible un conocimiento más amplio de sí mismo y de las cosas mediante el recuerdo de su evolución."

R. Selbstdarstellungen
(*Documenta 5. Catálogo, 16*, pág. 67).

Mención especial hay que dedicar a la modalidad denominada "arte del yo", cuyo representante principal ha sido Timm Ulrichs.

Paralelas al arte del yo, se han llevado a cabo experiencias que tenían como base la idea del hombre como obra de arte. En 1961, 1965 y 1966 Ulrichs se autoexpuso en una vitrina como obra de arte y continua con esta identificación de su cuerpo con el arte, como lo manifiesta el ciclo *Nuevos comportamientos artísticos* (1974).

El yo

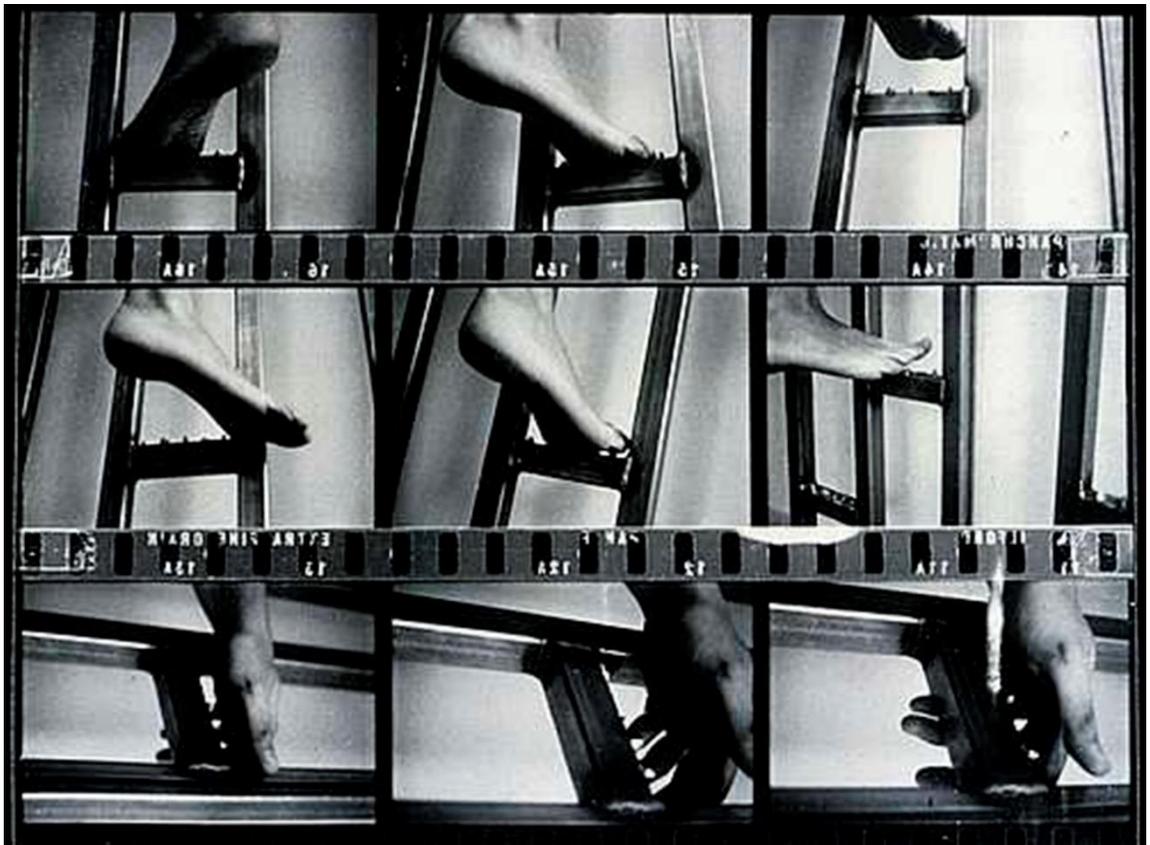
La temática del yo ha sido característica del expresionismo y del existencialismo.

Diferentes experiencias se han centrado en las lesiones, marcas, incisiones en el propio cuerpo.

Ejemplo

Oppenheim, en *La herida* (1970), evoca la impresión de una herida producida en 1954,

registrada en una fotografía y en su mente. G. Pane, en *Escalade* (1971), sube descalza unos peldaños distantes, con dientes salientes, que le producen las correspondientes heridas, sangre, sufrimiento, y lo considera como una acción simbólica para descubrir el sufrimiento de los otros (en 1972, en otra acción, se cortó la piel con una hoja). Acconci, en *Marcas* (1970), marca sus dientes sobre diferentes partes de su cuerpo.



Gina Pane, *Escalada no anestesiada*, 1971

Todas estas experiencias continúan la tradición que va de los Mutilados del Bosco, a los Ciegos de Brueghel, pasando por el Saturno de Goya, y también por la iconografía barroca

del martirio de santos. En especial, evocan prácticas de distintos tipos de sociedades donde hieren o deforman a miembros privilegiados o víctimas, transforman la morfología de ciertos órganos, sobre todo los sexuales, en vivencias de travestismo. Recordemos los tatuajes, los piercings... Se podrían orientar las interpretaciones en sentido antropológico o psicoanalítico, próximas a las modificaciones del cuerpo y de su imagen. Lo entenderemos en su contexto histórico correcto si pensamos que la problemática del cuerpo humano no es ninguna novedad, sino que tiene una historia cada vez más congruente como medio de apropiación perceptiva e intelectual del mundo.

2) Otra tendencia está relacionada con la fenomenología. Desde comienzos del siglo XX, Husserl, Sartre, Merleau-Ponty han insistido en el hecho de que el cuerpo, como ser del hombre, es el hecho originario del que hay que partir como algo esencialmente diferente de la esfera de nuestra subjetividad.

Las distintas experiencias del *body art* no se limitan a una consideración del cuerpo como estructura biológica, ni siquiera como ser viviente, sino como cuerpo humano que pertenece a una cultura y a una época, y no como algo natural. Algunas prácticas, basadas en el movimiento del cuerpo, exploran la situación del cuerpo, referida a su propiedad de ser trascendente: "al lado de", a distancia, "de

arriba abajo", vertical-horizontal. Se trataría de análisis de exploración en la espacialidad orientada del cuerpo, de una tematización del espacio corporal que se realiza sobre todo en la acción y en el movimiento propio.



Vito Acconci: Seedbed (1972)

Dan Granham, en *Roll* (1970), estudia la relación entre su propio cuerpo y el sudor provocado por los movimientos con el fin de apoyarse después en la pared y transmitir la pintura de ésta a su cuerpo en una doble relación espacial entre la pared y el cuerpo y el pigmento-cuerpo.

Acconci, tal como decía en la entrevista hecha por P. du Vignal, publicada en *Art Press*, núm. 2 (1973), se centraba en los ejercicios de gimnasia: "en realidad se trataba para mí de definir mi cuerpo en relación con el espacio".

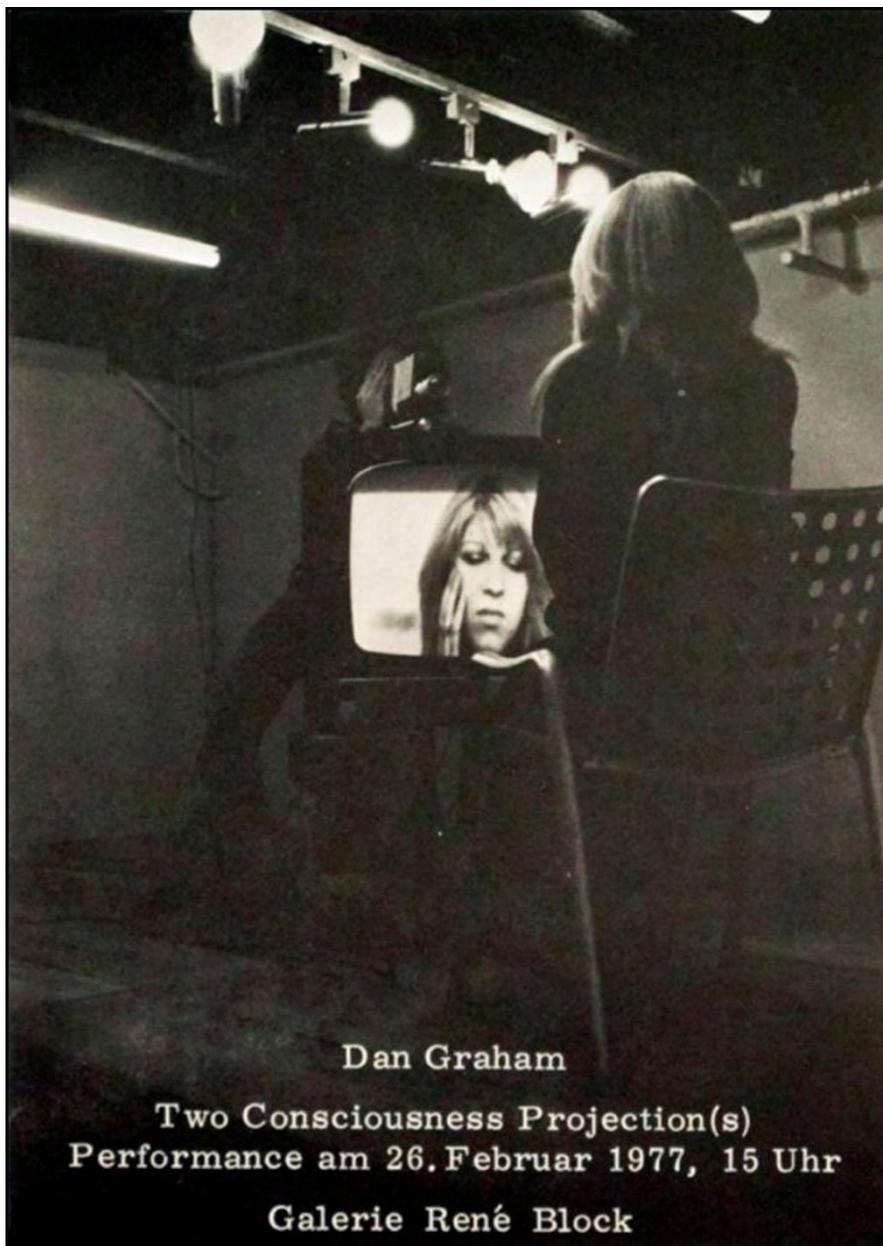
K. Rinke, en sus demostraciones primarias, analiza las relaciones de dentro/fuera, vertical/horizontal, entrar y salir de un espacio... En otras ocasiones, la situación del cuerpo se refiere a la esfera intencional del ser subjetivo, como en exploraciones fácticas de intencionalidades originarias del propio cuerpo, por ejemplo, la acción de masturbación, *Seedbed* (1972), de Acconci, una actividad sexual privada, concentrada sobre el propio cuerpo o una parte de éste.

G. Penone, gracias a lentes de contacto, transforma sus ojos en espejos. Oppenheim, en *Sun-Burn* (1970), explora el propio cuerpo como superficie y material. Después de cinco horas de exponer su cuerpo al sol, aparece en el vientre un rectángulo pálido tras haberlo tenido cubierto con un libro, debido a la transformación cromática de la piel expuesta al sol. Acconci, en *Rubbings* (1970), pone escarabajos sobre su piel para matarlos frotándolos con su mano.

Oppenheim, en *Presiones de aire* (1971), juega con las deformaciones provocadas en el esquema corporal (cara, manos, pelo) por los fuertes chorros de aire comprimido.

J. Jonas, en *Organic Honey's vertical Roll* (1973), reflexiona sobre el modo de expresión y percepción de sí mismo, recorriendo espejo en mano su cuerpo desnudo, próximo a fenómenos narcisistas de alter ego. La esfera intencional del ser subjetivo también puede relacionarse en acciones referidas a los otros.

Donen Granham, en la obra *Two correlated rotations* (1969), instaura un proceso de relación de feedback entre dos personas, mientras que en *Two consciousness Projections* (1972) se coloca en el centro ante el público, verbaliza sus ideas, reflejando así la propia intencionalidad y la que el público ve en él, sus actitudes, comportamientos, gestos, buscando la relación directa causa-efecto.



Dan Graham

Two Consciousness Projection(s)
Performance am 26. Februar 1977, 15 Uhr

Galerie René Block

Granham define sus experiencias como learning process ('proceso de aprendizaje'), atribuyendo al arte una función didáctica y educativa.

G. Pane en *Je* (1972) se interesa por el problema del desconocimiento del otro para profundizar en los mecanismos de relación contra el yo egoísta. Oppenheim, en *Cambio de estrella* (1971), ha utilizado a su hijo como extensión de sí mismo.

En todas estas experiencias se pone en primer término la espacialidad corporal propia de experiencias íntimas o en relación con el espacio y con las otras personas. Pero en todos los casos el cuerpo es el dato originario de la experiencia.

3) Una serie de acciones corporales hacen referencia a la actividad cinésica de los humanos, preocupados por la potencialidad social del cuerpo humano como expresión mediante los gestos. Han sido famosas desde 1969 las "esculturas cantantes" de la pareja inglesa Gilbert & George, todavía muy vinculadas a un concepto tradicional de escultura, aunque el cuerpo de ambos es sujeto y objeto al mismo tiempo. De todas maneras, el humano discurre en una artificialidad articulada: rostro embadurnado, movimientos mecánicos, el guante de goma, estar de pie sobre la mesa, idénticos gestos y repetición de la misma melodía: todo remite monótonamente a los mismos actos cotidianos. En *Círculo de miedo* (1970), Oppenheim subraya

la expresión de terror producida en su rostro al oír caer piedras a su alrededor que le tiran desde 10 metros de altura, tratando de no tocarlo.

Se podría decir que se ha dado una progresiva transición de una concepción más subjetivista del *body art* a otra más objetivista. Progresivamente se pasa del comportamiento corporal informativo, vinculado a la señal (la propia acción del cuerpo como instrumento de información), al arte corporal propiamente comunicativo, donde el cuerpo opera como signo, como elemento del sistema individualizado en el curso de la comunicación.

De una concepción subjetivista a una objetivista

En la tendencia más antropológica, el comportamiento corporal transmite cierta información que puede ser percibida por el espectador, pero éste no es el principal objetivo de sus creadores. En cambio, la tendencia fenomenológica y, sobre todo, la cinésica, implican un comportamiento comunicativo con una intención mayor de transmitir esta información.

En el *body art* es importante resaltar la relevancia alcanzada por los nuevos medios, su predilección por la utilización de la fotografía, el film, el vídeo:

- Después de los vídeos anteriores a 1970 (N. June Paik, A. Warhol, Les Levine, S. Vanderbeck...) el uso de este medio se ha universalizado en el arte corporal, así como en otras manifestaciones del conceptualismo, como puede verse en obras de Acconci, Oppenheim, Dan Granham y otros.



Vito Acconci: Conversiones II: insistencia, adaptación, trabajo preparatorio, exhibición (1971)

- El uso del film, vídeo e imagen dinámica en general contribuye a acentuar la perspectiva temporal de la percepción y del comportamiento.

- La fotografía y el vídeo tienden, como ya ocurría en el *land art*, a la desmaterialización del objeto, que queda registrado en el tiempo, pero que desaparece como presencia física.

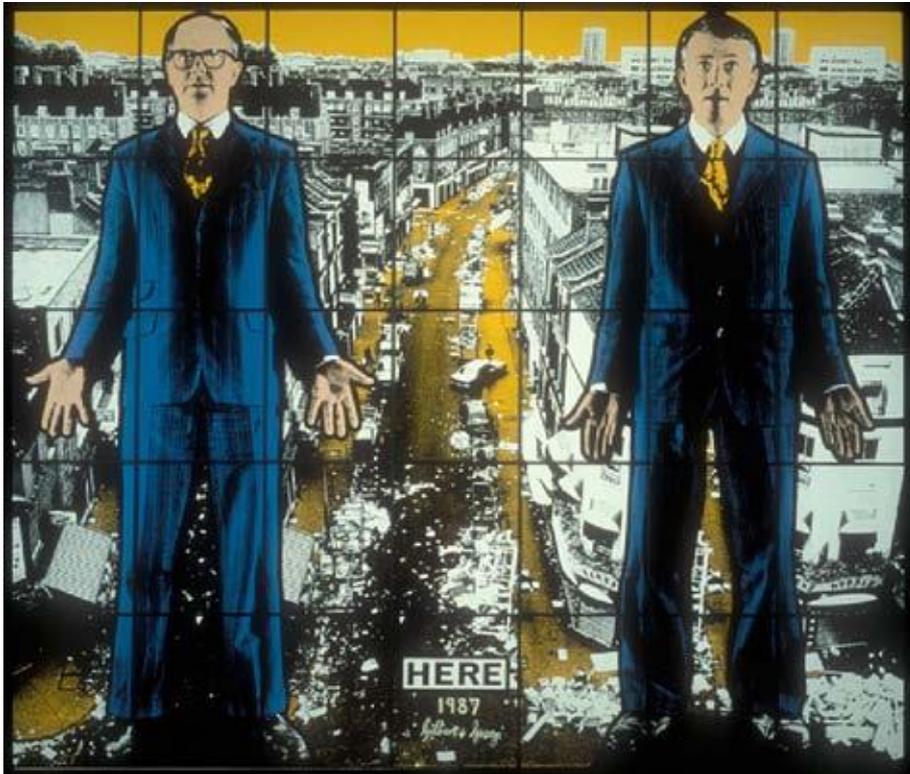
Del *body art* nos interesa resaltar su oposición a la imagen social imperante del cuerpo humano. El arte del cuerpo se desentiende de los modelos estereotipados, propios de la comercialización del propio cuerpo y de la sofisticación, que no reflejan el trabajo y la situación real física, psíquica y social del cuerpo, sino el narcisismo dirigido. Negando la actual imagen corporal, el *body art* sintoniza con el descubrimiento del cuerpo realizado por las investigaciones psicoanalíticas y por el capitalismo monopolista (en la sociedad del capitalismo tardío se ha intentado conjurar lo que han implicado de revolucionarias ciertas aportaciones psicoanalíticas).

La imagen del cuerpo

Las distintas experiencias niegan la imagen del cuerpo fetichista, es decir, el cuerpo-fetichismo de la propaganda comercial.

Nuestra sociedad parece no tener suficiente con explotar el cuerpo como fuerza de trabajo, con desintegrar su

expresividad en la división social de trabajo y el cambio, sino que lo ha convertido en un encubridor de contradicciones sociales. El *body art* quizás no ha triunfado en la desmitificación de la imagen corporal, pero, como mínimo, no ha perpetuado –como el pop– la idealización plástica del cuerpo-objeto, sobre todo del femenino.



Gilbert and George: Here (1987)

XXI. LOS GRUPOS E INSTITUCIONES DEL ARTE TECNOCIENTÍFICO

A finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, se forman grupos de artistas o entidades más institucionales y llevan a cabo una investigación artística con las tecnologías. Presentamos cuatro. Tres son americanos. Esta desproporción no traduce una actividad que habría sido más importante en los Estados Unidos, sino el sesgo de una historia del arte dominada por un país y una lengua. Otros grupos existieron en Francia (el GRAV), en el Reino Unido, en Alemania, en Yugoslavia (Grupo de Zagreb), en Australia, etc.

21.1. Black Mountain College

Situado en Carolina del Norte, el Black Mountain College (1933-1957) fue fundado por John Rice (letras) y Theodore Dreier (física). Su singularidad se encuentra en un nuevo enfoque de la enseñanza²⁸ en general, y de la enseñanza del arte, en particular, en una aproximación multidisciplinar²⁹.

Entre los profesores, desde el comienzo se encuentra un número importante de artistas de la Bauhaus que habían huido de la Alemania nazi: Josef y Anni Albers (ésta última enseña el tejido), Theodore Dreier (física), Heinrich Jalowetz (música, discípulo de Arnold Schoenberg), Albert Levi (filosofía) pero también el americano Charles Olson (poesía).

Si la primera fase del Black Mountain College es esencial en la historia del arte y de su enseñanza, sobre todo en los Estados Unidos, es después de la guerra cuando ha tenido un papel crucial en la emergencia de nuevas formas de arte, de experimentaciones, con sus cursos de verano, el primero de los cuales tuvo lugar en 1944. Entre sus profesores se

28 La enseñanza es organizada en torno a la idea de comunidad, en una nueva relación profesores-estudiantes, una evaluación de los estudiantes sobre la realización de un proyecto, etc.

29 Matemáticas, artes, literatura, poesía, física, música, filosofía, danza, lingüística, psicología, teatro, forman parte de las materias del programa.

encuentran John Cage, Merce Cunningham, Richard Buckminster Fuller, los tres en 1948, y entre sus estudiantes, Robert Rauschenberg o David Tudor. El *happening* nació en 1952 siguiendo una iniciativa de Cage.

21.2. Jikken Kôbô

El Jikken Kôbô (Experimental Workshop o Taller Experimental), 1951-1958, Japón, fue creado en 1951 por un grupo de artistas procedentes de diferentes disciplinas: poesía, pintura, música, fotografía, trabajo sobre la luz, teatro. Grupo interdisciplinario, se distingue de los otros en el sentido de que, si bien incluye las nuevas tecnologías y las ideas de principios de la segunda mitad del siglo XX, no pretende asociar artistas e ingenieros sino diferentes disciplinas artísticas.

La idea clave del *Jikken Kôbô* es la noción de experimentación en arte, como proceso, comparada con esta misma noción de la ciencia, de utilizarla para una práctica artística y de reflexionar sobre los cambios que eso puede inducir en el arte y en la obra.

La historia del *Jikken Kôbô* es una de las experiencias menos conocidas de la historia del arte electrónico. Para Katsuhiro Yamaguchi, uno de sus fundadores y uno de los pocos artistas que ha seguido esta vía, las principales razones son:

"[...] que sus actividades abarcaban espectáculos musicales y teatrales y que era difícil debatirlos únicamente en términos de arte; la segunda es que mezclaba un enfoque constructivista con un interés por los medios de comunicación y la tecnología, y la tercera, que el estilo de cada uno de los miembros era muy diferente y que no había pues identidad formal *Jikken Kôbô* fácilmente reconocible; finalmente, muchas de sus actividades eran efímeras, más que objetos duraderos, y sólo hay, pues, poca documentación sobre el trabajo hecho

Catálogo Experimental Workshop (1991).

La actividad del grupo acabó en 1958. Además de Yamaguchi, artista visual, los músicos fueron los únicos en proseguir en el ámbito de las artes electrónicas, entre ellos Takemitsu y Yuasa.

21.3. EAT

En octubre de 1966, nueve veladas fueron organizadas en Nueva York para demostrar las relaciones entre el teatro y la tecnología. Experimentos en Arte y Tecnología (EAT) (1966-1972/78) nació un año más tarde, en octubre de 1967, creado por Billy Klüver y Robert Rauschenberg, ambos presentes en la iniciativa de las manifestaciones de octubre de 1966.

La razón de ser de EAT era la de estudiar las posibilidades nuevas ofrecidas por la tecnología: holografía, láser, sonido e imágenes electrónicas, estudios ópticos de la luz y del color, con el fin de producir obras que serían el fruto de un lenguaje común entre el arte, la ciencia y la tecnología y de establecer una verdadera colaboración entre artistas e ingenieros.

21.4. CAVS

El Centro de Estudios Visuales Avanzados (Center for Advanced Visual Studies, CAVS), del Instituto Tecnológico de Massachusetts (Massachusetts Institute of Technology, MIT), en Cambridge (Estados Unidos), fue fundado en 1967

por Gyorgy Kepes. Se trataba, en su origen, de fundar un centro de investigación para un trabajo de creación interdisciplinaria en los campos del arte, de la ciencia y de la tecnología con una colaboración entre artistas, científicos e ingenieros (recurriendo a esa reserva inmensa que es el MIT).

Esta "visión" de Kepes y la respuesta –que siempre se puede considerar sorprendente– de una institución consagrada a la investigación científica y a la enseñanza técnica de alto nivel, ha generado efectivamente numerosas colaboraciones y proyectos. En cierta manera, la consagración fue el primer doctorado (Ph. D.) concedido en arte por el MIT al artista Todd Siler en 1986.

La producción artística del CAVS es muy amplia a la luz de sus diferentes aspectos tecnológicos (holografía, láser, cinetismo, etc.), ciertamente a causa del origen e intereses de Kepes y de Otto Piene, segundo director del CAVS (de 1974 a 1994) y primer *fellow* no americano del Centro en 1968. Piene influenció en el Centro de manera considerable orientándolo sobre todo hacia un arte ambiental e introduciendo nuevas tecnologías, a medida que aparecían. Otra de las grandes tendencias del Centro en el transcurso de los "años Piene" fueron los grandes proyectos realizados en colaboración no sólo con los científicos e ingenieros, sino sobre todo por todos los artistas del Centro.

Se puede así mencionar, entre las realizaciones más exitosas: las *Sky Art Events* (una de las direcciones de las investigaciones de Piene) en la clausura de los Juegos Olímpicos de Múnich, en 1972, el *Centerbeam*, en la *Documenta 6* de Kassel, en 1977, y *Desert Sun, Desert Moon*, en 1986, cuando todo el equipo del CAVS se desplazó hacia el Monte Whitney, a las colinas desérticas de la frontera entre California y Alabama.

El CAVS ha tenido como *fellows* a los mayores artistas vinculados a estas disciplinas. Además del fundador, Gyorgy Kepes, se puede citar a Peter Campus, Catherine Ikam, Dieter Jung, Piotr Kowalski, Charlotte Moorman, Antoni Muntadas, Nam June Paik, Takis, Tsai y muchos otros. Contrariamente a otros grupos de artistas, o incluso a otros centros, el CAVS es uno de los pocos que ha tenido longevidad y que continúa activo actualmente.

XXII. ARTE CONCEPTUAL

22.1. Culminación de la estética procesal

El arte conceptual es la culminación de la estética procesal.

Arte conceptual

Bajo el término de arte conceptual se agrupan aquellas prácticas y manifestaciones que han comportado un desplazamiento del objeto hacia la idea o, como mínimo, hacia la concepción. Se atiende, pues, más a la teoría y se desentiende de la obra como objeto físico. Importan más los procesos formativos, de constitución, que la obra acabada y realizada.

Desde que la práctica artística abandonó el principio mimético de constitución a favor del sintáctico formal, se interesa por la reflexión sobre el propio arte. Los

planteamientos innovadores en el arte contemporáneo desde el siglo XIX remiten a diferentes grados de reflexión sobre fenómenos originarios de índole perceptiva, ya sea la luz, el color, la forma o el espacio. A lo largo del siglo XX es notoria la tendencia al autoconocimiento, los intentos por legitimar conceptualmente las distintas prácticas.

El arte contemporáneo podría llegar a definirse como un arte de reflexión sobre sus propios datos.

Ha encontrado su estímulo en las tendencias constructivistas, que progresivamente abandonaron el objeto o se centraron en su constitución estructural.

El principio de la pura instrumentalidad del objeto estaba ya formulado en el arte concreto, desde Mondrian a M. Hill. La nueva abstracción instauraba la continuación visual virtual en el espacio. El arte óptico subrayaba en términos tradicionales la inestabilidad y la desaparición del tema único, a causa de la posibilidad de varias organizaciones confiadas a la iniciativa del espectador. La obra se convertía en un proceso abierto. Las tendencias cinético-luminosas desprestigiaban el elemento objetual y realzaban el carácter procesal.

El propio M. Duchamp consideraba el arte no tanto una cuestión de morfología como de función, no tanto de apariencia como de operación mental. La máxima

objetualización en Duchamp inaugura al mismo tiempo la desmaterialización y la conceptualización.

La relación más directa la encontramos con la abstracción cromática, la nueva abstracción y el minimalismo. Desde Klein, Manzoni y Ad Reinhardt se instaura el lenguaje proposicional del arte, se afianza la teoría textual, es decir, el análisis de los signos lingüísticos establecidos como arte. Posteriormente, minimalistas como André, Judd, Dan Flavin, desmitifican progresivamente el objeto en favor del concepto.

"En el arte conceptual, la idea o concepto es el aspecto más importante de la obra. Cuando el artista se vale igual de una forma de arte conceptual, eso significa que todo el proyecto y las decisiones se establecen primero y la ejecución es un hecho mecánico. La idea se convierte en una máquina que produce arte."

S. Lewitt (1967, pág. 80).

J. Kosuth, la figura más definida del conceptualismo lingüístico, remite a menudo a los escritos de Judd, Sol Lewitt, así como el colectivo Art & Language lo hace con la obra de Ad Reinhardt.

Las exposiciones más importantes han sido: "Conception", de Leverkusen (1969); "Conceptual art, conceptual aspects", del Centro Cultural de Nueva York (1969);

"Cuando las actitudes se convierten en forma", Berna (1969); la *Documenta 5* de Kassel (1972).

22.2. El término concepto

La complejidad de las manifestaciones a las que se llama conceptuales se determina más por los presupuestos comunes y por lo que no son que por una definición exacta de lo que afirman. Tratamos de comentar las dos acepciones básicas del término concepto:

1) Desde el neopositivismo, el concepto se ha entendido cada vez más en un sentido operativo. Para Carnap, por ejemplo, es todo aquello sobre lo cual pueden formularse proposiciones. La proposición –muy utilizada en la actual terminología conceptual–, que en la tradición aristotélica era un enunciado verbal susceptible de ser verdadero o falso, pasa a ser la descripción de un hecho, la presentación de la existencia de hechos atómicos (Wittgenstein) o una clase de expresiones (Carnap).

De todo ello subrayamos que el concepto es el resultado de un acto de generación de la mente en su alejamiento de la inmediatez de las impresiones sensibles y de las representaciones particulares.

A esta acepción parece adecuarse la teoría de Kosuth desde 1966, sintetizada en la fórmula "El arte como idea", y la idea de lo conceptual en sentido estricto, que descarta la materialidad física del objeto y tiende a provocar una dicotomía entre el concepto y la percepción.

2) Una segunda acepción del concepto lo entiende como una preconcepción en la mente de algo que hay que realizar y que se identifica con el proyecto o diseño preconcebido. Es la más popular desde la Edad Media como forma pensada por el autor a cuya semejanza tiende a producir la obra exterior. En nuestro caso, el concepto se identificaría con los proyectos (procesos, relaciones, juegos mentales, asociaciones, comparaciones...), con el denominado, a veces, *project art*.

22.3. El arte conceptual

A partir de estas dos acepciones podemos decir que el arte conceptual se sitúa al frente del proceso de autoconocimiento y autorreflexión de la práctica artística y de sus metodologías.

El arte conceptual tiene las siguientes características:

- Enfatiza la eliminación del objeto artístico en sus modalidades tradicionales. De lo que se trata no es de un antiobjetualismo a ultranza, sino de desplazar el énfasis sobre el objeto en favor de la concepción y el proyecto, de la conducta perceptiva, imaginativa o creativa del receptor; incluso en los casos más extremos no puede darse una desmaterialización completa, ya que las palabras escritas u orales son también objetos culturales, perceptivos, a las que se atribuye una significación.

- Carece de una realidad estética formal en el sentido tradicional de una pintura o de una escultura. Su recurso a medios relativamente desmaterializados se basa en significantes diversos, reducidos a la mínima expresión y superando las imágenes "bellas" y consistentes del arte tradicional.

- Considera que los soportes físicos, incluso los más próximos al cuadro, no son finalidades formales por sí mismas, no son la obra, sino las señales, los documentos de otros fenómenos que abren nuestra conciencia a algo exterior. La documentación, incluso el catálogo, como ocurrió en *Leverkusen*, puede llegar a constituir el contenido de la muestra.

- Hace que la ejecución tradicional sea irrelevante en el marco de la transición del objeto a la estética como proceso.

- Exige nuevos métodos de elaboración. Es aquí donde se han dado las mayores discrepancias y la imposibilidad de juicios formalistas.

Métodos de elaboración

Los medios de concreción pueden ser: fotografías, películas, cintas magnetoscópicas, obras telefónicas, documentos clavados en las paredes, entrevistas, textos, proyectos presentados como documentos sin significación formal, envíos de tarjetas postales, telegramas, premisas matemáticas, estadísticas, representaciones de actos públicos...

- Abandona los medios tradicionales y se sirve de cualquier tipo de medios; se apropia de las nuevas maneras productivas de comunicación, vinculándose a los nuevos medios: filmes, vídeos.

- No tiene claro el predominio del medio estático o del dinámico. Su investigación está a medio camino entre los medios artísticos tradicionales y los nuevos medios, entre la imagen estática y la dinámica.

- Llega a unos resultados que podrían ser un autoanálisis serio de la estructura de los mensajes artísticos y comunicativos con implicaciones en las distintas dimensiones semióticas de las obras.

Su actitud antiobjeto y antiformalista no debe confundirse con el carácter antiarte. Tampoco es posible afirmar que en general su antiobjetualismo obedezca a razones críticas y sociales. Algunos artistas (A. Carlini, B. Demattio, K. Staeck) han señalado que la negación del objeto lleva implícita su condena a la sociedad capitalista, según los argumentos marcusianos de que el objeto estético reproduce el tipo que necesita el capital para su reproducción y su conversión en mercancía. Pero es una actitud minoritaria.

Actualmente se suele agrupar esta tendencia en dos grandes corrientes: 1) El arte conceptual lingüístico. Está considerado el arte conceptual por antonomasia. Tiene como teóricos principales al americano Kosuth y al grupo de la revista inglesa *Art & Language*.

Es la vertiente que más ha acentuado la eliminación del objeto, confiriendo una prioridad casi absoluta a la idea sobre la realización. La idea de arte se ha extendido más allá del objeto e incluso de toda experiencia perceptiva, en dirección a un área de investigaciones filosóficas, sobre la naturaleza del concepto de arte.

Todos recurren al lenguaje como materia del arte, aunque utilizándolo de forma muy diversa. Un conjunto de experiencias se han interesado por el uso analítico del lenguaje, próximo al pensamiento del neopositivismo lógico, como lo manifiestan sus propias referencias a Frege, Wittgenstein, Carnap, Ayer. El lenguaje se convierte en una forma de investigación del arte, una elaboración lingüística desde el punto de vista del arte y del lenguaje. A menudo proclaman que las construcciones teóricas son las únicas obras de arte. I. Burn y M. Ramsden investigan las maneras en las que el lenguaje puede ser utilizado como material artístico, pasan de la investigación del arte a la del lenguaje sobre el lenguaje sobre el arte. Consideran el arte conceptual como el arte abstracto estricto, que realiza la transición de la manera material de realización física a la manera proposicional conceptual. Este paso supone un ascenso semántico que aboga por una separación estricta entre la percepción y el concepto. Aíslan el arte de toda representación material y de toda dependencia contextual; la consecuencia radical es la negación total del objeto artístico y la identificación de la abstracción con lo conceptual.

J. Kosuth reacciona duramente contra el formalismo de las artes objetuales, estableciendo una separación total entre estética y arte, apoyada en una escisión previa entre percepción y concepto, conduciendo de esta manera el objeto a su máxima desmaterialización. El arte, ante todo,

se dedica a crear proposiciones: "Una obra de arte es una especie de proposición, presentada dentro del contexto del arte como un comentario sobre arte" (1972, pág. 158).

Pero en arte no tratamos con una proposición sintética en el sentido de la terminología de Kant y Ayer, es decir, de aquélla cuya validez está determinada por los hechos de la experiencia. El arte, para Kosuth, se relaciona con la proposición analítica, cuya validez depende de las definiciones de los símbolos que contiene.

"La validez de la proposición artística no depende de una presuposición empírica, ni mucho menos estética, sobre la naturaleza de las cosas. Ya que el artista, como un analista, no está interesado directamente por las propiedades físicas de las cosas. Está interesado sólo por el camino: 1) en el que el arte es capaz de un desarrollo conceptual, y 2) cómo sus proposiciones son capaces de seguir lógicamente ese desarrollo. En otras palabras, las proposiciones artísticas no tienen un carácter de hechos, sino un carácter lingüístico, es decir, no describen el comportamiento de objetos físicos e incluso mentales; expresan definiciones de arte [...] Lo que el arte tiene en común con la lógica y las matemáticas es que es una tautología. [...] Una obra de arte es una tautología por cuanto es una presentación de la intención del artista, es decir, está diciendo que esa obra particular de arte es arte, que significa que es una

definición de arte [...]. La idea de arte y el arte son una misma cosa."

J. Kosuth (1972, pág. 158).

El arte como tautología se presenta como contexto autónomo y como función de sí mismo.

Su famosa frase "arte como idea como idea" no ha de entenderse como procedimiento sistemático de abstracción de algo, no como idea de un objeto, sino como actitud analítica: "El arte que llamo conceptual es tal porque está fundado en una encuesta sobre la realidad del arte". Por lo tanto, el arte conceptual no tiene ninguna vinculación de tipo referencial con el mundo y las cosas.

2) La otra corriente es el llamado arte conceptual empírico-medial, que reivindica la relevancia alcanzada por la imagen como factor de la inteligencia simbólica individual y colectiva, y de la percepción como forma de conocimiento y de apropiación de lo real.

Lleva a cabo una verdadera investigación de la fenomenología de la percepción en sus variantes, así como de las dimensiones semióticas de la obra. Esta tendencia³⁰

30 Sus representantes son D. Buren, R. Long, M. Harvey, D. Laumeier, A. Ruppertsberg, M. Kirby, D. Dye, P. Berry, H. Distel, W. Ernst, P. Vogel.

no sólo no se opone a la materialización, sino que el proyecto tiende a su realización fáctica, empírica o mental –Sol Le Witt es considerado el iniciador.



Joseph Kosuth, Una y tres sillas, 1965

El propio Kosuth no se ha liberado del carácter referencial en su explicación de conexiones, relaciones y analogías entre el lenguaje y la percepción visual.

Su ejemplo más conocido, Una y tres sillas (1965), trata de eliminar toda ambigüedad y se ofrece a tres niveles: presentación del objeto, fotografía y definición sacada del diccionario. Pretende conseguir la mayor univocidad e

impedir todo sentido connotativo, asociativo, que no haga referencia a sí mismo.

Reivindica y profundiza en el análisis de la percepción como fundamento del conocimiento. La percepción es presentada como conocimiento práctico y teórico, los sentidos como teorizadores. Con ello desaparece la escisión provocada por Kosuth entre percepción-conocimiento y su traducción posterior a la separación entre la estética y el arte.

En definitiva, pues, el arte conceptual no rompe, en términos absolutos, con la mercantilización, pero incide en ella, ya que sus productos no alcanzan las mismas cuotas de valor de cambio que las prácticas tradicionales. Asimismo, acentúa la actividad del espectador, instaurando procesos: el arte se convierte en un proceso permanente.

Los índices, los elementos sígnicos, lo inacabado, provocan e impulsan el proceso productivo de la recepción-creación. En lugar de los tradicionales objetos, lo conceptual instauro procesos artísticos, es decir, procesos comunicativos de un valor polifuncional, en los cuales el receptor, en lugar de aceptar pasivamente lo dado, protagoniza operaciones activas. El arte conceptual es, ante todo, un arte de documentación. Su propuesta final sería la desaparición de los polos creador-espectador, del emisor-receptor, abogando por la socialización de la creación no sólo en el sentido de una reversibilidad sino de una

reciprocidad. Además, recupera la concepción del arte como conocimiento, vinculado o no a la percepción: la actividad artística se convierte en una de las maneras específicas de la apropiación práctica de la realidad.

La crítica en los conceptuales más puristas pasa por una crítica a sus nociones vulgarizadas de la filosofía analítica y, por lo tanto, tiene como base la crítica a esta misma filosofía. Incluso ha sido considerada como una de las formas retóricas preferidas del pensamiento de la derecha.

Dentro de las distintas tendencias que agrupamos bajo el nombre de conceptual deberíamos hacer, también, una breve referencia al conceptual místico propugnado por el propio Sol Lewitt. Este sentido místico afecta a una mística mundana, vitalista, que se manifiesta en declaraciones lingüísticas realizables sólo en lo imaginativo. Incluso el propio Wittgenstein (2009, pág. 6), a pesar de su positivismo, afirmaba: "Existe realmente lo inexpresable. Esto se manifiesta, es lo místico". Si se relaciona esta mística mundana con el intuicionismo, el abandono al inconsciente, sería posible ampliar este conceptualismo místico a todas las experiencias que lo fundamentan todo en la espontaneidad creativa y en el subjetivismo más exacerbado. Sería, de hecho, la versión más alejada de la práctica conceptual.

XXIII. RECAPITULACIÓN: IDEAS, PRINCIPIOS Y CONCEPTOS

Con las vanguardias históricas (futurismo, constructivismo, Bauhaus, etc.) se plantea no sólo qué es el arte sino, también, con qué se hace el arte, de qué se hace la obra. Esta cuestión se radicaliza en la segunda mitad del siglo XX, sobre todo en torno a los años sesenta/setenta, en todos los campos de la práctica artística, utilice o no las tecnologías contemporáneas.

Se trata de una evolución, es decir, de la maduración de ideas emitidas a lo largo del siglo y que encuentran su resultado, que se pueden concretar en las obras cuando los

medios lo autorizan³¹. Estas filiaciones conceptuales no significan sin embargo que nada cambia y que los artistas de hoy no hacen más que retomar las nociones establecidas por sus antecesores. Ideas y contextos (culturales, sociales, económicos, políticos) cambian, como la tecnología, generando así nuevas posibilidades, nuevas cuestiones y nuevas respuestas.

Sin embargo, ciertas líneas de fuerza son pertinentes actualmente y atraviesan el arte contemporáneo, tecnológico o no. Apuntaremos algunas, sin aspirar a la exhaustividad, ni a un análisis en profundidad de sus interacciones.

23.1. Los materiales del arte

Todo puede ser material, soporte, medio para el arte. Ya no hay materiales nobles y otros que serían vulgares. Es así como helicópteros (materiales a priori muy alejados del arte) fueron utilizados por Sam Francis (*Helicopter painting*

31 Ocurrió con las creaciones de radio arte de los futuristas, que se quedaron en estado de partituras hasta que las técnicas radiofónicas permitieron su realización efectiva.

event, 1966) o Karlheinz Stockhausen ("Helicopter-Streichquartett", parte de *Mittwoch ans Licht*, 1992).

Más aún, el artista debe apropiarse de los materiales actuales para inscribirse realmente en la contemporaneidad.

23.2. Los lugares del arte

Cualquier lugar, cualquier espacio, se puede convertir, ser, un sitio para el arte.

Nacida, por una parte, de la contestación del sistema mercantil del arte y de sus espacios dedicados, consagrados (galerías, museos) y, por otra, del planteamiento de que el arte no era una actividad "aparte de", separada, aislada de la vida, sino al contrario "en" la vida, esta idea ha sido expuesta sobre todo por los *happenings*, el *land art*, por artistas como Jenny Holzer, que utiliza los muros de la ciudad o las vallas publicitarias.

Es un concepto actualmente pertinente con Internet. En efecto, Internet constituye un espacio común (en el sentido político de este término, como en Comuna o Municipio) que acoge todo tipo de actividades. Hacer clic sobre una página web pornográfica, o sobre el portal de una tienda de libros,

o sobre una obra, es el mismo tipo de acto, que se inscribirá de la misma manera en la misma pantalla, en la misma ventana. El contexto, asociado a la capacidad de leer, a descifrar lo que se ve, resulta clave con respecto a la recepción de la obra y a su interpretación, en cuanto arte. Y de manera general, con el ordenador que permite leer CD-ROM enciclopédicos, o DVD de juegos o artísticos de la misma manera.

Existe, no obstante, una diferencia esencial con el arte de los años sesenta/setenta. Para éste, se trataba de un gesto político, ideológico, conceptual, de oposición declarada con respecto a los lugares del sistema que domina el arte. El *net art*, en cambio, es consustancial al medio: se inscribe de facto en un entorno no artístico. En el campo del *net art* se reencuentra así la diferencia entre un arte "parecido al arte" y un "arte parecido a la vida" (Allan Kaprow), en una filiación con el no-arte.

"Arte parecido a la vida"

En el registro de un "arte parecido a la vida", estas obras pueden ser de orden político y jugar sobre la confusión –y el distanciamiento– con las sedes no artísticas, por ejemplo Rtmark y los Yesmen. También puede inscribirse en la

tipología del gesto cotidiano, de su banalidad y de su observación sistemática, por ejemplo, el proyecto ADaM, de Timothée Rolin.

Este desplazamiento de los lugares del arte, así como la diversidad de los materiales posibles, no se ha dado sin suscitar contradicciones, ya manifestadas por Allan Kaprow: aunque oponiéndose o rechazando las instancias tradicionales del arte, los artistas buscan a pesar de todo un reconocimiento de éstas. Por otra parte, muchas obras "parecidas a la vida" se basan de hecho en modelos de un arte "parecido al arte".

23.3. Objetos acabados frente a proceso

El objeto acabado y único ya no es el único modelo, la única definición de la obra de arte. El acto, la acción, el proceso constituyen algunas de las alternativas esenciales.

Esto resulta en gran parte de un cambio de perspectiva sobre el mundo –que se encuentra también en las ciencias y en la cultura–, y no únicamente de la contestación de un arte como mercancía. Lo que antes era considerado destacable, lo que permitía explicar el mundo, era lo invariable, lo estable, lo fijo. El siglo XX toma conciencia de

que lo inestable, la incertidumbre, lo que cambia, lo que está en movimiento, el flujo, ofrecen otra explicación del mundo, igual, al menos, de pertinente.

Esta disolución del objeto acabado no está exenta de contradicciones, esta vez por parte del medio tradicional del arte. Por su función de conservación, el museo trata de preservar, coleccionar, incluyendo "lo inconservable" como tal. Cuando la obra ya no es un objeto, se preservan su(s) "traza(s)" o "estado(s)" con respecto a las obras digitales, cosa que puede provocar, a veces, una nueva fetichización del arte. Lo que había estado vivo se había convertido en muerto, despojos, fragmentos de obras, como tantas reliquias ante las cuales comulgar en la fe del arte. Hoy en día, las cuestiones sobre la preservación del *net art*, sobre su colección y su archivo son primordiales.

Nueva fetichización del arte

La exposición "Fuera de límites: el arte y la vida 1952-1994", que tuvo lugar en el Centro Pompidou en 1994, es un buen ejemplo de ello.

23.4. El tiempo

Con obras centradas en el proceso y el flujo, el tiempo se convierte, en las artes plásticas³², en un nuevo material del arte, un nuevo componente de la creación.

23.5. El espacio frente a los espacios

Al cuestionamiento del objeto acabado y único, en la obra como proceso, corresponde igualmente la disolución del espacio único, la multiplicidad simultánea de los lugares de realización de la obra.

Un happening podía tener lugar en varios emplazamientos de manera simultánea, el radio arte³³ ha explorado estos espacios diferentes en el seno de una misma creación, etc.

32 El tiempo siempre ha sido uno de los elementos de la creación en música.

33 La simultaneidad puede verse en el o los estudios de radio participantes, los lugares físicos de recepción donde están los oyentes, el espacio "inmaterial" de la difusión de la radio.

Internet se abre al ciberespacio, espacio sin lugares, y a posibilidades inigualadas de telepresencia.

Ocupando espacios múltiples, la obra no es ya perceptible en su totalidad, en su globalidad, sino sólo por fragmentos, por trozos, según el lugar donde se encuentre el espectador. Hay que subrayar, una vez más, que si la tecnología lo permite de manera constitutiva, inherente, por una parte eso no significa que todas las obras tecnológicas utilicen esta propiedad y, por otra, que hacen falta tecnologías para llevarlo a cabo.

Fragmentación: el caso de *The Umbrellas*

Por ejemplo, en 1990, Christo realiza *Las sombrillas*. En este proyecto, instala parasoles en California y en la Prefectura de Ibaraki.

El color de los parasoles –amarillos en los Estados Unidos, azules en Japón–, su implantación, la distancia entre ellos, su densidad, etc., no idénticos en ambos países, son algunos elementos que remiten a la diferencia en los paisajes, la estructura de la agricultura, el clima, etc. en las dos regiones.

A un lado y a otro del Pacífico, el proyecto sólo se comprende en este eco, en esta dualidad, en esta oposición

y en esta diferencia entre los dos territorios. Pero ¿cuántas personas vieron los dos espacios?



Javacheff Christo, Las sombrillas

23.6. Multimedia

La obra no sólo puede perder su calidad de objeto único, sino que además se puede igualmente componer de múltiples elementos heterogéneos: diapositivas, películas, pantallas, ordenadores, bicicletas Legible City, de Jeffrey Shaw (1989)³⁴, plantas verdes³⁵, etc.



Christa Sommerer & Laurent Mignonneau, Cultivo interactivo de plantas, 1992

34 Legible City, de Jeffrey Shaw(1989).

35 Interactive Plant Gowing de Sommerer & Mignonneau (1992)

23.7. Desmaterialización de la obra

La desmaterialización de la obra va acompañada del fin del objeto y la emergencia del proceso como acto artístico, con las prácticas del arte conceptual y las del happening, y claro está con la introducción de lo digital, cuya "materia" es el inmaterial impulso eléctrico. Para retomar la fórmula de Michael Punt, en un ordenador no hay ni ceros, ni unos, sino impulsos eléctricos a los que se da un valor.

No obstante, hay que matizar esta idea: toda obra digital no es necesariamente y/o únicamente inmaterial.

23.8. Nueva posición del artista

La desaparición del autor, y después la del artista, es otro corolario. La existencia de creaciones colectivas –y que trastornan la sacrosanta imagen del artista como genio aislado, vinculada a las artes plásticas– es una evidencia. Quedan, no obstante, uno o unos individuo(s) que concibe(n) una "regla del juego", o en lenguaje artístico un "dispositivo" donde otros (otros artistas o el público en

general) se inscribirán. Lo que cambia es menos la desaparición del artista que su nuevo lugar, su nueva posición en la creación. La formulación según la cual el artista se convierte en creador de contextos más que de contenidos nos parece mucho más justa.

23.9. Nueva posición del espectador

De la misma manera, la posición del espectador ya no es la misma. Más que coautor de la obra, noción igualmente sujeta a matización como la de la desaparición del artista, ponemos el acento en el hecho de que se convierte en un elemento, un material de la obra. Estos puntos son desarrollados en el apartado sobre la interactividad.

23.10. ¿Qué filiaciones se dan en los análisis teóricos?

De una manera esquemática, se pueden distinguir dos aproximaciones a los análisis teóricos del arte de los nuevos medios.

1) La primera mantiene una filiación con la fotografía y el cine, considerados como los primeros medios "técnicos" en el arte, los que introducen una mediación entre la mano –el gesto– del artista y la obra. El aparato, el instrumental, "hace" la obra tanto como el artista. En este sentido, los escritos sobre el objetivo del aparato fotográfico o de la cámara como sustituto del ojo y sobre el aspecto mecánico de la obtención de fotografías son numerosos.

Esta corriente es ilustrada por autores como Michael Rush, que hace referencia a los trabajos de Muybridge, Marey o Eisenstein y Lev Manovich y que establece aproximaciones muy elaboradas con la vanguardia rusa y sobre todo con el cineasta Dziga Vertov.

Esta aproximación, por interesante que sea, tiene sus límites. Fotografía y cine tratan ciertamente del tiempo – tiempo "muerto" y fijado de la fotografía, el "eso-ya-ha-sido" de Barthes, tiempo en movimiento del cine–, pero se quedan en la imagen. Esta última es mantenida como finalidad en sí, como objetivo de la creación y analizada como tal, con criterios pertinentes para la fotografía o el cine pero que se vuelven claramente insuficientes en el caso del arte multimedia (la noción de collage o la de montaje, por ejemplo). Por otra parte, en muchas obras de arte de los nuevos medios, la imagen no es más una finalidad en sí misma. Se convierte en un componente de la obra, al mismo nivel que otros elementos; es una letra de un nuevo

alfabeto que no es ya sólo visual. Como el objeto acabado, la imagen acabada e inmutable ya no es el único modelo de la creación.

2) Otro enfoque, que se ancla en la cibernética, en la idea del tratamiento de la señal, del tratamiento del electrón, del flujo, ofrece herramientas conceptuales más adecuadas para hacer un análisis estético y teórico del arte de los nuevos medios. En él encontramos, entre otros, autores como Roy Ascott. La relación tecnológica histórica se hace entonces con medios de comunicación (como el teléfono o la radio) y no con soportes de inscripción de las obras. Este segundo enfoque, que permite sobre todo aprehender mejor las instalaciones o incluso obras sobre Internet o sobre CD-ROM, donde la imagen está presente, pero es secundaria, se abre a lo inestable, a los sistemas dinámicos y a la aprehensión de la obra como proceso.

BIBLIOGRAFÍA

- Aliaga, J. V. (2003). Arte y cuestiones de género: una travesía del siglo XX. San Sebastián: Nerea.
- Aracil, A. (1988). El siglo XX: El arte y los sistemas visuales (2.ª ed.). Tres Cantos: Istmo.
- Bozal, V. (2001). Los orígenes del arte del Siglo XX. Madrid: Historia 16 ("Historia Viva").
- Buchloh, B. H. D. (2004). Formalismo e historicidad: modelos y métodos en el arte del siglo XX. Tres Cantos: Akal ("Arte contemporáneo", 15).
- Calaf Masachs, R. y otros (2000). Ver y comprender el arte en el siglo XX. Madrid: Síntesis.
- Calvo Serraller, F. (2000). Historia visual de la pintura española del siglo XX: un recorrido año a año. Alcobendas: T. F. Editores.
- Chilvers, I. (2001). Diccionario del arte del siglo XX. Madrid: Editorial Complutense.

- Clark, T. (2001). Arte y propaganda en el siglo XX: la imagen política en la era de la cultura de masas. Tres Cantos: Akal ("Arte en contexto", 2).
- Fer, B. y otros (1999). Realismo, racionalismo, surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945). Tres cantos: Akal ("Arte contemporáneo", 3).
- Frascina, F. y otros (1998). La modernidad y lo moderno. La pintura francesa en el siglo XIX. Tres Cantos: Akal ("Arte contemporáneo", 1).
- Gombrich, E. H. (1997). Temas de nuestro tiempo: propuestas del siglo XX acerca del saber y del arte. Barcelona: Debate.
- Guasch, A. M. (1997). El arte del siglo XX en sus exposiciones, 1945-1995. Barcelona: Serbal ("Cultura artística", 11).
- Guasch, A. M. (2002). El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural (3.ª impr.). Madrid: Alianza ("Alianza Forma", 145).
- Harrison, Ch. y otros (1998). Primitivismo, cubismo y absatracción. Los primeros años del siglo XX. Tres Cantos: Akal ("Arte contemporáneo", 2).
- Hughes, R. (2000). El impacto de lo nuevo: el arte en el siglo XX. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Marchán Fiz, S. (1994). Del arte objetual al arte de concepto (6.ª ed.). Tres Cantos: Akal. ("Arte y estética", 4).

- Martínez Muñoz, A. (2000). Arte del siglo XX: de Andy Warhol a Cindy Sherman. Valencia: Servicio de Publicaciones de la Universidad Politécnica de Valencia.
- Martínez Muñoz, A. (2001). Arte y arquitectura del siglo XX: la institucionalización de las vanguardias. Mataró: Literatura y Ciencia.
- Molina, A.; Landa, K. (eds.) (2000). Futuros emergentes. Arte, interactividad y nuevos medios. Valencia: Diputación de Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo ("Formas Plásticas", 7).
- Montaner i Martorell, J. M. (2002). La modernidad superada: arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX (4.ª impr.). Barcelona: Gustavo Gili.
- Viñuales González, J. (1998). Arte español del siglo XX. Madrid: Encuentro ("Ensayos", 124).
- VV. AA. (1997). Diccionario del arte del siglo XX. Tres Cantos: Akal ("Diccionarios", 15).
- VV. AA. (1990). Guía del arte del siglo XX. Madrid: Alianza.
- Wallis, B. (2001). Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación. Tres Cantos: Akal.
- Wood, P. y otros (2000). La modernidad a debate. Tres Cantos: Akal ("Arte contemporáneo", 4).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Battcock, G. (1968). Minimal Art. A critical Anthology (pág. 149). Nueva York: E. P. Dutton.
- Cirlot, L. (1983). La pintura informal en Cataluña. 1951-1970. Rubí: Anthropos ("Palabra plástica", 3).
- Dorfles, G. (1969). Nuevos ritos, nuevos mitos (2.ª ed.). Barcelona: Lumen.
- Dorfles, G. (1976). Últimas tendencias del arte de hoy (5.ª ed.). Barcelona: Labor ("Labor", 205).
- Eco, U. (1990). Obra abierta (3.ª ed.). Barcelona: Ariel ("Ariel", 16).
- García-Herráiz, E. (1970). Goya (núm. 94).
- Greenberg, C. (1962, octubre). "After Abstract Expressionism". Art International (vol. VI, núm. 8, págs. 29 y sigs.).
- Huizinga, J. (2008). Homo ludens (8.ª impr.). Madrid: Alianza.
- Hunter, S. (1952, enero). "The Anatomy of Horror". Magazine of Art. Washington.
- Kaprow, A. (1961). "Les happenings sur la scène new-yorkaise". En: A. Kaprow (1996). L'art et la vie confondus (pág. 48). París: Centre Pompidou.

- Kaprow, A. (1976). "La performance non théâtrale". En: A. Kaprow (1996). *L'art et la vie confondus* (pág. 208). París: Centre Pompidou.
- Karin, T. (1978). *Diccionario del arte actual*. Barcelona: Labor ("Bolsillo de arte Labor").
- Kosuth, J. (1972). "Art after Philosophy". En: U. Meyer (ed.). *Conceptual art*. Nueva York: Plume.
- Lewitt, S. (1967, junio). "Paragraphs on conceptual art". *Artforum* (vol. 5, núm. 10).
- Lucie-Smith, E. (2001). *Movements in art since 1945*. Thames & Hudson.
- Marchán Fiz, S. (1994). *Del arte objetual al arte de concepto* (6.ª ed.). Madrid: Akal ("Arte y estética", 4).
- Mathieu, G. (1953). *Au-delà du Tachisme*. París: René Julliard.
- Morris, R. (1969, abril). "Notes on sculpture, part 4: beyond objects". *Artforum* (núm. 7, págs. 50-54).
- Raynal, M. (1912). *Quelques intentions du Cubisme*. París: L'Effort Modern.
- Read, H. (1967). *Orígenes de la forma en el arte*. Buenos Aires: Proyección.
- Rickey, G. (1967). *Constructivism: Origins and Evolution*. Londres: Studio Vista.

Rubert de Ventós, X. (1978). El arte ensimismado. Barcelona: Ediciones 62 ("Ediciones de bolsillo. Ediciones Península", 539).

Sánchez Marín, V. (1964). Nuevo espacialismo español: Alfonso Fraile; J. Martín-Caro; Ángel Medina; José Vento. Catálogo. Madrid: Gráficas Benzal.

Sánchez Marín, V. (1965). "El representativismo en el «pop-art» y en la «nueva figuración».

Aulas (núm. 32-33, pàg. 212).

Shapiro, M. (1937). "The nature of abstract art". En: Modern Art. 19th & 20th Centuries. Nueva York: George Braziller.

Wittgenstein, L. (2009). Tractatus logico-philosophicus. Madrid: Alianza.