



**MOVIMIENTOS
ARTÍSTICOS
DESDE 1945**

EDWARD LUCIE-SMITH

EDICIONES DESTINO



MATALIA MATEWECKI
HISTORIA DEL ARTE
FAC.: BELLAS ARTES
1999

Edward Lucie-Smith
nació en 1933 en Kingston, Jamaica
y en 1936 se trasladó a Gran Bretaña. Se educó en la King's
School, Canterbury, y el Merton College, Oxford, donde estu-
dió Historia. Famoso como poeta, novelista, biógrafo, confe-
renciante y crítico, es autor de numerosos libros: entre ellos
Concise History of French Painting; Furniture, A Concise History;
The Thames and Hudson Dictionary of Art Terms; El arte simbolista;
La sexualidad en el arte occidental y Arte latinoamericano del siglo xx
(los tres últimos publicados en la colección
El Mundo del Arte).



EL MUNDO DEL ARTE

MOVIMIENTOS ARTÍSTICOS DESDE 1945

Temas y conceptos

EDWARD LUCIE-SMITH

Edición revisada y ampliada

263 ilustraciones, 78 en color

**EDICIONES DESTINO
THAMES AND HUDSON**

Para Agatha Sadler

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del *copyright*.

Título original: *Movements in Art Since 1945*
Traducción: Hugo Mariani

Cubierta: Joseph Beuys, *Mujer embarazada con cisne*, 1959

© 1969, 1975, 1984 and 1995 Thames and Hudson Ltd, London
© Ediciones Destino, S.A., 1995
Consell de Cent, 425. 08009 Barcelona
© de la traducción, Hugo Mariani
Primera edición: septiembre 1991
Segunda edición: febrero 1993
Tercera edición: septiembre 1994
Cuarta edición: septiembre 1995
ISBN: 84-233-2057-X
Impreso y encuadernado por C. S. Graphics
Impreso en Singapur - Printed in Singapore

Índice

CAPÍTULO I	7
Del estilo al contenido	
CAPÍTULO II	25
Expresionismo abstracto	
CAPÍTULO III	50
La escena europea	
CAPÍTULO IV	90
Abstracción pospictórica	
CAPÍTULO V	115
Pop art, environments y happenings	
CAPÍTULO VI	161
Escultura abstracta, arte minimalista, arte conceptual	
CAPÍTULO VII	187
Arte povera, posminimalismo y su herencia	
CAPÍTULO VIII	202
Tendencias neoexpresionistas en la década de 1980	
CAPÍTULO IX	218
Estados Unidos en la década de 1980	

CAPÍTULO X	243
Cuestionando el canon modernista occidental desde los «márgenes»	
CAPÍTULO XI	269
Arte basado en un tema: artes afroestadounidense, afrocaribeño, feminista y gay	
Notas	289
Bibliografía escogida	290
Cronología	292
Lista de ilustraciones	296
Índice de nombres	301

Del estilo al contenido

Cuando se publicó la primera edición de este libro en 1969 (desde entonces ha sido revisado dos veces), *Movimientos artísticos desde 1945* pareció un título perfectamente adecuado, de hecho convencional. Ha sido costumbre considerar que los artistas y los movimientos artísticos se incluyen de manera fundamental en categorías estilísticas durante muchos años, y, aunque la mayor parte de mi material era nuevo, mi verdadero método de ordenación no lo era. En la actualidad a muchas personas ese ordenamiento no sólo les parece inadecuado, sino también moralmente erróneo. La mera noción de ordenar y analizar a los artistas y su obra en términos de estilo o fidelidad a un movimiento o grupo particular, antes que en términos de importancia, contexto y (sobre todo) contenido social genera una desmedida cantidad de indignación.

A medida que nos aproximamos al fin del siglo xx, el mundo del arte contemporáneo poco a poco ha tomado conciencia de un cambio drástico en las actitudes acerca de los propósitos y desarrollos de la vanguardia, si es que esta frase sigue siendo en algún modo válida. Las personas que hacen arte, o lo exponen, o lo estudian sobre una base profesional; se muestran en especial escépticas respecto de la idea de jerarquía —lo que hablando inculcamente significa la idea general de decir que una cosa es mejor que otra, al menos en términos estilísticos—. No obstante, aunque ellos expresan esta hostilidad hacia la noción de una jerarquía basada en fundamentos en esencia estéticos, la idea de una ordenación jerárquica no se puede suprimir por completo. Para el «estilo» o «manera» —palabras que prestan más atención a cómo un objeto se ve o parece que a qué mensaje transmite al espectador— los comentaristas sustituyen la idea de qué contiene la obra de arte. En lo fundamental esto significa que intentan relacionarla con una jerarquía por completo diferente, basada en un punto de vista necesariamente subjetivo de lo que constituye un orden moral. Esto es, en esencia, lo que rige las nuevas relaciones dentro del nuevo sistema, el cual no obstante permanece, a su propio modo, tan dependiente de una idea de jerarquía, de una cosa que es superior o inferior a otra, como la antigua ordenación que ahora se condena.

Es totalmente verdad que el arte contemporáneo, y aún en mayor grado las maneras en que lo percibimos, han cambiado mucho desde comienzos de la década de 1970. Algunos de esos cambios ya estaban latentes en el arte de la década de 1960, pero no se habían hecho lo suficientemente visibles para ser incluidos en las versiones anteriores de este libro. Por ejemplo, hoy en día tendemos a tener un punto de vista muy diferente acerca de la universalidad del arte vanguardista del siglo xx. En la década de 1960 todavía era posible asumir que el arte vital y experimental del siglo fluía en esencia de una fuente única, la gran explosión creativa que tuvo lugar en Europa durante los primeros quince años del siglo. En tanto que se reconocía la influencia de otras culturas —el arte tribal del África negra, por ejemplo—, no se percibía que éstas podían querer reclamar un status igual. Si estas culturas mostraron la influencia del arte occidental, incluida la influencia del arte modernista, se dio por sentado que era un elemento debilitador y corruptor antes que vivificador. Para los primeros comentaristas modernistas la situación era clara: el arte occidental (una categoría que también llega a incluir el arte realizado en Estados Unidos) era por su propia naturaleza dinámico, y sus virtudes estaban unidas a su dinamismo. El arte no occidental sólo conservaba sus verdaderas cualidades si permanecía estático. Occidente reclamó una hegemonía universal en el arte, y reconoció de manera al mismo tiempo jocosos y humildes que él era una influencia corruptora.

Las debilidades de esta posición hoy en día se han hecho claras. Durante las pasadas tres décadas en particular, la rápida expansión de la tecnología y la manera en que todos los medios de comunicación han sido elaborados y al mismo tiempo agilizados, han llevado entre ellos a la destrucción de todas las barreras que quedaban entre las culturas. No obstante, las culturas no occidentales, aunque fascinadas por muchos aspectos del arte europeo y norteamericano contemporáneo, han deseado conservar aspectos importantes de sus propias tradiciones heredadas. Los artistas de estos países a menudo han buscado un puente entre las dos: un método de hacer arte que fuera visiblemente modernista, pero que les permitiera continuar hablando su propio lenguaje cultural. Al mismo tiempo hubo una enorme expansión en el número de artistas activos por todo el mundo, todos ellos considerándose de un modo u otro «modernos», de acuerdo con los desarrollos característicos de fines del siglo xx.

Las consecuencias son evidentes. Las rígidas estructuras del arte modernista han empezado a romperse, y esto al menos por dos razones. La primera es que la cuestión total de la mezcla cultural produce sistemas de valores conflictivos. Una clase de arte que parece válido cuando se lo considera con unos criterios lo parecerá menos cuando se lo estudie de acuerdo con otros. La segunda es la enorme cantidad de información en la actualidad disponi-

ble para el crítico o historiador del modernismo. Aquí se puede trazar un paralelo con lo que ha sucedido con los sistemas de conocimiento en general. Quizás hasta fines del siglo xviii una persona culta podía reivindicar una familiaridad de trabajo práctico con todas las ramas del conocimiento: la literatura, las artes y las ciencias. Esto ya no fue verdad en el siglo xix, pero alguien que se describiera como un científico es probable que todavía pudiera reivindicar un conocimiento de todas las principales especialidades científicas: desde la biología, pasando por la química, hasta la física. Hoy en día hemos llegado a la etapa donde nadie puede reivindicar conocer a fondo siquiera el arte contemporáneo, en absoluto todas sus actuales manifestaciones mundiales. El resultado es que el mundo del arte contemporáneo ya no puede considerarse algo rígidamente organizado, con una línea de descenso por completo clara.

No obstante, también hay buenas razones para los aspectos desafiantes de la nueva, y según cabe suponer no jerárquica, crítica del arte. Ya se ha hecho alusión a la primera: que no suprime las jerarquías, sino que simplemente sustituye un sistema de juicios de valor por otro. La crítica del arte, al menos en Occidente, a menudo ha tendido a estar entrelazada con la moralidad. Esto fue mucho antes de que los artistas modernistas hablaran de la verdad de los materiales, o que el importante crítico estadounidense Clement Greenberg analizara el tema respecto de la pureza formalista en la pintura despojada de disfraz e ilusión. En el siglo xviii Denis Diderot, el primer crítico de arte importante, basó su entusiasmo por Jean-Baptiste Greuze y su aversión por la obra de François Boucher, cuyos méritos técnicos estaba más que dispuesto a reconocer, casi por completo en sus respectivos status morales. Esta percepción a su vez se basaba en su antipatía por el régimen de Luis XV. Boucher era el pintor oficial del rey (*premier peintre du roi*) y un favorito de la amante del Luis XV, madame de Pompadour, cuya influencia Diderot deploraba. Los sucesores de Diderot del siglo xix, principalmente entre ellos John Ruskin, eran por igual moralizadores en su enfoque, y fue sólo hacia el fin del período que la doctrina de «el arte por el arte» comenzó a tener arraigo, bajo la protección de los simbolistas franceses. El simbolismo fue el padre del modernismo, y los modernistas asumieron importantes aspectos de la doctrina crítica simbolista, en particular el énfasis en el estilo como opuesto al contenido. La diferencia principal entre ellos residía en el hecho de que los modernistas tempranos sentían una intensa impaciencia por lo que consideraban la decadente y en exceso complicada sociedad de su tiempo. Muchos de ellos, en particular los futuristas italianos, anhelaban que llegara un cataclismo y la redujera a escombros. Estas esperanzas encontraron su satisfacción con el estallido de la Primera Guerra Mundial, un desastre más grande que el que cualquiera podría haber imaginado. Durante y

después de la guerra, la idea de que el arte podía existir en un estado separado de las condiciones sociales fue criticado con suma frecuencia. En la Unión Soviética, por ejemplo, la supresión de la vanguardia constructivista también provocó la represión de lo que más tarde se describió como crítica formalista.

No obstante, durante toda la primera mitad de su existencia el modernismo vivió bajo la sombra de la moralidad victoriana intensamente ofendida. Incluso cerca de mediados de siglo, después de la Segunda Guerra Mundial, un aspecto del expresionismo abstracto estadounidense fue la oposición a las preocupaciones sociales que habían dominado el arte estadounidense durante la década de 1930. El neopuritanismo de la década de 1990 parece representar un punto en que el ciclo de opinión se ha invertido. El resultado es un violento balanceo de regreso a un énfasis en los valores morales, e *ipso facto*, a un arte en que el contenido es importante y la expresión estilística o la fidelidad a un grupo, en tanto definido mediante la adhesión a un estilo determinado, es de equivalentemente poco interés; irrelevante, si no en realidad inmoral. Un aspecto fascinante del arte de los últimos quince años ha sido la lucha por preservar las presunciones vanguardistas e incluirlas en un marco moral que no estaba presente en el movimiento moderno original.

Sin embargo, aquí hay una dificultad muy real. El ambiente crítico actual es revisionista, casi de un modo soviético. Hay que recordar que la *Enciclopedia* soviética oficial estuvo sujeta a cambios radicales puesto que las figuras políticas entraban y salían. El espacio que una vez se había dedicado a la biografía de Bujarin, por ejemplo, sería ocupado por un artículo muy extenso sobre el búfalo. ¿Hasta dónde puede uno insistir en describir, puramente en términos de contenido, artistas que no se ven a sí mismos en esta moda del momento?

Creo que resulta evidente, si se echa una ojeada a los primeros capítulos de este libro, que muchos de los artistas tratados se veían en términos principalmente estilísticos, exactamente igual que sus predecesores habían hecho en los años anteriores a la Segunda Guerra Mundial. Omitir la dimensión estilística sería una seria tergiversación de lo que ellos hicieron. En este sentido, siguen siendo los herederos del cubismo, al cual muchos historiadores del arte consideran la iniciativa modernista seminal en el arte. De manera deliberada el cubismo redujo al mínimo el contenido para facilitar la exploración de un lenguaje visual recientemente inventado; si estamos buscando una definición del término «estilo» en arte, entonces «un lenguaje visual particular, distinguible de otras formas de lenguaje visual» es tan válida como cualquiera. Un número de iniciativas artísticas posteriores a la Segunda Guerra Mundial, por supuesto hasta comienzos de la década de 1960, tienen el carácter de iniciativas estilísticas conscientes, estrechamente

implicadas en una dialéctica de oposición a lo que había sucedido con anterioridad. Incluso aquellos que alguna vez reivindicaron ser aestilísticos, como el expresionismo abstracto predecesor del pop art, tienen el carácter de movimiento artístico coherente —una reunión de personalidades estrechamente unidas por la amistad y sus actitudes hacia las posibilidades estéticas— y sus cronistas siempre los describen de esta manera.¹

El pop art, que en la actualidad los comentaristas en general consideran que constituye el momento histórico en el cual el movimiento moderno cambió de carácter y se volvió algo por completo distinto de lo que lo había precedido, es un ejemplo particularmente interesante que viene al caso. Los principales artistas pop de Nueva York, no importa cuáles fueran sus diferencias personales, se veían a sí mismos como un grupo guerrillero, dispuestos a derrocar a los expresionistas abstractos que en ese momento eran el poder dominante. Fue su insolencia al cuestionar la autoridad establecida lo que despertó tal indignación entre el *establishment* crítico de la época. Pero el pop art fue mucho más lejos que el expresionismo abstracto en su insistencia en la importancia de las señales y los indicadores estilísticos. El interés de los artistas pop por la nueva cultura de masas estuvo dirigido hacia su superficie brillante, sus métodos de presentación, mucho más que hacia cualesquiera conceptos sociales, políticos o incluso morales que podrían deducirse de éstos.

De este modo, es por buenas razones históricas que se ha permitido que los primeros capítulos de este libro se encuentren virtualmente como fueron escritos en un principio. La hostilidad actual a la categorización y descripción estilísticas no puede aplicarse *post hoc* a situaciones en que éstas no sólo fueron ampliamente aceptadas, sino parte de la verdadera dinámica del desarrollo del arte contemporáneo.

A mediados de la década de 1960, la situación comenzó a cambiar, y es con el fin de tomar en cuenta este cambio que este libro ha sido ahora completamente rehecho, desde el comienzo del capítulo VI en adelante. También vale la pena resumir lo que veo como la naturaleza del cambio, aquí, en mi capítulo introductorio. En Estados Unidos, los destinados a ser los sucesores del pop art fueron el minimalismo y sus ramas arte de la tierra y arte conceptual. A primera vista, estos desarrollos tenían algunas de las características esenciales de los estilos que los habían precedido inmediatamente, en el sentido de que sus preocupaciones eran en su mayor parte estéticas. El arte minimalista, en particular, parecía invitar al espectador a concentrarse únicamente en el arte, a la exclusión de todo lo que pudiera clasificarse como «no arte». Su propuesta eran el arte y el mundo que existen en universos paralelos, pero separados. Esto aumentó mucho el poder del museo, puesto que entonces los museos, en consecuencia, se convirtieron

ron en mundos por derecho propio, los cuales los espectadores incompetentes sólo podrían recorrer de manera afortunada con la ayuda de guías e intérpretes profesionales. Por otra parte, el arte minimalista también tenía una cualidad nueva. En su determinación por quitar todas las peculiaridades y complicaciones de forma, quitó las mismas cosas por medio de las cuales un estilo determinado en arte se hace por lo general reconocible, el arte conceptual llevó este proceso aún más lejos. La propuesta, aquí, era que el arte podía reducirse a documentación o a una serie de declaraciones y/o diagramas escritos, y que la encarnación física, incluso la de la clase reductora que se encuentra en el minimalismo, era, por lo tanto, esencialmente superflua. Sin embargo, de manera contraria a lo que se pretendía, esto permitió que el contenido no estético entrara por la puerta trasera, dado que las propuestas presentadas en nombre del arte conceptual pronto comenzaron a apartarse del campo de la estética pura.

Estos desarrollos, que fueron esencialmente identificados con Estados Unidos, encontraron un paralelo, pero de una clase un poco inesperada, en Europa. En 1962 tuvieron lugar los primeros conciertos de Fluxus. Fluxus y sus actividades siempre han sido difíciles de describir de una manera coherente, sobre todo debido a que sus participantes estaban ligeramente unidos y, además, cultivaban adrede una especie de incoherencia. Algunas de sus raíces se encontraban en el movimiento Dadá original, y los supervivientes de Dadá, como Raoul Hausmann, se asociaban a él; esto en contraposición a la desaprobación expresada por dadaístas veteranos acerca del pop art en su manera estadounidense.² No obstante, hubo conexiones entre los orígenes de Fluxus y las actividades del pop art de comienzos de la década de 1960. Había, por ejemplo, las estrechas similitudes entre los «acontecimientos» de Fluxus y los «happenings» del pop art ideados por Claes Oldenburg y Jim Dine, aunque las incursiones de Fluxus en las «acciones» de representación viva a menudo tenían matices más abiertamente intelectuales, políticos o filosóficos que sus equivalentes del pop art.

La mayor parte del incentivo para Fluxus llegó desde fuera de los límites estrictos del mundo del arte; por ejemplo, de la obra y la filosofía del compositor John Cage, que había estado cerca de los primeros neodadaístas estadounidenses como Rauschenberg, pero que lo estuvo mucho menos de los practicantes más importantes del pop art como Warhol y Lichtenstein. También había un elemento de crítica y provocación social que casi había desaparecido del arte estadounidense. El pop art, cuando provocaba, lo hacía alegremente. Dentro de Fluxus, así como dentro de las posteriores ramas de Dadá que florecieron en Alemania en los años inmediatamente siguientes a la Primera Guerra Mundial, hubo una determinación a hacer cambios en la propia sociedad. Un logro duradero de Fluxus fue proporcio-



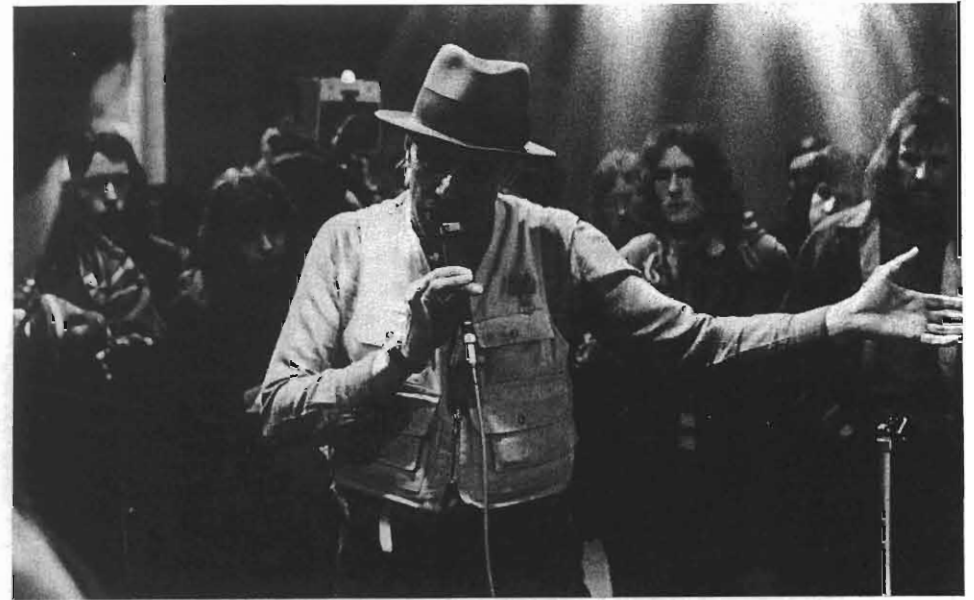
1 BARBARA HEPWORTH
Dos figuras 1947-1948

nar una plataforma para las primeras actividades de Joseph Beuys. No obstante, Beuys pronto creció más que el movimiento que lo había amparado, y se convirtió en una fuerza por derecho propio.

Una de las mejores maneras de describir y cuantificar el cambio que Beuys provocó en el mundo del arte contemporáneo es compararlo con algunos de los artistas modernistas que ya estaban sólidamente establecidos cuando él apareció en escena por primera vez. Beuys siempre se describió a sí mismo como escultor, y de hecho se había formado como tal con el artista Edwin Mataré. ¿Quiénes fueron los escultores modernistas más famosos de la época inmediatamente anterior a la suya? De hecho, entre éstos figuran artistas como Constantin Brancusi, Hans Arp, Alberto Giacometti, Marino Marini, Henry Moore y Barbara Hepworth. Todos ellos —incluso Arp y Hepworth, los más abstractos— fueron en esencia humanistas. Su tema fue el género humano y su destino, y expresaron su preocupación por él mediante la creación de objetos que eran metáforas visuales —véase, por ejemplo, *Dos figuras*, de Hepworth, y *Pieza que encaja*, de Moore—, por lo general



2 HENRY MOORE *Pieza que encaja* 1963-1964



3 JOSEPH BEUYS *Acción en 7 exposiciones* 1972

diferenciadas del resto del ambiente que las rodea por el simple recurso de colocarlas sobre un pedestal.

Beuys, a medida que su carrera progresaba, tenía cada vez menos que ver con los objetos de esta clase. Tendió cada vez más a verse como un chamán moderno, que influía en el mundo alrededor de él por medio de la representación de rituales; la diferencia entre su versión del chamanismo y la tradicional es doble: en primer lugar, él obraba en una sociedad industrial moderna; en segundo lugar, los rituales eran inventados por él, no tradicionales, como en *Acción en 7 exposiciones*. Es verdad que algunas veces creó encarnaciones para sus ideas mediante la confección de objetos, pero éstos difícilmente podría decirse que poseen cualidades formales, en cualquier sentido aceptado. Su poder no reside en las formas o relaciones de formas, ni en su relación metafórica con las formas encontradas en la naturaleza, sino en el hecho de que eran colocaciones rituales, que con frecuencia incluían materiales que Beuys pensaba tenían poder mágico o terapéutico: fieltro, grasa, hoja de oro y miel fueron algunos de los que empleó. Comparados con él, escultores como Giacometti y Moore pertenecen a un mundo diferente y mucho más tradicional.

También es posible hacer una comparación instructiva entre Beuys y el artista más famoso de la primera generación de modernistas: Picasso. La relación

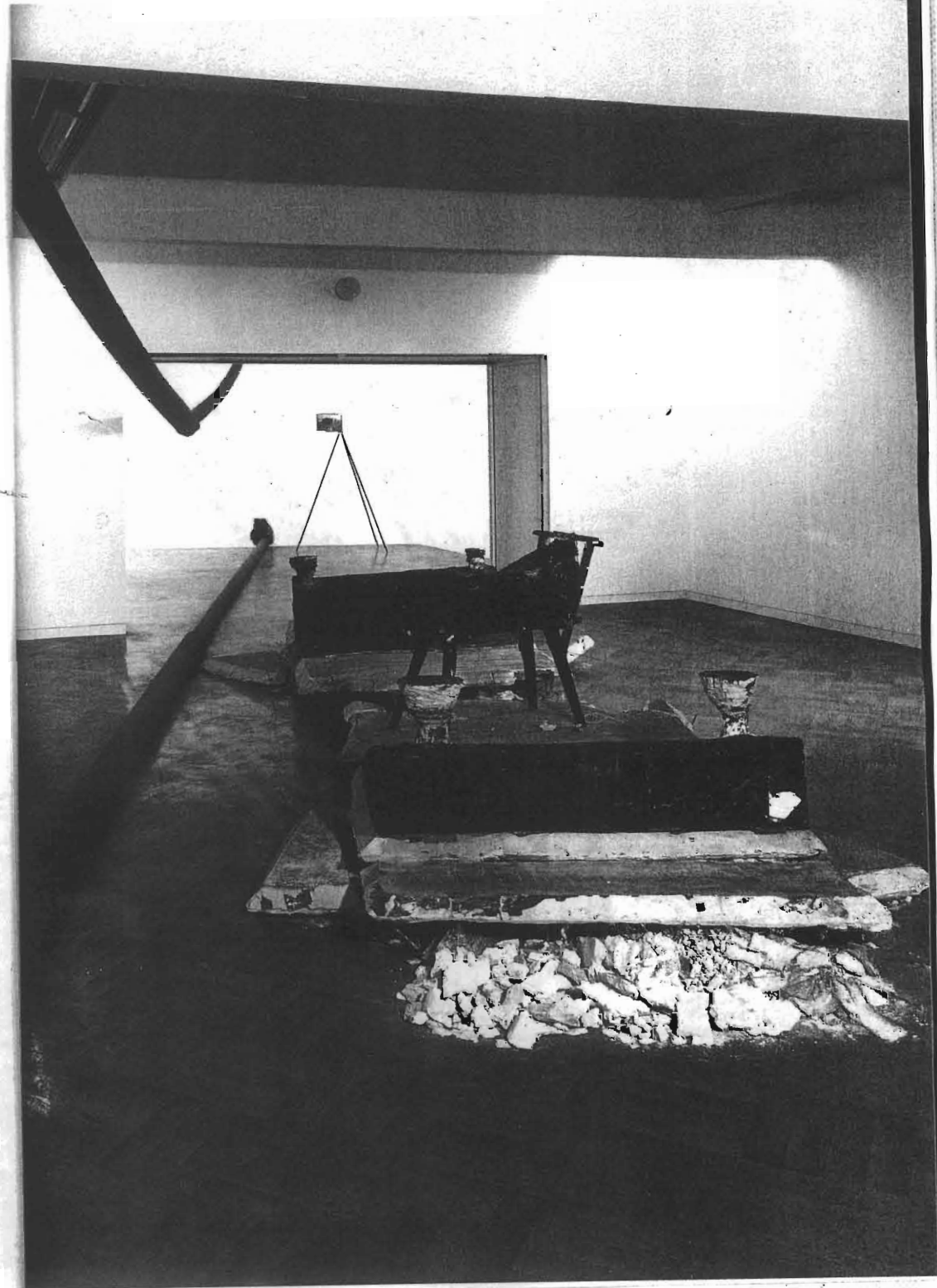
de Picasso con la idea de estilo artístico fue extremadamente estrecha. Su progreso sólo se puede registrar en un gráfico trazando una serie de puntos sobre una línea, cada punto o nudo representando un nuevo rumbo estilístico. A pesar de estos constantes cambios de estilo, el abanico de temas en su obra siguió siendo tanto relativamente estable como relativamente tradicional. Por ejemplo, exploró las posibilidades de la naturaleza muerta tradicional durante toda su carrera, utilizando objetos inanimados de manera simbólica como los artistas lo habían hecho desde la invención del género a fines del siglo xv.

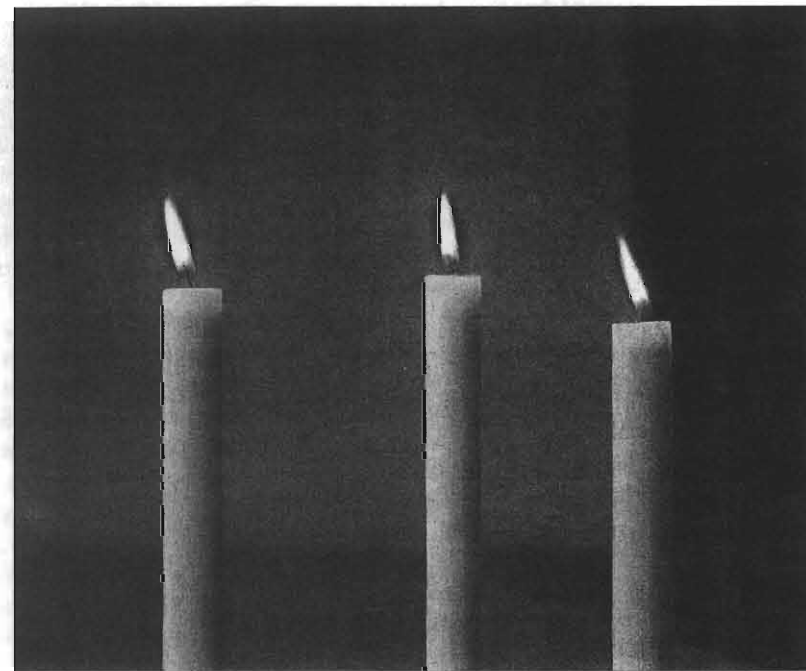
Hacia el fin de la asombrosa carrera de Picasso, la importancia de los criterios estilísticos en su obra aumentó más bien que disminuyó. Se dedicó a una serie de diálogos con los grandes artistas del pasado e hizo sucesivas versiones, por ejemplo, de *Mujeres de Argel* de Delacroix. Estas versiones siempre fueron más un desafío que un tributo al pintor en cuya obra se basaban. Pero Picasso nunca desafía el contenido real; lo considera un hecho reconocido. Lo que él rehace es el estilo del original, el cual impacientemente transforma de manera que éste esté de acuerdo con su propia peculiaridad artística.

Uno no puede imaginarse a Beuys acometiendo una empresa de esta clase. De hecho, a medida que su carrera progresaba, Beuys tendió cada vez más a separarse del proceso de la realización del arte, como éste había sido entendido. Los museos se convirtieron en arenas donde podían representarse los rituales chamanistas, o, más sencillamente, plataformas desde las cuales Beuys podía lanzar un programa político. Beuys definió la política como «escultura social». Donde continuó usando objetos, lo hizo de una manera absolutamente personal. Por ejemplo, en *Último espacio con introspector*, una instalación de 1982, el núcleo es el espejo retrovisor de un coche en el cual el artista sufrió un accidente que a punto estuvo de costarle la vida. Éste cumple el papel de una reliquia dentro de un relicario elaboradamente construido. Los productos de Beuys que se conservan del proceso de hacer una mitología de sí mismo parecen, ahora que está muerto, más un signo milagroso —una espina de la corona de espinas, un pelo de la barba del profeta— que obras de arte en cualquier sentido convencionalmente definible.

Fue Beuys quien preeminentemente abrió las puertas a una nueva percepción de la manera en que el arte funcionaba —o debería funcionar— en la sociedad contemporánea. El arte se definía entonces de dos maneras: mediante su relación con la personalidad del artista, de la cual éste era sólo una manifestación visible, y mediante su contenido. En otras palabras, ofrecía una definición —que continuamente cambia a medida que el artista se desarrolla— de la relación del artista con el mundo. Mostraba las deformaciones que tienen lugar cuando lo subjetivo afecta a lo objetivo, y viceversa.

Se puede argumentar que esto es esencialmente lo que el arte visual ha hecho siempre, y que el resultado del conflicto, deseado o no, es lo que lla-





6 GERHARD RICHTER *Tres velas* 1982

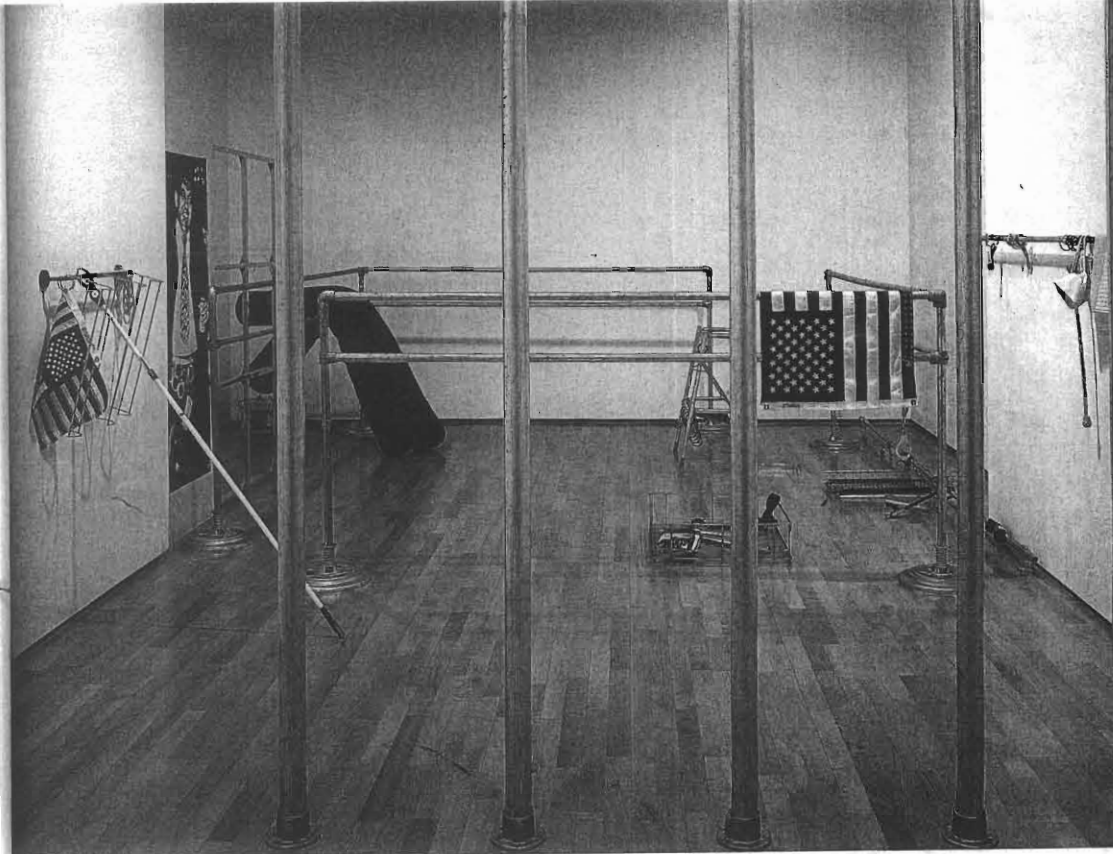
amos estilo artístico. También se puede argumentar, en un sentido completamente opuesto, que muchos artistas insisten en que su punto de vista es el único posible, y que la «deformación», por lo tanto, no lo afecta. Estos argumentos contradictorios no tienen en cuenta el hecho de que, en el arte de las décadas de 1970, 1980 y 1990, el contenido y la expresión están inextricablemente entrelazados. Por consiguiente, un artista puede expresarse de muchas maneras diferentes, con diferentes medios y utilizando estrategias diferentes. Esto explica el arte híbrido, heterogéneo, esencialmente estilístico del período, lo que ha llevado al frecuente uso de la etiqueta de «pluralismo». Este pluralismo puede tomar dos formas. Primero, lleva a contrastes que a menudo son extremos entre artistas que trabajan en el mismo ambiente artístico y que persiguen lo que en apariencia son los mismos fines. Segundo, libera a los artistas de la presión de la expectativa estilística: o bien la de los críticos y directores de museos, o bien la del público más general. Un ejemplo que viene al caso es el artista alemán Gerhard Richter (n. 1932), que es una de las figuras fundamentales de una versión del posmodernismo (es indicativo que esta combinación de palabras ha en-

contrado varias definiciones diferentes y un poco contradictorias en sí mismas, cuando las han utilizado distintos comentaristas). En lugar de avanzar en una serie de saltos estilísticos, como hizo Picasso, Richter ha seguido diferentes maneras de trabajar, a menudo simultáneamente. Así ha hecho «fotopinturas» basadas en fotografías encontradas, por ejemplo *Tres velas*; pinturas de «gráficos de colores» que representan grupos de muestras de colores planos; «rayas de color», que son abstracciones casi minimalistas, e incluso pinturas que son análisis de la obra de los antiguos maestros, como la serie *La Anunciación según Tiziano* (1972), en la cual un famoso retablo de Tiziano se desvanece progresivamente en abstracción pura.

Otro artista alemán, en otro tiempo colaborador de Richter, cuya obra muestra la misma hostilidad hacia la idea del estilo fijo es Sigmar Polke (n. 1941). Su obra evidencia la influencia del pop art estadounidense, más tarde la de Francis Picabia (1879-1955), cuya obra tardía es una de las fuentes del pop art, como, por ejemplo, en *Liebespaar II*. No obstante, también ha hecho obras que han aparecido en exposiciones dedicadas al neoexpresionismo alemán, aunque sigue siendo dudoso si fueron pensadas o no como parodias de otros artistas vinculados a esta tendencia, como Anselm Kiefer (n. 1945).

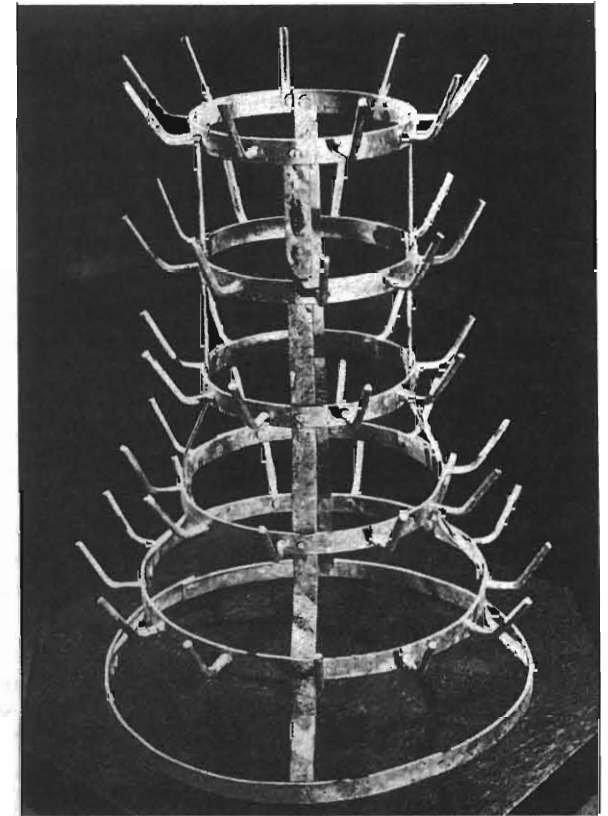
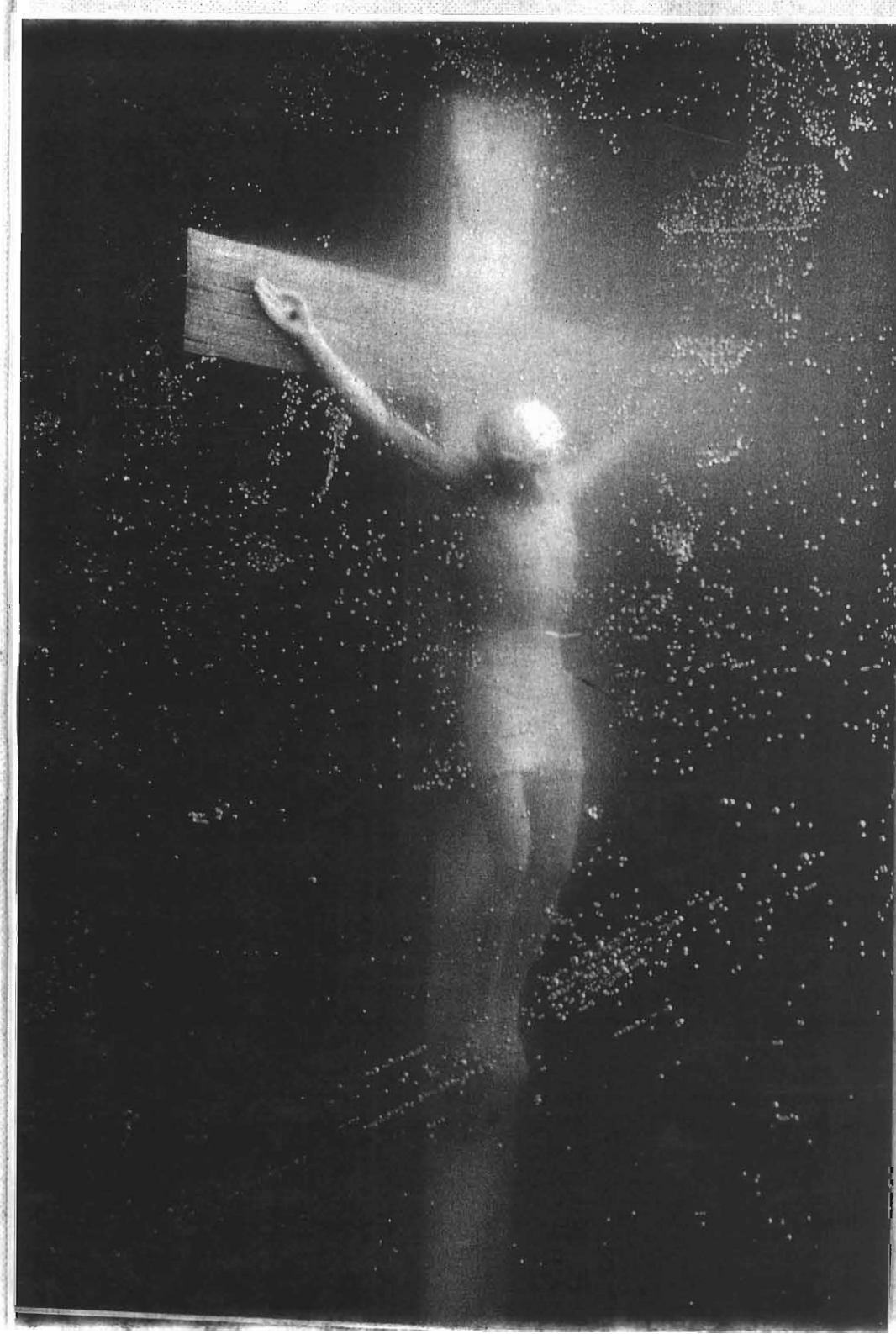
Un factor que ha tendido a liberar a los artistas de los lazos estilísticos es la popularidad de los *environments* e instalaciones y también el performance art. Un artista como el estadounidense Cady Noland (n. 1956) reúne varios objetos para crear una imagen de la sociedad estadounidense contemporánea, como se ilustra en esta vista de instalación. La matriz que mantiene los objetos unidos no es el parecido visual, sino la relación con una idea central, de manera que la cuestión del estilo se vuelve irrelevante. Lo mismo puede decirse acerca de las instalaciones de Christian Boltanski (n. 1944) y el artista de la *perestroika* rusa Ilya Kabakov (n. 1933). Boltanski y Kabakov hacen uso de cosas dignas de recordación de varias clases para recrear las huellas de vidas vividas en una situación particular: Kabakov recrea un corredor de aspecto pobre en un edificio de pisos soviético (véase capítulo X); Boltanski, una sala de estar burguesa. Ambos hacen uso de fotografías, no por su contenido estético, sino por su poder para evocar una situación particular. Boltanski utiliza con frecuencia retratos de personas que los espectadores saben que están muertas, oscurecidos a medias por lámparas que tienden a ocultar los rostros antes que a hacerlos más visibles.

A partir de comienzos de la década de 1970, muchas obras de arte contemporáneas son cuantificables principalmente como gestos o indicadores sociales. Un ejemplo temprano fue *Semillero* (1972) de Vito Acconci (n. 1940), en la cual el artista se encuentra debajo del suelo de la galería describiendo en voz alta sus fantasías sexuales mientras se mastur-



7 CADY NOLAND, vista de instalación, 14 de septiembre-21 de octubre de 1989

ba. Una más reciente fue la brevemente famosa *El Cristo de los orines* (1987) de Andrés Serrano: un crucifijo barato, un ready-made comprado, sumergido en un depósito de plexiglás de 30,48 por 45,72 cm lleno con once litros de orina. Existe sólo como una fotografía que documenta que ha sido hecho. Una cosa que *Semillero* y *El Cristo de los orines* tienen en común, aparte el deseo de violentar a determinados sectores del público burgués, es el hecho de que el público, ya sea hostil o aprobatorio, tiene que aceptar ciertos elementos a ojos cerrados. Puesto que Acconci se mantenía invisible no había prueba alguna, fuera de su propio comentario, de que en verdad se estaba masturbando. Once litros de orina, en términos puramente fotográficos, son idénticos a once litros de limonada con gas.



9 MARCEL DUCHAMP
Portabotellas 1914

Pocas personas, sin embargo, parecían estar dispuestas a argüir que alguna de esas dos obras estaban fuera de los límites de lo que en ese momento podía definirse como «arte». Y los que sostuvieron tal argumento no fueron los profesionales en el campo del arte contemporáneo. El consenso de que estas actividades y los gestos sociales de esta clase eran en realidad arte da una fuerza adicional a la noción de que los criterios estilísticos ya no son suficientes. El arte, a pesar de todos los argumentos platónicos en contrario, es cada vez más lo que una sociedad dada decreta que sea, y es en este sentido que Duchamp, que es el autor de tantas de las ideas que hoy en día son moneda corriente en el mundo de la actividad artística contemporánea, se justifica. El ready-made, por ejemplo su *Portabotellas* de 1914, se convierte de inmediato en un auténtico objeto de arte sobre la base de su aceptación como tal. Es evidente que en un mundo donde la noción de ready-made se convierte en un hecho reconocido, los criterios estilísticos se ponen inmediatamente en duda.

Además hay otras fuerzas antiestilísticas a tener en cuenta. La más importante es la proliferación de las ideas modernistas, y también los centros de actividad modernista ya mencionados, que hacen imposible que cualquier individuo solo obtenga una visión completa de lo que está sucediendo. Puesto que la mayor parte del arte más nuevo está interesado por temas, en especial aquellos que tienen que ver con la identidad (cultural, nacional, racial o sexual) con frecuencia es más fácil para el espectador o crítico no familiarizado con una situación particular enfocar la obra de arte mediante el contenido, fácilmente identificable, antes que mediante matices de estilo.

Además, este enfoque satisface con mayor facilidad la demanda de un enfoque «democrático», no patriarcal y no jerárquico del arte, puesto que éste tiende a suponer que una explicación es más o menos lo mismo que una evaluación. El crítico está en gran parte liberado de la necesidad de emitir juicios peyorativos.

Yo no creo que sea posible escribir una crítica totalmente válida mientras al mismo tiempo se abandonan todos los instrumentos tradicionales: contrastar una obra de arte con otra, por ejemplo, con la implicación de que una puede ser mejor o tener más éxito que otra. No obstante, los capítulos finales de este libro no toman en cuenta el considerable cambio que ha tenido lugar en el ambiente crítico desde que éste fue escrito por primera vez, y espero que en este sentido se acerquen más a dar una evaluación de los artistas que tratan en términos que esos artistas reconocerían como válidos y fieles a sus intenciones.

Expresionismo abstracto

El expresionismo abstracto, el primero de los grandes movimientos artísticos de la posguerra, tenía sus raíces en el surrealismo, que es el movimiento más importante del período de la inmediata preguerra. El surrealismo desplazó al dadaísmo en París a comienzos de la década de 1920. Posiblemente su mejor definición sea la que formuló su principal figura, André Breton, en el Primer Manifiesto Surrealista, en 1924:

SURREALISMO, s. Puro automatismo psíquico, por medio del cual se trata de expresar, verbalmente o por escrito, o de cualquier otra manera, el verdadero funcionamiento del pensamiento [...]. El surrealismo se basa en la creencia de la realidad superior de ciertas formas de asociación marginadas, en la omnipotencia del sueño, en el papel desinteresado del pensamiento. Tiende a destruir los otros mecanismos psíquicos y a ocupar el lugar de éstos en la solución de los principales problemas de la vida.¹

Desde 1924, la historia del surrealismo, bajo la dirección del dinámico e imprevisible Breton, ha sido una serie de cismas y escándalos. Sobre todo en el sentido de que los surrealistas fueron interesándose más y más en sus relaciones con el comunismo. La cuestión era: ¿es posible reconciliar el radicalismo artístico con su variante política? Tanto tiempo y tantas energías se consumieron en polémicas y controversias que, cuando llegó la guerra, el movimiento ya estaba en evidente decadencia. Maurice Nadeau, en su importante historia de este movimiento, señala: «La adhesión a la revolución política exigía la adhesión de todas las fuerzas surrealistas y, por lo tanto, el abandono de la filosofía específica que había constituido la esencia misma del movimiento en su comienzo.»²

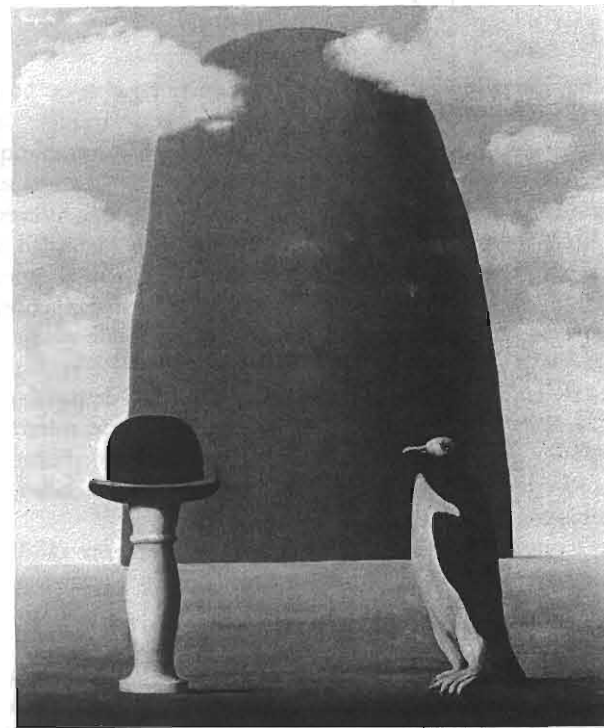
Cuando llegó la guerra parecía que este movimiento, el más pujante e importante de los movimientos artísticos del período de entreguerras, había agotado su ímpetu. Pero la «filosofía específica» de que habla Nadeau seguía viva y coleando cuando el movimiento surrealista llegó, casi en bloque, a Nueva York poco después del estallido de la guerra. Entre los exiliados, además de Breton, figuraban algunos de los pintores surrealistas más famosos: Max Ernst (1891-1976), Roberto Matta (n. 1912), Salvador Dalí (1904-

1989) y André Masson (1896-1987). Peggy Guggenheim, que entonces estaba casada con Ernst, facilitó al grupo un centro para sus actividades al abrir la Art of This Century Gallery en 1942. Muchos de los pintores estadounidenses más importantes de la década de 1940 iban a exponer en ella más tarde.

La situación de los exiliados surrealistas se vio influida por varios factores. Por ejemplo, en plena guerra, las viejas cuestiones políticas que provocaban divisiones ya no eran relevantes. Nueva York ofrecía un territorio nuevo y difícil para sus actividades, y los exiliados comenzaron a ganar prosélitos entre los artistas estadounidenses.

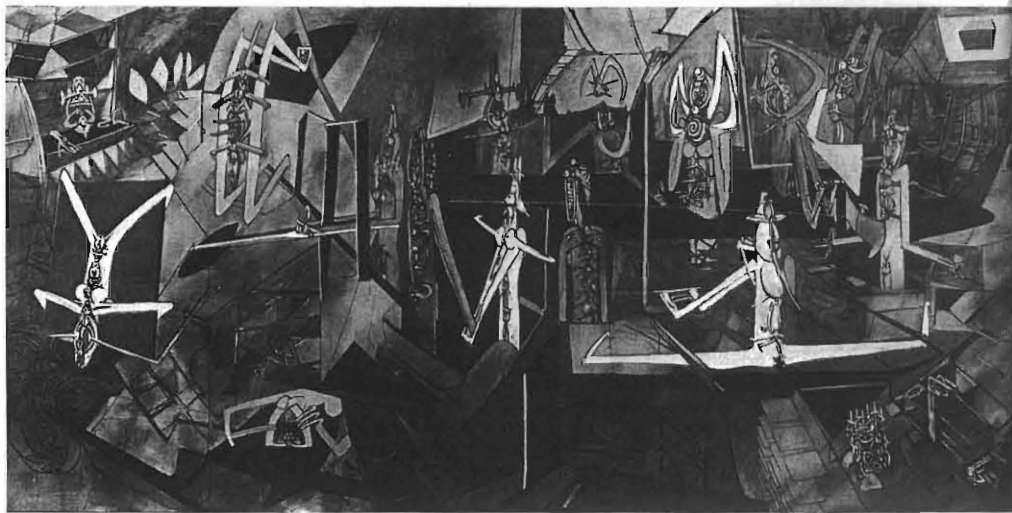
Como ya he dicho, Estados Unidos llevaba mucho tiempo brindando hospitalidad al arte de vanguardia de los europeos. Nueva York tenía una tradición de vanguardismo intermitente que se remontaba a la Exposición de Armory de 1913 y, más lejos aún, a las actividades, anteriores a la Primera Guerra Mundial, de Alfred Stieglitz, que montó una serie de exposiciones de artistas como Rodin, Matisse, Picasso, Brancusi, Henri Rousseau y Picabia en una pequeña galería situada en el número 291 de la Quinta Avenida. Durante la Primera Guerra Mundial hubo en esa ciudad un grupo muy activo de dadaístas, entre los que figuraban Marcel Duchamp (1887-1968), Picabia y Man Ray (1890-1976). Pero los años de depresión económica de la década de 1930 indujeron al arte estadounidense a encerrarse en sí mismo. Hubo críticos estadounidenses, como Barbara Rose, en su libro ya clásico *American Art since 1900*, que subrayaron el hecho de que este período de introspección y retiro fue crucial para los artistas estadounidenses. Estos críticos indican el efecto que tuvo, sobre todo, el Proyecto Federal de Arte (o W.P.A.), medio por el cual el gobierno de Estados Unidos trató de ayudar a los artistas que sufrían como consecuencia de la situación económica entonces existente. Barbara Rose arguye que, «al no establecer distinciones formales entre arte abstracto y figurativo»,³ el Proyecto ayudó a hacer respetable el arte abstracto, y que el *esprit de corps* que el plan creó entre los artistas siguió vivo hasta la década de 1940. Sin embargo, en 1939 el arte estadounidense tenía escaso peso específico desde el punto de vista de la vanguardia europea, aunque unos pocos *émigrés* importantes, como Josef Albers (1888-1976) y Hans Hofmann (1880-1966), mediante sus enseñanzas ya estaban preparando el terreno para el cambio que se iba a producir. Albers enseñaba en el Black Mountain College, en Carolina del Norte, y Hofmann en la Liga de Estudiantes de Arte, de Nueva York, como también en sus propias escuelas de arte, situadas en la calle Ocho de Nueva York y en Provincetown, Massachusetts.

A pesar de todo, no fueron éstos quienes dieron el ímpetu decisivo, sino los surrealistas llegados más recientemente. Sin su presencia en Nueva York, el expresionismo abstracto quizá nunca habría nacido.



10 RENÉ MAGRITTE *Exposición de pintura* 1965

La figura transicional, el vínculo más importante entre el surrealismo europeo y lo que iba a seguir, fue Arshile Gorky (1904-1948). Gorky nació en Armenia en 1904, y no llegó a Estados Unidos hasta 1920. Su obra temprana (realizada en una situación de extrema pobreza) muestra un avance ininterrumpido a través de los estilos modernistas básicos, típico de un artista que es consciente de su aislamiento en un ambiente provinciano. Gorky absorbió primero la lección de Cézanne, y luego la del cubismo. En la década de 1930, bajo la influencia de Picasso, Gorky ya tendía hacia el surrealismo. Luego llegó la guerra, y él, entonces, comenzó a explorar con más audacia. En lo fundamental, la tradición surrealista parecía ofrecer dos opciones al nuevo prosélito. Una era el estilo meticulosamente detallado de Magritte (1898-1967), cuya *Exposición de pintura* es sólo un ejemplo, o de Salvador Dalí, como en su deslumbrante representación de la perspectiva del *Cristo de san Juan de la Cruz*. Incluso en aquellos cuadros de Dalí en que las distorsiones son más violentas, los objetos en cierta medida conservan su identidad. La otra opción era el estilo biomórfico de artistas como Miró



11 ROBERTO MATTA *Estando con* 1945-1946

(1893-1983) o Tanguy (1900-1955), en los cuales las formas se limitan a insinuar semejanza con objetos reales, por lo general partes del cuerpo humano: pechos, nalgas, órganos sexuales, como lo demuestra *La rapidez del sueño* de Tanguy. Gorky adoptó este método y lo utilizó con creciente audacia, Harold Rosenberg describe así las imágenes características del estilo maduro de Gorky:

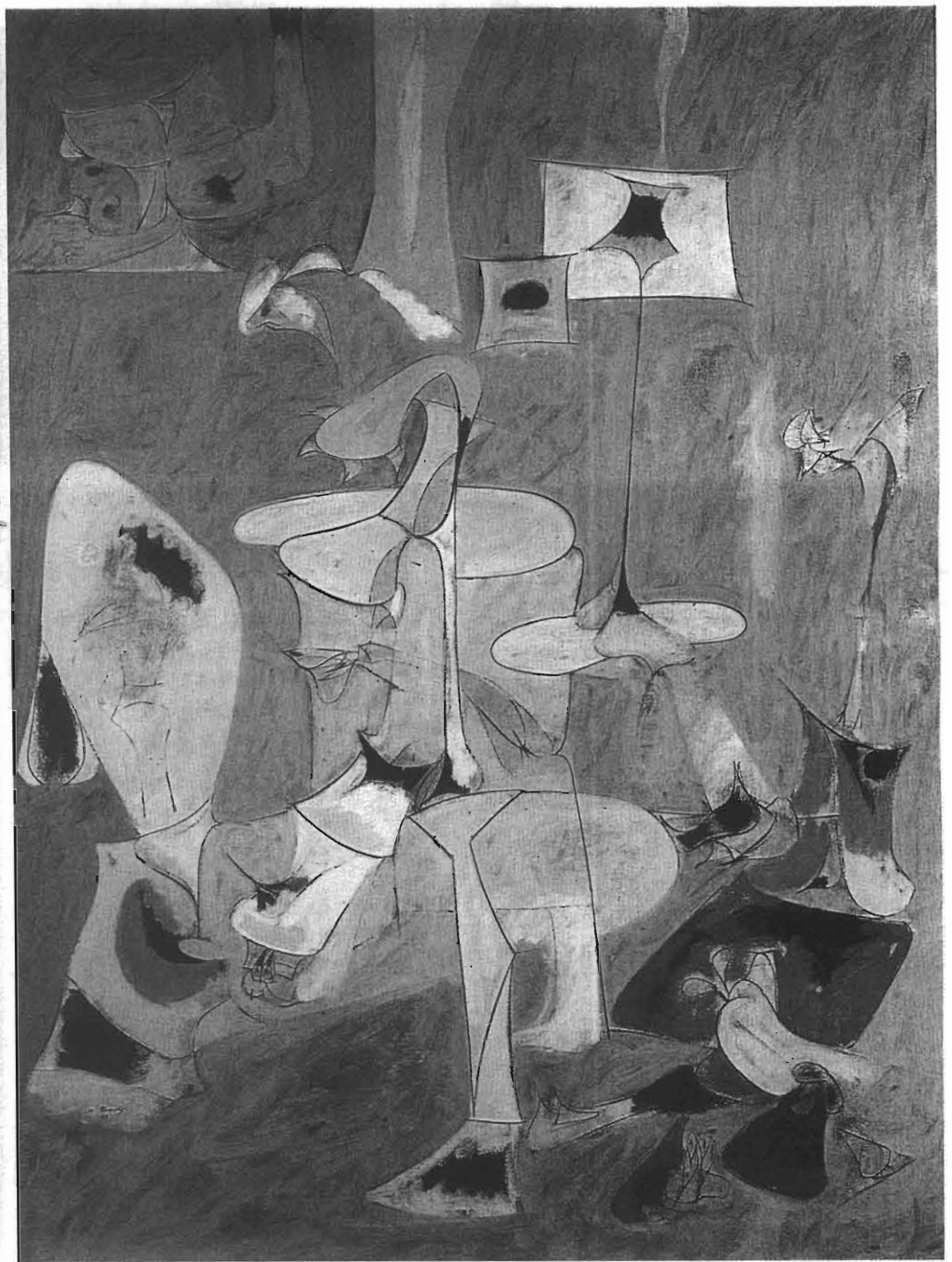
[...] pletórico de metáforas y asociaciones. Entre extraños y suaves organismos y sutiles hendeduras y borrones, los pétalos tienen atisbos de garras en una jungla de flácidas partes del cuerpo, puños intestinales, órganos sexuales, múltiples pliegues de miembros.⁴

El propio pintor, en una declaración de principios escrita en 1942, afirmó:

Me gusta el calor la ternura lo comible la sensualidad la canción de una sola persona la bañera llena de agua para bañarme yo mismo bajo el agua [...]. Me gustan los campos de trigo el arado los albaricoques que son como coqueteos del sol. Pero el pan por encima de todo.⁵

Gorky estuvo influido de manera especial por el pintor de origen chileno Roberto Matta, lo que puede apreciarse al comparar su *Estando con* con *Esponsales II* del anterior, y su obra con frecuencia se halla próxima a la que es-

11
12



12 ARSHILE GORKY *Esponsales II* 1947



13 ANDRÉ MASSON
Paisaje con
precipicios 1948

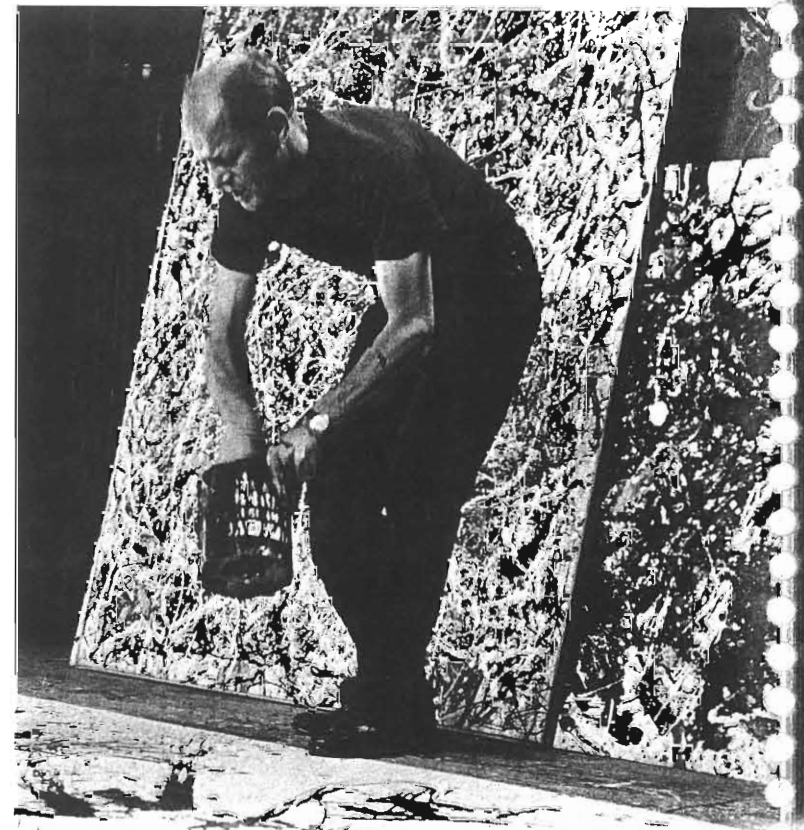
taba realizando el veterano surrealista francés André Masson, como en *Paisaje con precipicios*, durante los años que pasó en Estados Unidos. No se puso en contacto con André Breton hasta 1944, y esto completó su liberación como artista. En 1947 ya había empezado a superar a sus maestros, y lo hizo por medio de la libertad con que utilizaba sus materiales. La audacia de su técnica se puede observar en la segunda versión de *Esponsales*, que data de 1947. La filosofía del arte que Gorky formuló en una entrevista concedida a un periodista en ese mismo año contenía importantes implicaciones para el futuro de la pintura estadounidense:

Cuando se termina una cosa, quiere decir que ha muerto, ¿no le parece? Yo creo en la eternidad, de modo que nunca termino un cuadro, lo que hago es, simplemente, dejar de trabajar en él durante una temporada. Me gusta pintar porque es algo que nunca llego a terminar. A veces pinto un cuadro y luego lo tacho con otra mano de pintura. A veces trabajo en quince o veinte cuadros a la vez. Y esto lo hago porque me gusta, porque me apetece cambiar de opinión con frecuencia. Lo que hay que hacer es nunca dejar de empezar a pintar, nunca terminar de pintar.⁶

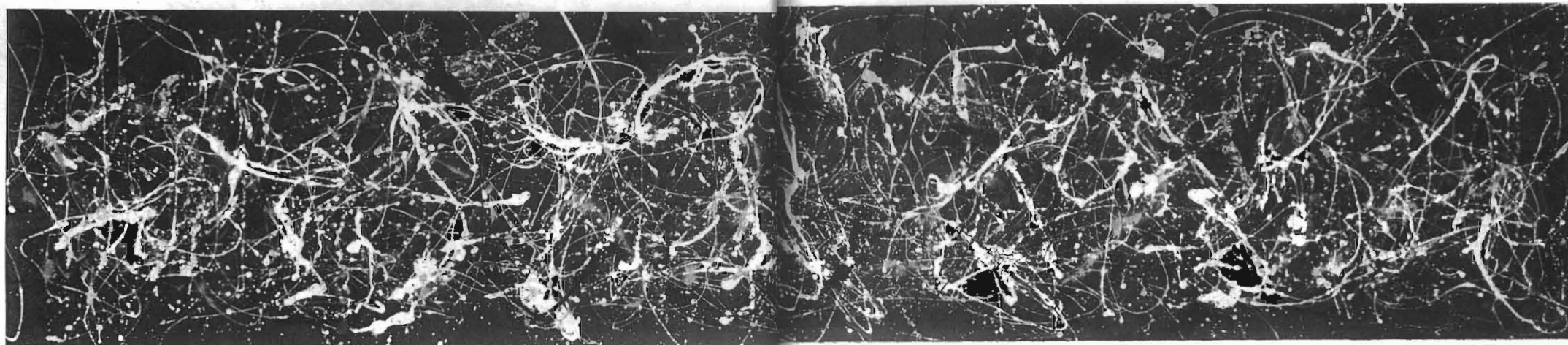
Esta idea de una «dinámica continua» iba a tener un papel importante en el expresionismo abstracto, y sobre todo en la obra de Jackson Pollock (1912-

1956). Gorky, por su parte, fue incapaz de seguir adelante con esta idea. Después de una larga serie de infortunios, se suicidó en 1948. Fue posiblemente el surrealista más importante que Estados Unidos ha producido.

Mucho menos «europea» fue la obra de Jackson Pollock, aunque llegó a ser la estrella de la Art of This Century Gallery. Al igual que Gorky, Pollock evolucionó muy despacio. Pasó su juventud en el oeste, en Arizona, el norte y (más tarde) el sur de California. En 1929 Pollock dejó Los Ángeles y fue a Nueva York a estudiar pintura con Thomas Benton, un pintor «regionalista». En la década de 1930, Pollock, al igual que muchos artistas estadounidenses de su generación, cayó bajo la influencia de los pintores mexicanos contemporáneos. El entusiasmo de Diego Rivera por un arte público «que pertenece al populacho» bien puede haber ayudado a desarrollar el sentido de escala de Pollock. Más tarde, Pollock cayó bajo la influencia de los surrealistas, igual que le había ocurrido a Gorky, y Peggy Guggenheim lo contrató para su galería. En 1947, Pollock ya había creado el estilo que lo ha hecho famoso: abstracciones libres e informales, basadas en una técnica de goteo y manchas sobre el lienzo, un espectacular ejemplo del cual es su *Número 2*.



14 JACKSON POLLOCK
trabajando



15 JACKSON POLLOCK *Número 2* 1949

Así es como el mismo Pollock describe lo que ocurría cuando trabajaba en esta clase de cuadros:

Mi pintura no procede del caballete. Casi nunca tenso el lienzo antes de pintar. Prefiero sujetar con tachuelas el lienzo sin tensar en la dureza de la pared o el suelo. Necesito la resistencia de una superficie dura. En el suelo me siento mucho más a gusto. Me siento más cerca del cuadro, más parte de él, ya que, de esta manera, me es posible dar vueltas en torno de él, trabajar desde sus cuatro lados y, literalmente, estar *en* la pintura. Esto guarda semejanza con la manera de trabajar de los indios pintores de arena del Oeste.

Sigo apartándome de las habituales herramientas de los pintores, como el caballete, la paleta, los pinceles, etc. Prefiero palos, trullas, cuchillos, pintura líquida que gotea, o un fuerte empaste con arena, cristales rotos y otros materiales extraños añadidos.

Cuando estoy *en* el cuadro, no me doy cuenta de lo que hago. Y es sólo después de una especie de período «de ponerme al tanto» que veo lo que he estado haciendo. No me preocupa hacer cambios, destruir la imagen, etc., porque el cuadro tiene vida propia. Trato de dejar que esa vida salga a la superficie. Sólo cuando pierdo contacto con el cuadro el resultado es un caos. Si no, lo que resulta es pura armonía, un fluido intercambio, y el cuadro sale bien.⁷

Comparemos esto con las instrucciones de Breton sobre la manera de crear un texto surrealista, incluidas en el Manifiesto de 1924:

Que alguien os lleve materiales de escribir después de haberos instalado en algún lugar que sea lo más favorable posible a la concentración. Adoptad el estado más pasivo o receptivo que podáis. Olvidad vuestro genio, vuestro talento, y también los de todos los demás. Decíos que la literatura es el sendero más triste que conduce a todo. Escribid rápidamente, sin un tema preconcebido, y lo bastante rápido para no recordar y no sentir os tentados a releer lo que habéis escrito.⁸

Me parece claro que en muchos aspectos las actitudes de Pollock y Breton concuerdan. Es importante, por ejemplo, recordar que incluso la pintura llamada «gestual» o «de acción» contiene un importante elemento de pasividad.

Una de las consecuencias más radicales del método de trabajo de Pollock, al menos en lo que al espectador se refiere, fue el hecho de que cambiaba completamente el tratamiento del espacio. Pollock no hace caso omiso de los problemas espaciales; sus pinturas no son planas. En cambio, crea un espacio ambiguo. Somos conscientes de la superficie del cuadro, pero también del hecho de que la mayor parte de la caligrafía parece cernerse algo detrás de esa superficie, en un espacio que ha sido deliberadamente comprimido y privado de perspectiva. De esta manera, Pollock no sólo queda vinculado a los surrealistas, sino también a Cézanne. Más aún, cuando pensamos en la perspectiva ilusoria que Dalí utiliza en el *Cristo de san Juan de la Cruz* e incluso Tanguy en *La rapidez del sueño*, nos damos cuenta de que ésta es una de

las cuestiones en las que Pollock difiere más notablemente de sus maestros. Los ritmos entrecruzados de Pollock tienden a sugerir un progreso espacial a lo largo y ancho del lienzo, más que directamente lienzo adentro, pero ese movimiento queda siempre controlado y, en último término, acaba por volver hacia el centro, donde reside el peso principal del cuadro. A juzgar por su propia descripción, estas características reflejan el sistema de trabajo de Pollock. El hecho de que la creación de la imagen sea anterior a la delimitación del lienzo (que se recortaba después de acuerdo con lo que había pintado en él) tiende a concentrar la atención en el movimiento lateral. Este método de organización, más bien primitivo, iba a tener importantes consecuencias.

Tanto por su temperamento como en virtud de las teorías que profesaba —las cuales, a su vez, eran, en gran medida, producto de su temperamento—, Pollock es un artista intensamente subjetivo. Para él, la realidad interior era la única realidad. Harold Rosenberg, el principal teórico del expresionismo abstracto, describe el estilo de Pollock como un «fenómeno de conversión». Y llega incluso a llamarlo «un movimiento esencialmente religioso». ⁹ Pero era un movimiento religioso sin mandamientos, como se deduce de la observación de Rosenberg de que «el gesto sobre el lienzo» era «un gesto de



16 SALVADOR DALÍ
Cristo de san Juan de la Cruz
1951



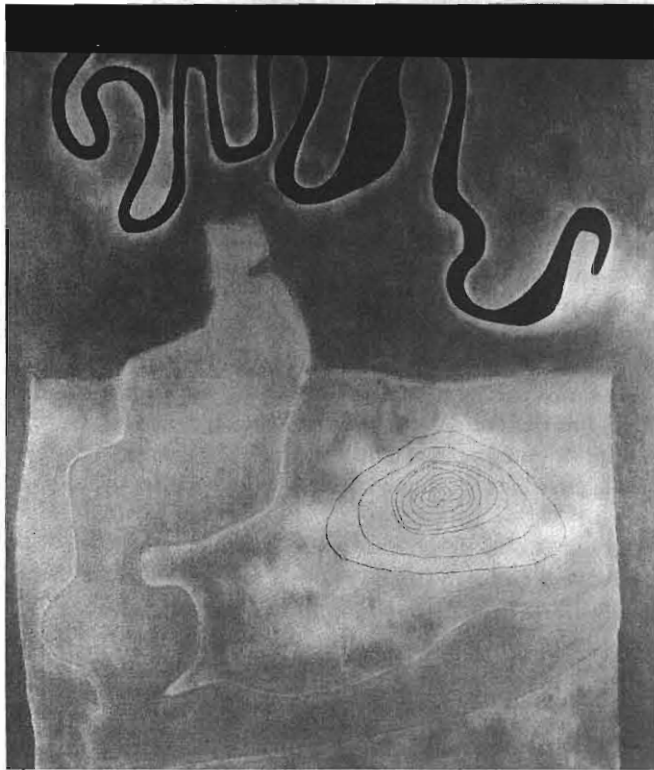
17 YVES TANGUY
La rapidité del
sueño 1945

liberación del valor: político, estético y moral». ¹⁰ Se podría añadir que, en el caso de Pollock, así como en el de algunos otros, parece haber habido también un gesto de enajenamiento de la sociedad y sus exigencias. Frank O'Hara describe al artista como un ser «torturado por dudas sobre sí mismo y atormentado por la angustia». ¹¹

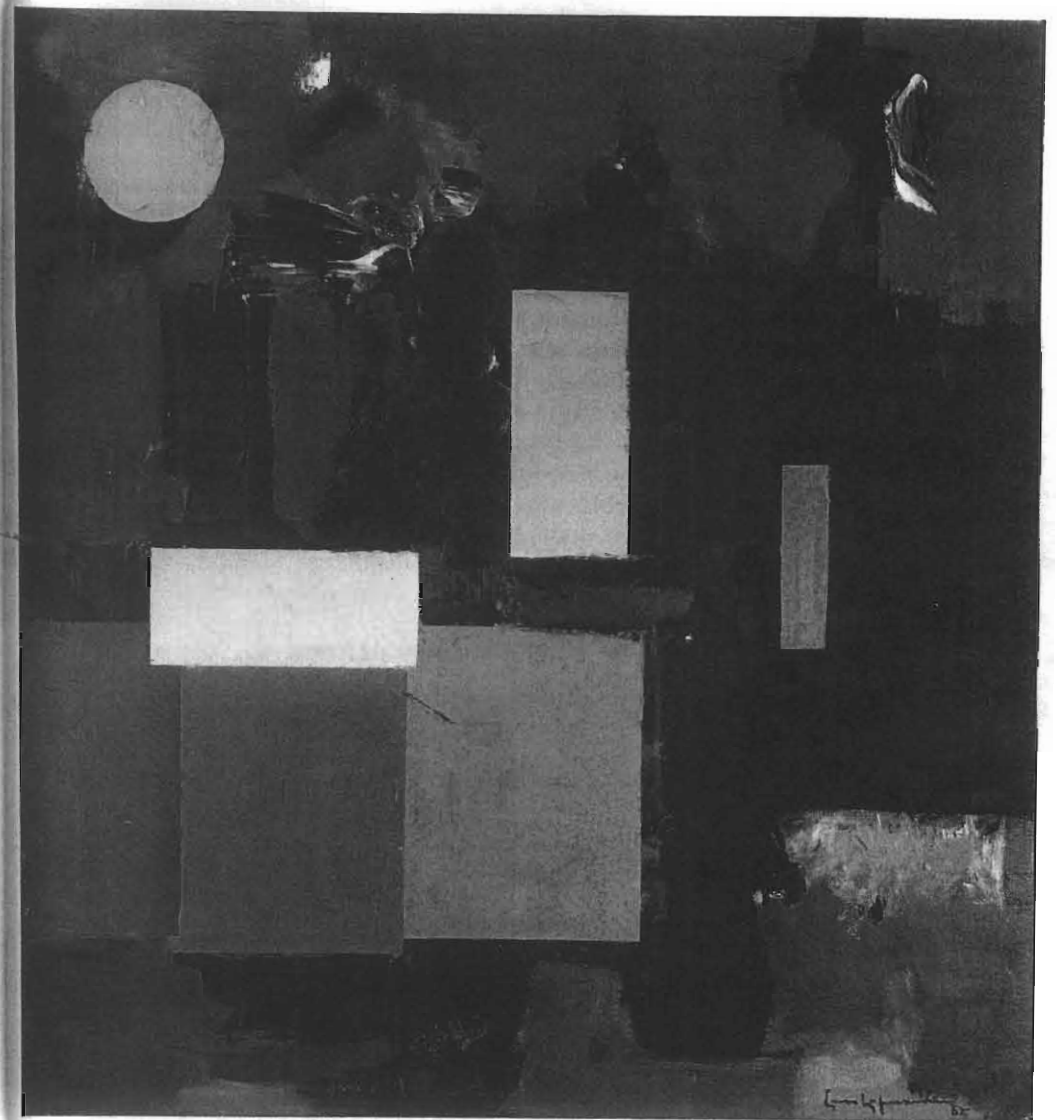
Pollock, sin embargo, no habría tenido la importancia que tuvo, primero en Estados Unidos y luego en Europa, si hubiera estado completamente aislado como pintor. La verdadera figura paterna de la escuela de pintura de Nueva York durante los años de posguerra fue probablemente el veterano Hans Hofmann, que ejerció gran influencia como maestro, y cuyo estilo tardío, como en *Salida de la luna*, muestra hasta qué punto estaba de acuerdo con la obra de la generación más joven. Hofmann era un ejemplo típico de los ingredientes que entran a formar parte de la amalgama estadounidense. Había vivido en París desde 1904 hasta 1914, y allí estuvo en contacto con Matisse, Braque, Picasso y Gris. Admiraba de manera especial la obra de Matisse, y ésta puede considerarse la base del aspecto más decorativo de la pintura expresionista abstracta. Que los nuevos pintores no carecían de raí-

ces es algo que se puede deducir de la carrera de Hans Hofmann. Había comenzado a enseñar en Estados Unidos en 1932 y fundado la Escuela de Arte de Provincetown en 1934. Su última fase, iniciada cuando ya tenía más de sesenta años, fue tan lógica en el ambiente artístico de su época como maravillosamente inesperada en términos humanos: un ejemplo de un talento que podía, por fin, abrirse en toda su amplitud al verse en un ambiente favorable. Algunas de las pinturas tardías de Hans Hofmann son, por lo menos, tan audaces como las de los pintores más jóvenes.

El «organizador» del movimiento expresionista abstracto, en la medida en que existió tal movimiento, no fue Pollock ni tampoco Hofmann, sino Robert Motherwell (1915-1991). Motherwell fue un artista cuyo intelecto y energías tienen una amplia gama. Como pintor, comenzó su carrera bajo la influencia de los surrealistas y, sobre todo, de Matta, con quien hizo un viaje a México. Tuvo su primera exposición individual en la Art of This Century Gallery en 1944. A medida que el movimiento expresionista abstracto iba cobrando ímpetu, la gama de las actividades de Motherwell siguió ampliándose. Desde 1947 hasta 1948 fue codirector de la influyente, pero efímera, revista *Possibilities* y en 1948 fundó una escuela de arte con otros tres impor-



18 WILLIAM BAZIOTES
Congo 1954

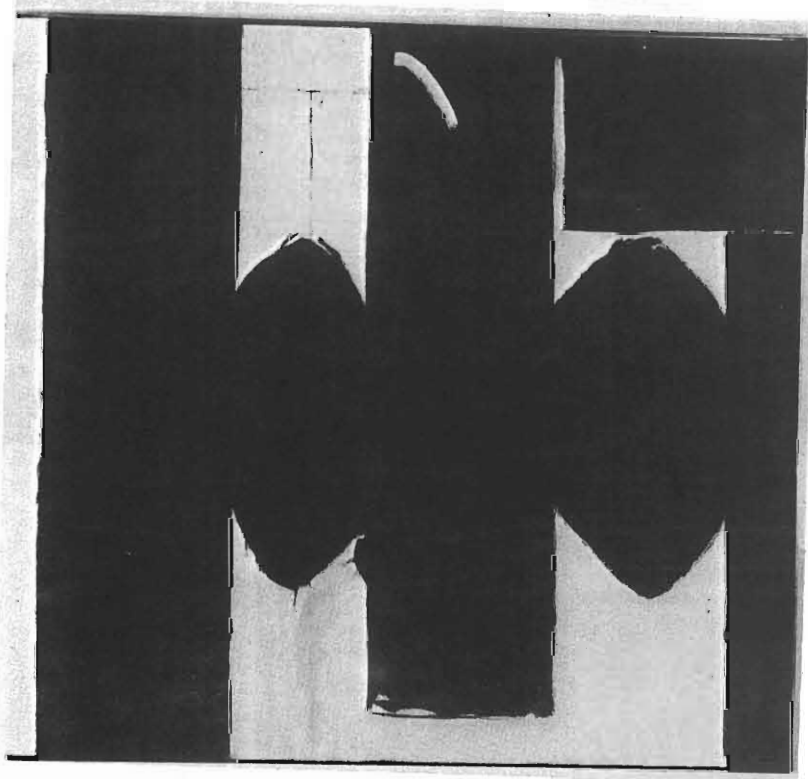


19 HANS HOFMANN *Salida de la luna* 1964

tantes pintores: William Baziotes (1912-1963), Barnett Newman (1905-1970) y Mark Rothko (1903-1970). En 1951 publicó una antología de la obra de los pintores y poetas dadaístas que fue uno de los primeros signos del advenimiento del «neodadaísmo».

Lo variado de sus actividades no impidió a Motherwell realizar una cuantiosa obra pictórica. Sus obras más famosas son la larga serie de lienzos conocidos colectivamente como *Elegías a la República Española*, de la cual se reproduce aquí la n° LV. Estos cuadros sirven para corregir ciertas ideas erróneas sobre el expresionismo abstracto. Es significativo, por ejemplo, que Motherwell tomara su tema de la historia reciente de Europa: reciente, pero no estrictamente contemporánea. Motherwell tenía poco más de veinte años al comienzo de la Guerra Civil española, y rememora con nostalgia su propia juventud. La elección del tema sugiere que la pintura «subjetiva» que floreció en Estados Unidos a fines de la década de 1940 y comienzos de la de 1950 no era, en absoluto, incapaz de tratar temas históricos o sociales; pero que esos temas debían enfocarse en términos personales y de manera indirecta. Las *Elegías* son, sin duda, mucho más indirectas que el *Guernica* de

20 ROBERT MOTHERWELL *Elegía a la República Española n° LV* 1955-1960



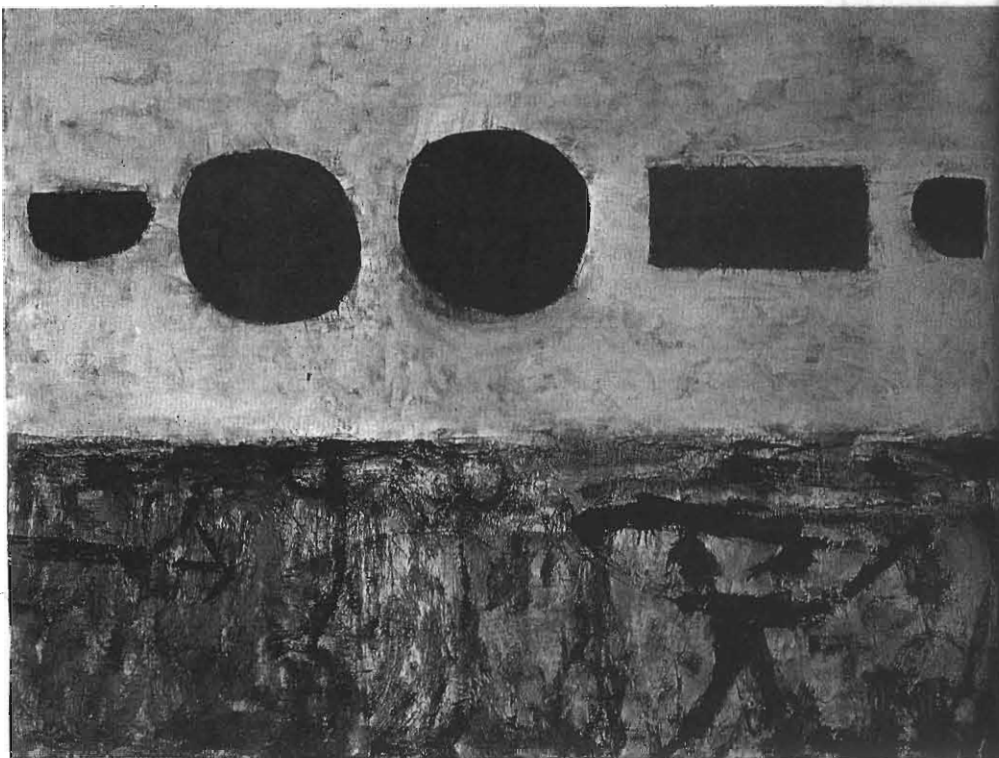
Picasso. La retórica nostálgica de los cuadros de Motherwell, mantenida cuadro tras cuadro, recuerda el tono que se percibe en mucha poesía estadounidense de posguerra: por ejemplo en poetas tan diferentes entre sí como Allen Ginsberg y Robert Duncan. Es éste un estado de ánimo que tiene pocos equivalentes en la pintura de la Europa de posguerra, y que sirve de recordatorio tanto del carácter en esencia estadounidense de ese estilo como del hecho de que no es necesariamente el arte «instantáneo» por el que, en ocasiones, los pintores europeos lo tomaron por error.

En esencia, hay dos clases de pintura expresionista abstracta, más bien una: la primera, representada por Pollock, Franz Kline (1910-1962) y Willem de Kooning (n. 1904), es enérgica y gestual. Pollock y De Kooning están muy interesados por la figuración. La otra clase, representada por Mark Rothko, en particular, sirve para justificar el uso que hace Harold Rosenberg del adjetivo «místico» en su descripción de esta escuela. Rothko, como muchos otros importantes artistas estadounidenses del período de posguerra —Gorky, De Kooning, Hofmann—, nació en el extranjero y llegó a Estados Unidos desde Rusia en 1913, cuando tenía diez años. Comenzó como expresionista, experimentó la influencia de Matta y Masson, y siguió la norma vigente entonces al tener una exposición en la Art of This Century Gallery en 1948. Poco a poco, sin embargo, su obra fue haciéndose más sencilla, y en 1950 ya había llegado a un punto en que prescindía de todos los elementos figurativos. En *Naranja amarillo naranja*, de 1969, unos pocos rectángulos de espacio se hallan colocados sobre un fondo de color. Sus bordes no están definidos y su posición espacial es, por consiguiente, ambigua. Flotan hacia nosotros, o se alejan, en un espacio somero de la misma clase que encontramos en Pollock y que, en último término, se deriva de los experimentos espaciales de los cubistas. En las pinturas de Rothko las relaciones cromáticas, a medida que interactúan dentro del rectángulo y de este espacio, producen una suave pulsación rítmica. La pintura se vuelve foco de las meditaciones del espectador a la vez que una pantalla situada delante de un misterio. La debilidad de la obra de Rothko (de la misma manera que su sutileza cromática es su fuerza) está en la relativa rigidez y la monotonía de la fórmula de la composición. La audaz imagen central llegó a convertirse en uno de los distintivos de la nueva pintura estadounidense, una de las cosas que la diferenciaban del arte europeo. Rothko fue un artista de auténtica brillantez aprisionado en una camisa de fuerza; ejemplifica la estrechez focal que muchos artistas modernos se impusieron.

Esta lección se ve reforzada por la obra de un artista que, en muchos aspectos, se parece a Rothko, Adolph Gottlieb (1903-1974), que en cuadros como *Los sonidos congelados número 1*, también evoca, como Rothko, o in-

22

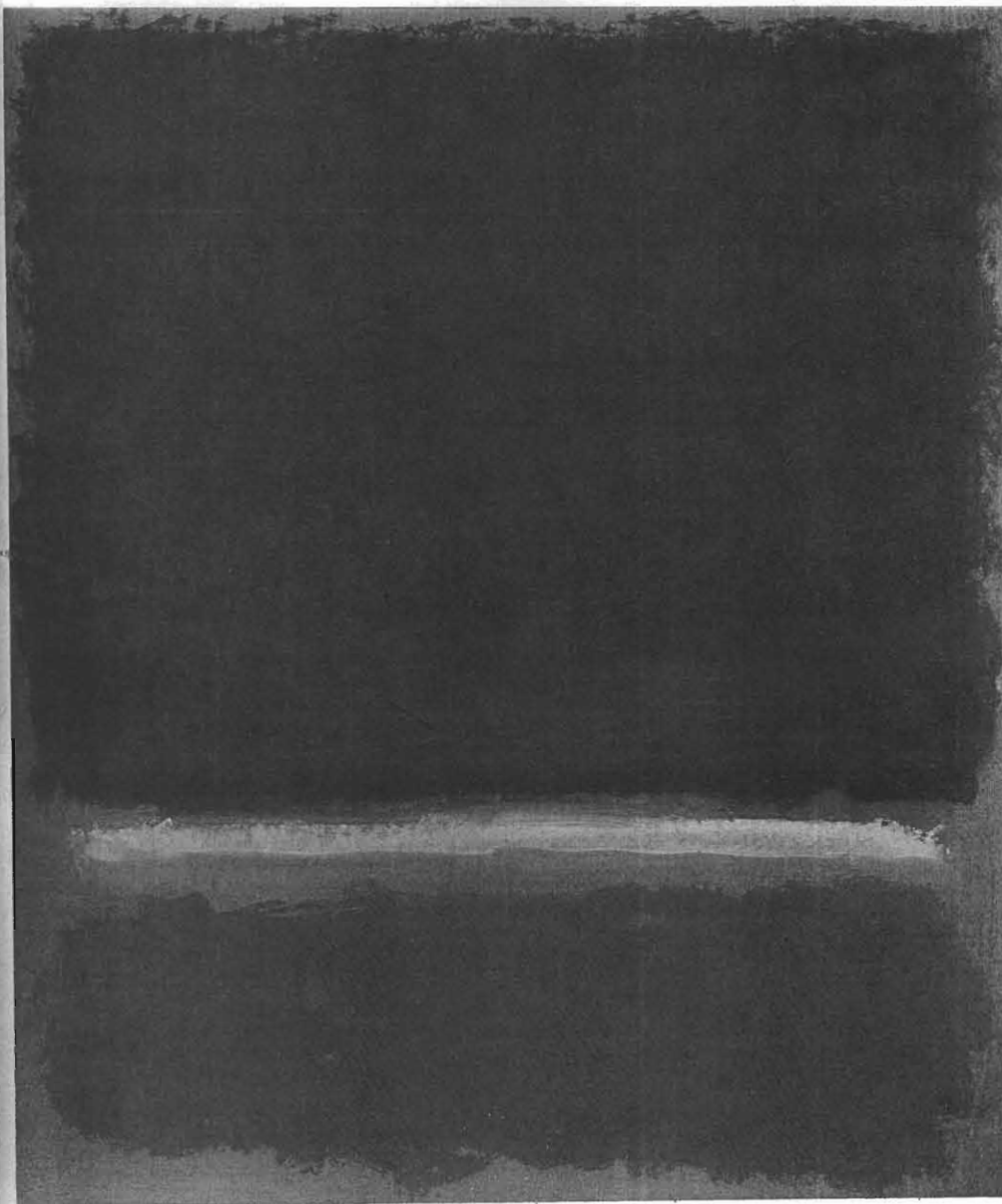
21



21 ADOLPH GOTTLIEB *Los sonidos congelados número 1* 1951

cluso representa, un paisaje generalizado. También está vinculado a Motherwell en cuanto que es un retórico; con «retórico» en pintura quiero decir el uso deliberado de formas vagas, expansivas y generalizadas. El interés que le inspiraba Freud llevó a Gottlieb a una clase de pintura deliberadamente empapada de simbolismo cósmico. La semejanza entre el estilo más característico de Gottlieb y los cuadros que Joan Miró realizó a fines de la década de 1930 es algo que merece ser investigado. También Miró es aficionado a los símbolos cósmicos, pero los pintó más ligera y frescamente, sin demasiado énfasis en sus significados más profundos. La obra de Gottlieb me da la impresión de exigirme que acepte la existencia de un mensaje importante a ciegas. Este significado no es parte esencial del color o la pincelada; uno tiene que reconocer el símbolo y establecer la relación histórica.

Las limitaciones que encuentro en la obra de Rothko y Gottlieb me parece que existen también en la obra temprana de Philip Guston y en la de



22 MARK ROTHKO *Naranja amarillo naranja* 1969



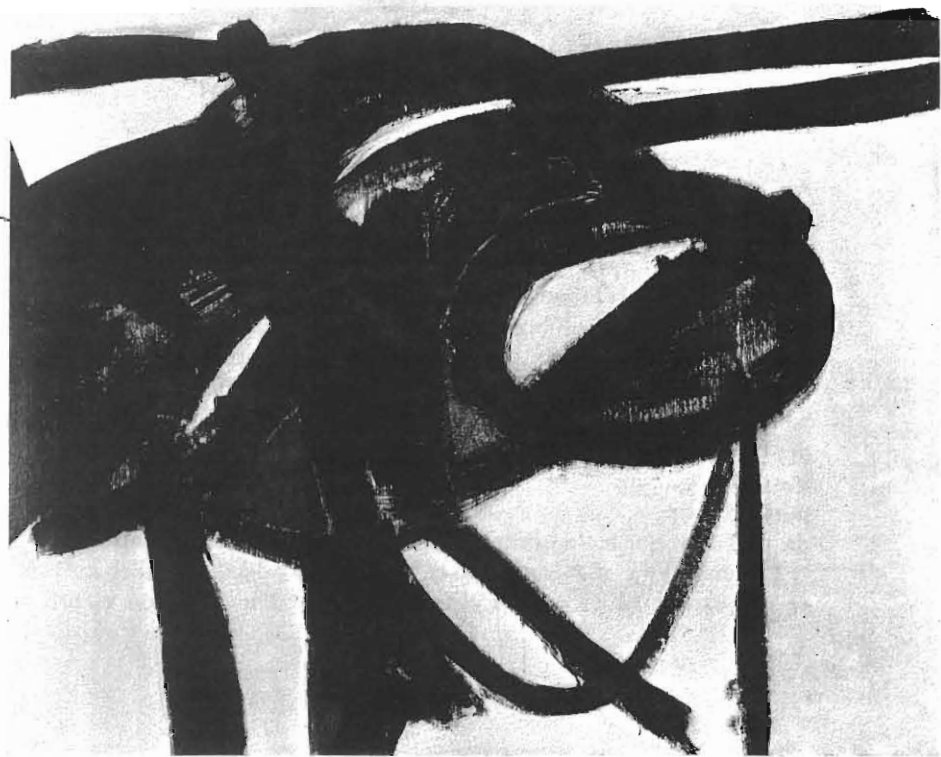
23 PHILIP GUSTON
El reloj 1956-1957

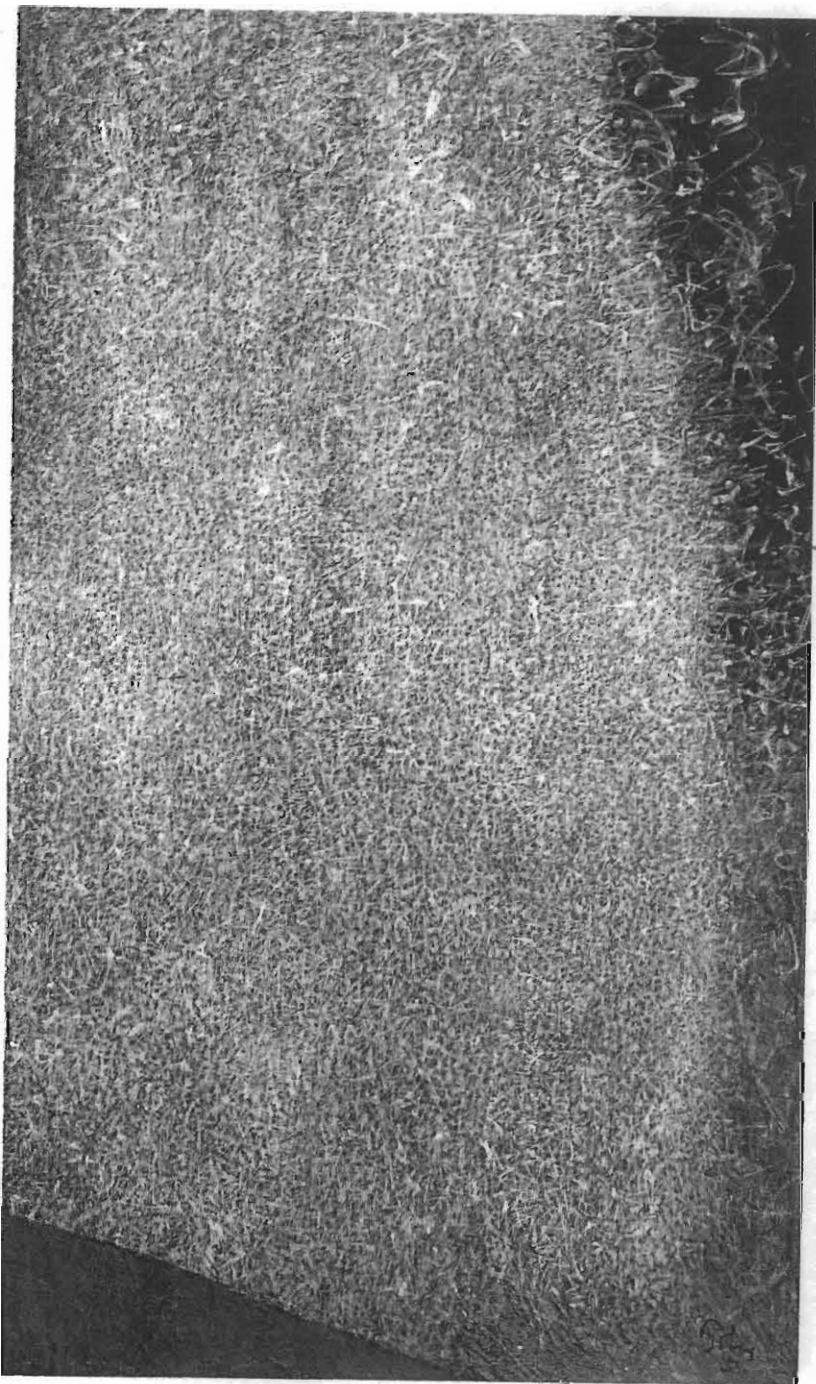
Franz Kline. Guston (1913-1980) representa el aspecto invertebrado del expresionismo abstracto, ya que con excesiva frecuencia sus cuadros no son otra cosa que un revoltijo de succulenta pintura y dulce colorido, hasta que, hacia el fin de su vida, cambió radicalmente de dirección y comenzó a pintar en un estilo arenoso y como de «caricatura» que sirve de puente entre el pop art y el neoexpresionismo. *El reloj* (1956-1957) es un ejemplo de esta fase más temprana ligeramente lírica en la obra de Guston. Kline, como Rothko, es un artista que llega a extremos bastante estériles, y su carrera hacia éstos se vio apresurada por la doctrina del expresionismo abstracto. A diferencia de la de Rothko, su obra es gestual, y sus afinidades técnicas están con Pollock. Lo que con más frecuencia hizo fue crear en el lienzo algo semejante a ideogramas chinos, enormemente ampliados, como, por ejemplo, en *Jefe*. Estos fuertes y ásperos ideogramas basaban su efecto en el recio contraste de pincladas negras sobre fondo blanco. La pintura parece que se usa sólo por razones de amplitud y escala: hay muy poco en estos cuadros que no habría podido expresarse con tinta china y papel. Cuando, en los últimos años de la vida de Klein (murió en 1962), el color comenzó a

tomar parte en su obra, los resultados en general no fueron afortunados, porque el observador nunca tiene la impresión de que el color sea esencial para la expresión de su mensaje. Sus fines son meramente cosméticos.

Kline se mostró siempre reacio a admitir alguna clase de influencia oriental en su obra, pero, a pesar de todo, las influencias de esta clase han sido importantes, sin duda, en la pintura estadounidense a partir de la Segunda Guerra Mundial. No sólo hay un elemento de pasividad que se vuelve más y más fuerte según van sucediéndose las revoluciones estilísticas —Rothko invita al espectador a la contemplación, Morris Louis colabora de manera casi pasiva con las exigencias de sus materiales, Andy Warhol acepta la imagen y rehúsa elaborarla—, sino que las técnicas de los artistas orientales, al igual que sus filosofías, han tenido una importante influencia.

Es interesante comparar los grandes símbolos gestuales de Kline con la obra de un artista que tuvo un sentido de escala muy distinto: Mark Tobey (1890-1976). Aunque no es, en términos estrictos, un pintor expresionista abstracto, Tobey siguió una evolución paralela, modificada por experiencias diferentes y un contexto distinto. Su carrera no se concentró en Nueva York, sino en Seattle; hasta que, finalmente, se trasladó a Suiza. Visitó Oriente Medio y México, además de hacer varias visitas a China y Japón.





25 MARK TOBEY *Filo de agosto* 1953



26 WILLEM DE KOONING *Mujer y bicicleta* 1952-1953

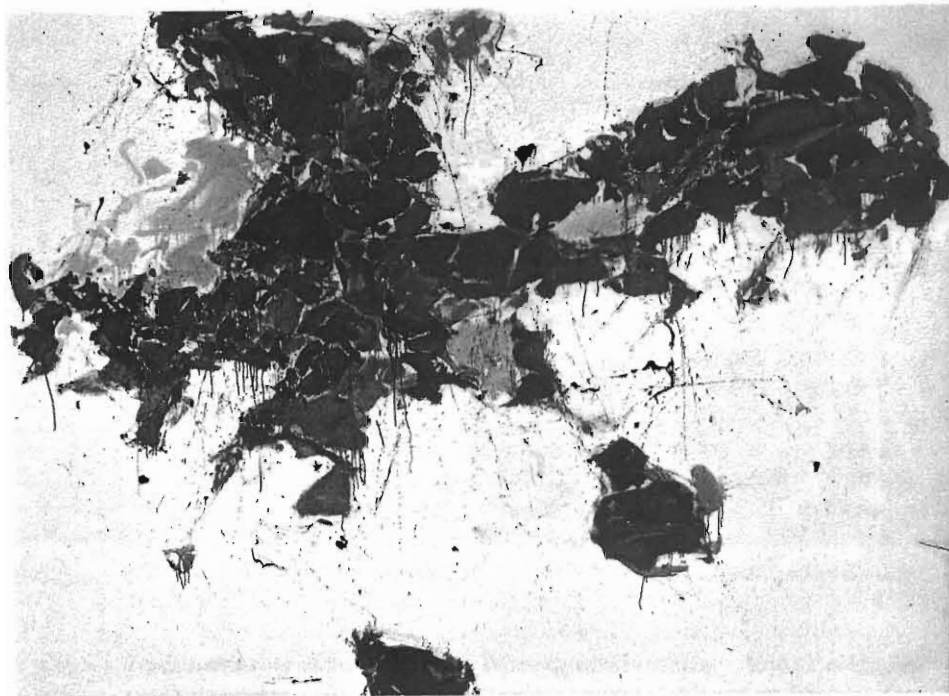
En Japón vivió durante un tiempo en un monasterio zen, y se convirtió al budismo (con lo que se anticipó a la similar conversión de uno de los poetas beats más importantes de Estados Unidos, Gary Snyder). Los viajes de Tobey a Oriente tenían el objeto específico de estudiar la caligrafía china, y ejercieron una evidente y decisiva influencia en su pintura. Tobey adoptó una técnica que calificó de «escritura blanca» —un excelente ejemplo de la cual es *Filo de agosto*, en el Museum of Modern Art, Nueva York—, una manera de cubrir la superficie del cuadro con una intrincada red de signos que son como los jeroglíficos de Kline, sólo que en pequeño. Desde muchos puntos de vista la obra de Tobey es una crítica de la de Kline y del expresionismo abstracto en general. Lo impresionante de la pintura de Tobey, por tenues que puedan parecer a veces sus recursos formales, es el hecho de que lo que produce es siempre completo en sus propios términos. Los descubrimientos de Tobey apuntalaron los de Pollock, y, en su obra tardía, el lienzo, o «campo», está articulado de un extremo a otro por las marcas rítmicas del pincel. Pero Tobey, en mayor medida que los expresionistas abstractos, da al espectador un sentimiento de posibilidad. Se tiene la impresión de que, en cualquier momento, esas marcas podrían reagruparse, pero manteniendo una sensación de armonía ordenada. No es un arte que forcejea dentro de sus propias limitaciones, sino un arte que explora un medio de expresión recién descubierto e infinitamente flexible.

A pesar de todo sería erróneo suponer que el expresionismo abstracto, en cuanto tal, es completamente inflexible. Es una escuela que, de todos modos, se mostró lo bastante flexible como para incorporar el arte de Willem de Kooning, un artista que, en sus mejores cuadros, se encuentra cerca de Pollock en cuanto a fuerza y originalidad de talento. De Kooning nació en los Países Bajos y no llegó a Estados Unidos hasta que ya era mayor. Su estilo tiende a subrayar el componente expresionista del expresionismo abstracto a expensas de la abstracción. De Kooning maneja imágenes que parecen surgir de la textura misma de la pintura para recaer de nuevo en el caos que momentáneamente les dio forma. Lo que lo distingue de los expresionistas contemporáneos europeos es su audacia característicamente estadounidense, que incluso podría definirse como crudeza, y el sentido de escala que aparece en sus cuadros. Cuando De Kooning se sirve de imágenes tomadas del paisaje, su obra es tan vasta que da la impresión de que el autor ha descubierto una manera de utilizar el óleo como los más audaces pintores eruditos chinos y japoneses usaban la tinta. Cuando pinta de un modo más directamente figurativo, como en la serie *Mujeres*, tal como *Mujer y bicicleta*, toda la fuerza del impacto sexual palpita en el cuadro. Estas figuras, como de Kali, guardan semejanza con la obra que Jean Dubuffet (1901-1985) realizó en su primer período, y de nuevo en su serie de 1950 *Cuerpo de dama*. La

obra de De Kooning es, por consiguiente, un importante punto de contacto entre el arte europeo y el estadounidense, y, además, anuncia ciertos aspectos del pop art. Las *Mujeres* de De Kooning son las precursoras de las *Marilyns* de Warhol.

El enorme éxito del expresionismo abstracto iba a tener importantes consecuencias para las artes a ambos lados del Atlántico. La leyenda de Pollock creció con tremenda rapidez en los años que mediaron entre la primera exposición europea de su obra, en 1948, y su muerte en un accidente de automóvil, en 1956. Algunos de los efectos de este éxito eran muy fáciles de prever. Se intentó imponer el expresionismo abstracto como el único arte posible, pero una rápida sucesión de aventuras artísticas, a cuál más nueva y radical, pareció refutar de manera casi inmediata esta pretensión. Bastante irónicamente, algo había en ella. El expresionismo abstracto miraba al mismo tiempo hacia el pasado y hacia el futuro. A pesar de la enorme escala de su obra, Pollock y Kline parecen haber tenido fe absoluta en el lienzo y la pintura como medios de comunicar algo. Esta fe ha sido puesta en duda desde entonces, y una razón de este cuestionamiento es la medida en que los pintores expresionistas abstractos forzaban las categorías tradicionales del arte; su obra no dio más de sí. Si se compara la obra de un pintor como Clyfford Still (1904-1980) en, por ejemplo, *1957-D n° 1*, con la obra, superficialmente muy semejante, de Sam Francis (1923-1994), uno se hace una idea de hasta qué punto el expresionismo abstracto sólo se encontró a gusto en Estados Unidos. Francis, en tanto estadounidense residente en París, introduce el elemento europeo del «gusto», en cuadros como *Azul sobre un punto* que inmediatamente compromete el rigor del estilo. Y, también, si se compara la obra de uno de los pocos buenos expresionistas abstractos de la segunda generación, Helen Frankenthaler (n. 1928), en su cuadro *Montañas y mar*, de 1952, reproducido en el capítulo IV, con la de los pioneros de la escuela, se ve lo difícil que era seguir por el camino que esos pioneros habían marcado. Este estilo, que es de los menos académicos, cayó rapidísimamente en el academicismo. El boom del arte de mediados y fines de la década de 1950 produjo un gran número de frágiles y efímeras reputaciones.

El efecto del nuevo arte estadounidense en Europa no fue del todo afortunado. Una razón para esto fue que los europeos lo comprendieron mal, y trataron de aplicar criterios que de pronto habían quedado desfasados. En Gran Bretaña, por ejemplo, todavía se encuentra cierto rencor entre los primeros admiradores del expresionismo abstracto. El crítico y pintor británico Patrick Heron (n. 1920), que dio la bienvenida a sus colegas estadounidenses con gran generosidad cuando éstos aparecieron por primera vez en su país, se ha quejado luego de su ingratitud.¹² Heron también sugiere que la monotonía de la heráldica imagen central que se encuentra en gran parte



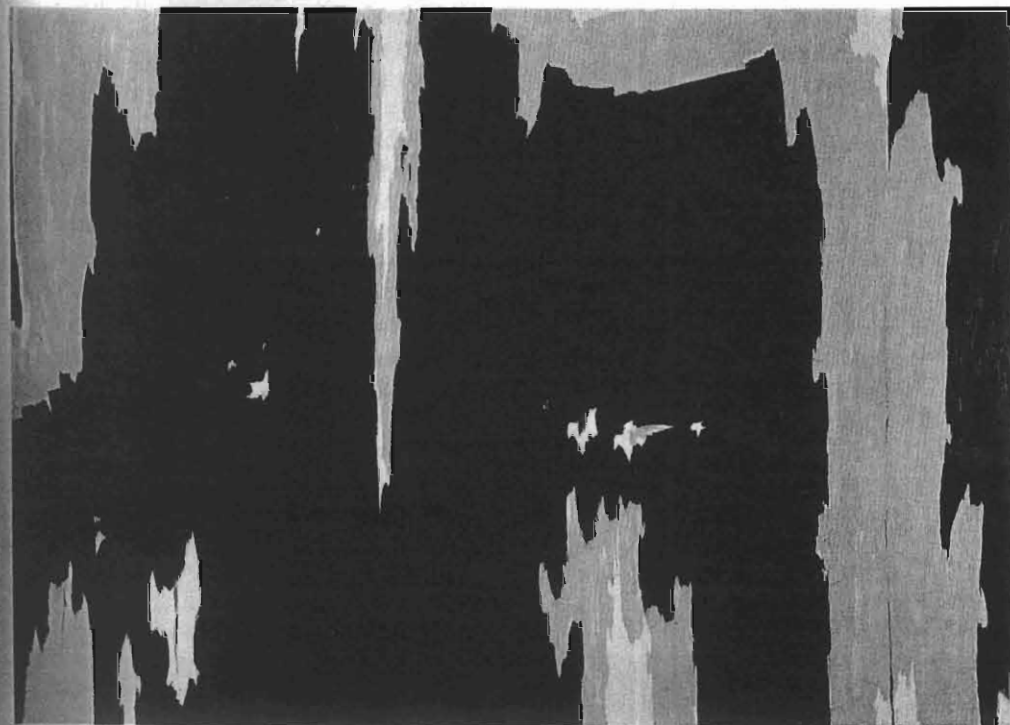
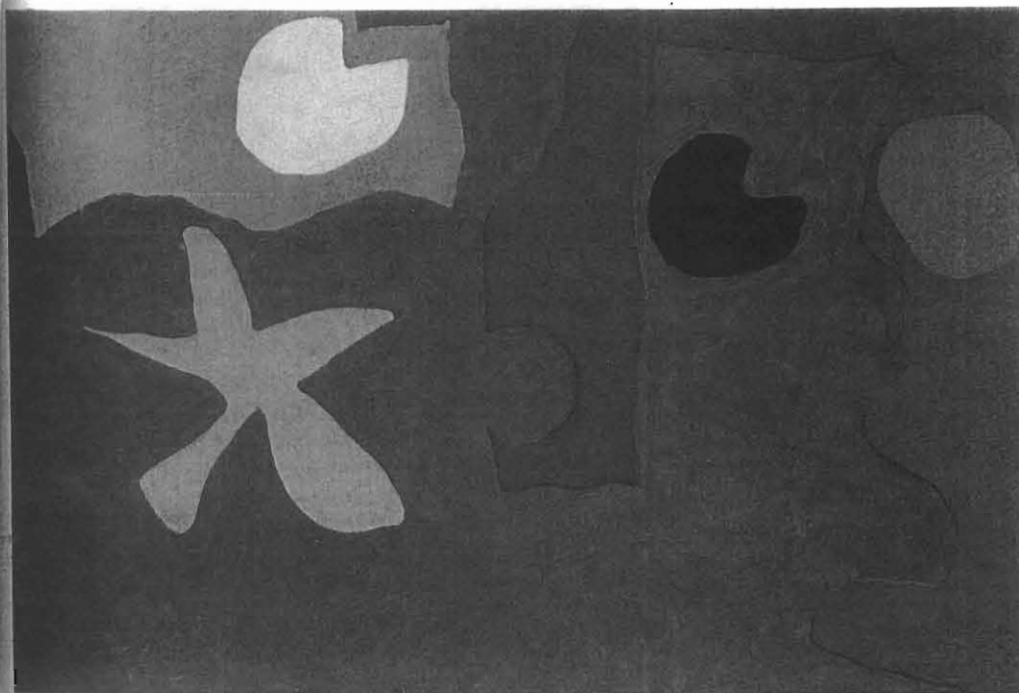
27 SAM FRANCIS *Azul sobre un punto* 1958

de la pintura expresionista abstracta hubiera podido remediarse recurriendo a métodos europeos más sofisticados de composición del espacio pictórico. Esto demuestra que su entusiasmo inicial se basaba en un error, ya que estos métodos de composición eran precisamente los que los estadounidenses más se habían esforzado por rechazar desde el principio, incluso a costa de perder su libertad de evolución y maniobra.

Se podría aducir que el expresionismo abstracto hizo más por la cultura en general que por la pintura en particular. El éxito que tuvo esta nueva manera de pintar, y la publicidad que generó, llamaron la atención de escritores y músicos que se sentían descontentos con la situación en que se encontraban sus respectivas artes. Erle Brown, uno de los compositores nuevos más radicales, aseguró que había encontrado una nueva fuente de inspiración para su obra en la de Pollock. Al principio, fue el gesto de liberación lo que contó, más bien que cualquier semejanza específica entre las disciplinas de las distintas artes. Los llamados «medios mixtos» o «intermedios» iban a llegar más tarde, en parte como consecuencia de experimentos con assemblage y collage.

28 PATRICK HERON *Manganeso en violeta oscuro: enero* 1967

29 CLYFFORD STILL *1957-D n° 1* 1957



La escena europea

La secuencia de los acontecimientos en Francia, y en el resto de Europa en conjunto, fue muy distinta de la de Estados Unidos. París era, naturalmente, el lugar hacia donde todos los europeos miraron en cuanto se restableció la paz. Y también es natural que fueran los artistas de la «gran generación» los que comenzaron por llamar más la atención. De hecho, el intervalo de seis años había servido para consolidar más a estos artistas en la mente del público, en lugar de perjudicarlos. Ya no eran gente marginal; habían llegado a parecer una especie de representantes de la civilización por la cual habían combatido los Aliados, y la abominación nazi del «arte decadente» resultaba entonces útil para su reputación. Picasso se convirtió en un objeto de peregrinación para los soldados estadounidenses que estaban en el París liberado, al igual que su compatriota: Gertrude Stein.

Por otra parte, en cierto sentido esos artistas, que ya eran mayores, se sintieron apartados de sus raíces por lo que había sucedido. En el aire flotaba una sensación de cambio, y ellos, que habían sido instigadores de tantos cambios, no eran sus promotores, sino sus víctimas. Y el nuevo encumbramiento que habían adquirido a menudo infundía una cierta aridez a su obra.

Este veredicto parecía aplicarse sobre todo a Picasso (1881-1973). Inmediatamente después de la guerra se le concedió el status final de dios mortal: el artista más universalmente aclamado y celebrado desde Miguel Ángel. Esto dice algo de la frenética creatividad de Picasso que, incluso cuando había sido colocado en esa inquietante situación, no mostró el menor signo de flaqueza. Su producción, a partir de 1945, fue prodigiosa, y casi constantemente se revelaban al público nuevos aspectos de ella. En 1966, por ejemplo, su extensa pero con anterioridad casi desconocida obra como escultor se expuso en Londres, París y Nueva York. Sin embargo, a pesar de su inmensa fama, la obra de Picasso comenzó a perder el apoyo de los líderes del gusto en el arte moderno, que se sintieron alentados a degradarlo tanto por sus visiones arcádicas de ninfas y faunos, que no sólo parecían frívolas, sino también curiosamente afines al gusto de la década de 1930 en cuanto a estilo —parte del repertorio del art déco (que todavía no era estimado)—, como



30 PABLO PICASSO *Matanza en Corea* 1951

por los ocasionales cuadros de propaganda que expresaban las simpatías comunistas del pintor. Un ejemplo de esto último fue su *Matanza en Corea*, pintado en la época de la guerra de Corea, y al que la mayor parte de la gente consideró una paráfrasis estéril de *El 2 de mayo*, de Goya.

La paráfrasis empezó a ser una costumbre cada vez más frecuente en Picasso. Entre las obras más características del período «tardío» —pero no el último— de su producción estaban las series de variaciones sobre cuadros famosos de los grandes maestros del pasado, como *Las meninas*, de Velázquez, o las *Mujeres de Argel*, de Delacroix. Picasso aplicó a estos cuadros la costumbre de Monet de trabajar en serie, realizando una especie de proceso de «desempaquetamiento», tomando de la obra original diversas ideas y cualidades y presentándolas a nuestra inspección, añadiendo al mismo tiempo sus propios comentarios. Con frecuencia, el espectador es consciente de una especie de hostilidad hacia los logros del pasado, algunas de estas versiones casi podrían describirse como violaciones o desmembraciones.

Picasso dirigió la misma mirada funesta hacia los efectos de su propio proceso de envejecimiento, y entre sus obras tardías más personales hay una serie de grabados sobre este tema, que con frecuencia incluyen autorretratos que muestran al artista como un viejo mirón o incluso como un mono. Estos grabados fueron realizados en una gran explosión de energía creadora entre el 16 de marzo y el 5 de octubre de 1968. Incluso más notables son sus últimos cuadros, realizados en los años finales de su vida hasta su muerte en abril de 1973.

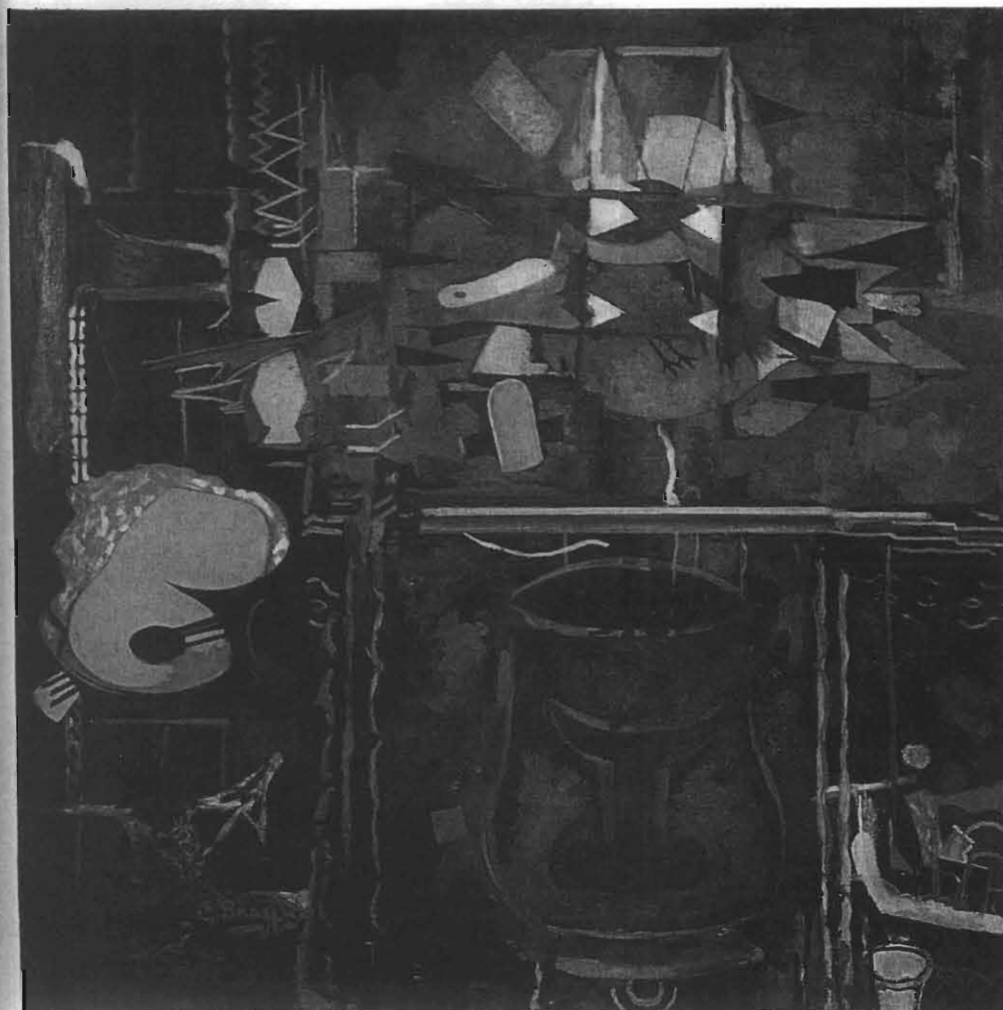
Pintados con tremenda audacia, e incluso con cierta crudeza, estos cuadros fueron objeto de la incomprensión general cuando se expusieron por primera vez, pero desde entonces han sido aclamados como los más importantes precursores de la nueva figuración expresionista. Resulta indudable que hay en ellos una salvaje sensación de riesgo que les confiere gran emoción. Las imágenes están radicalmente simplificadas y, no obstante, conservan legibilidad gracias a la insuperable destreza de Picasso como dibujante.

Otros pintores de la gran generación siguen pareciendo aislados de la corriente principal de acontecimientos de posguerra, aunque su obra era con frecuencia impresionante. Georges Braque (1882-1963), por ejemplo, pintó en su vejez ciertos cuadros que son, sin la menor duda, obras maestras, como la serie dedicada al tema del estudio, como *Estudio IX*. Estas pinturas, serenas y monumentales, resumen todas las lecciones de la larga vida del pintor. Y, sin embargo, es en verdad significativo que sean intimistas sin llegar a ser verdaderamente introspectivas. No miran al mundo exterior ni a la psique, sino



31 FERNAND LÉGER
Los constructores 1950

32 GEORGES BRAQUE
Estudio IX 1952-1956



a la parafernalia familiar del taller del artista. Su grandeza no resulta de la inspiración nueva, sino del refinamiento de la inspiración. Braque da el toque final a ideas que había comenzado a expresar en los días del cubismo, y las despliega de manera menos radical en su obra tardía que en la temprana.

Más dispuesto a enfrentarse al mundo que lo rodeaba se mostró otro veterano, Fernand Léger (1881-1955). En un cuadro como *Los constructores*, pintado en 1950, vemos un intento de llevar el clasicismo poussinesco a temas auténticamente modernos y marxistas. Los resultados han sido admi-

31

rados a su debido tiempo por los críticos marxistas. No obstante, esta vuelta a Poussin parece extrañamente excéntrica y testaruda en el testarudo mundo del arte de posguerra.

Incluso los dos maestros reconocidos cuya obra parece más pertinente a la escena de posguerra dan la impresión de haber logrado esta vinculación casi por casualidad. El triunfo más notable fue el de Matisse (1869-1954), que en su vejez se volvió un pintor casi tan radical como lo había sido en la época de los fauves. En el período de entreguerras, Matisse se había especializado en una especie de fluido hedonismo que exigía cada vez menos a su talento. En 1941 sufrió una serie de operaciones quirúrgicas, de las que salió convertido en un inválido permanente. En cierto modo, esta desgracia, e incluso la guerra misma, parece haber agudizado sus percepciones. A fines de la década de 1940, Matisse pintó una serie de magníficos interiores, inundados de luz y color, que constituyen un paralelo a los *Estudios* de Braque. Pero él iba a ir más lejos. En 1950, las manchas de color de sus cuadros (por ejemplo la *Zulma* de Copenhague) habían comenzado a cobrar autonomía por sí mismas. Fue más o menos por entonces cuando, a causa de su creciente debilidad, Matisse comenzó a usar la técnica del *papier découpé*, que fue el principal recurso creativo de sus últimos años. Los pedazos de papel se coloreaban según las instrucciones del pintor, y luego se recortaban y usaban para formar composiciones. Así el anciano pudo crear obras de considerable tamaño sin demasiado esfuerzo. Este método estimuló la simplificación extrema y ayudó a disciplinar la destreza decorativa de Matisse.

35 *El caracol* es una de las composiciones más abstractas de este período, más severa incluso que la obra que Matisse realizó alrededor de 1910. La activación del color que logró en estas obras iba a significar algo importante para pintores mucho más jóvenes que él.

El otro pintor que tuvo algo que aportar fue Miró. Sus grandes y sencillos lienzos de la década de 1950 estaban, ciertamente, muy próximos a los expresionistas abstractos, a quienes influyó, y, en la década de 1960, incluso a algunos artistas del colour painting, de los que aún tengo que hablar, como en *Azul II* que juega con su característica ambigüedad entre representación y abstracción, pero debe su mayor atractivo al maravilloso uso del color. También su escultura guarda relación con Dubuffet. Pero Miró sigue siendo extrañamente esquivo como personalidad artística: un artista que se mantuvo abierto a tantas opciones es difícil de interpretar de manera satisfactoria.

36 Otros artistas importantes, como Max Ernst, continuaron su carrera, pero la obra que producían parecía cada vez más lejana de la escena corriente. Su *Grito de la gaviota*, al igual que *Azul II* de Miró, es evocativo y lírico, tanto abstracto como figurativo en su efecto y, por el momento, totalmente distante de la obra surrealista más temprana de Ernst. Algunos pintores im-

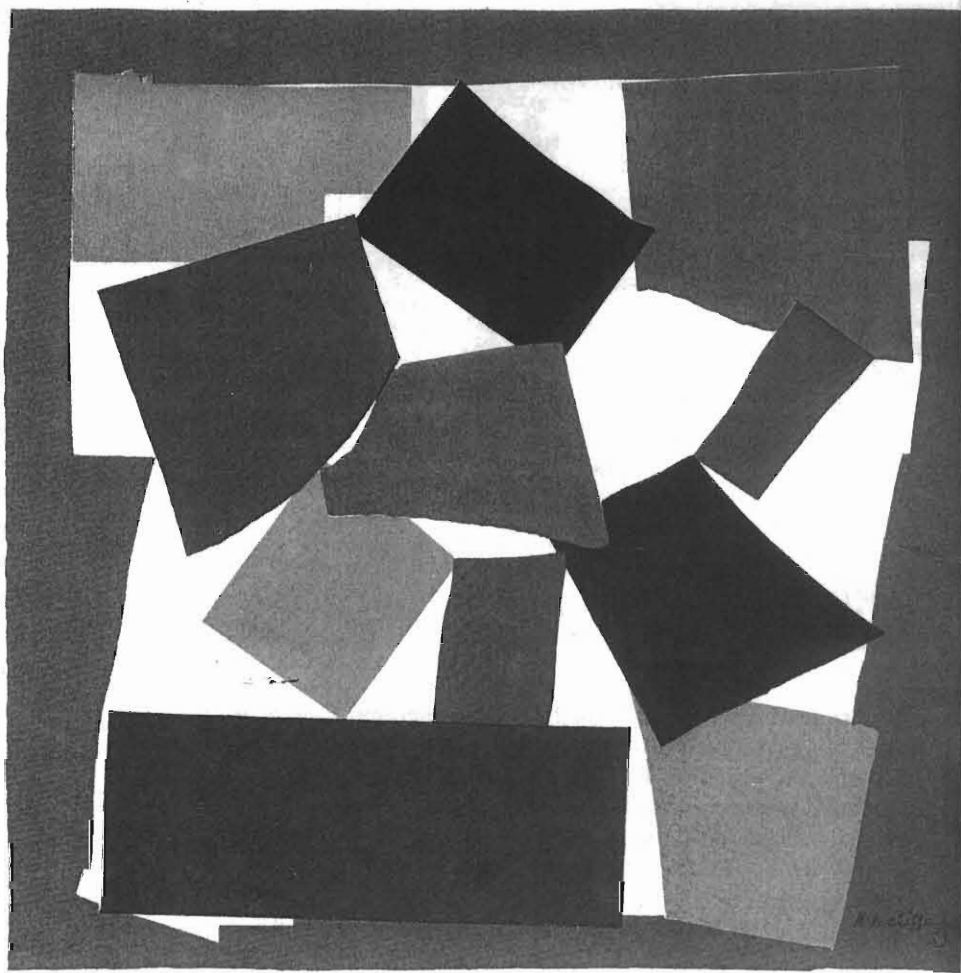
portantes reconocieron este dilema con toda franqueza. Se tiene la impresión de encontrar una confesión de esta ambigüedad entre surrealismo modernista y realismo en los impactantes retratos que el pintor británico Graham Sutherland (1903-1980) realizó después de la guerra, para los que contó con sir Winston Churchill y Somerset Maugham entre sus modelos. Éstos parecen una sorprendente evolución estilística para un artista que, como es sabido, comenzó en la tradición surrealista y que continuó, en otros cuadros, realizando una obra que era reminiscente del surrealismo. Sin embargo, el «realismo», como tal, no es una cuestión irrelevante por lo que a la pintura europea de posguerra se refiere. De hecho, el sombrío

33 GRAHAM SUTHERLAND
Somerset Maugham 1949

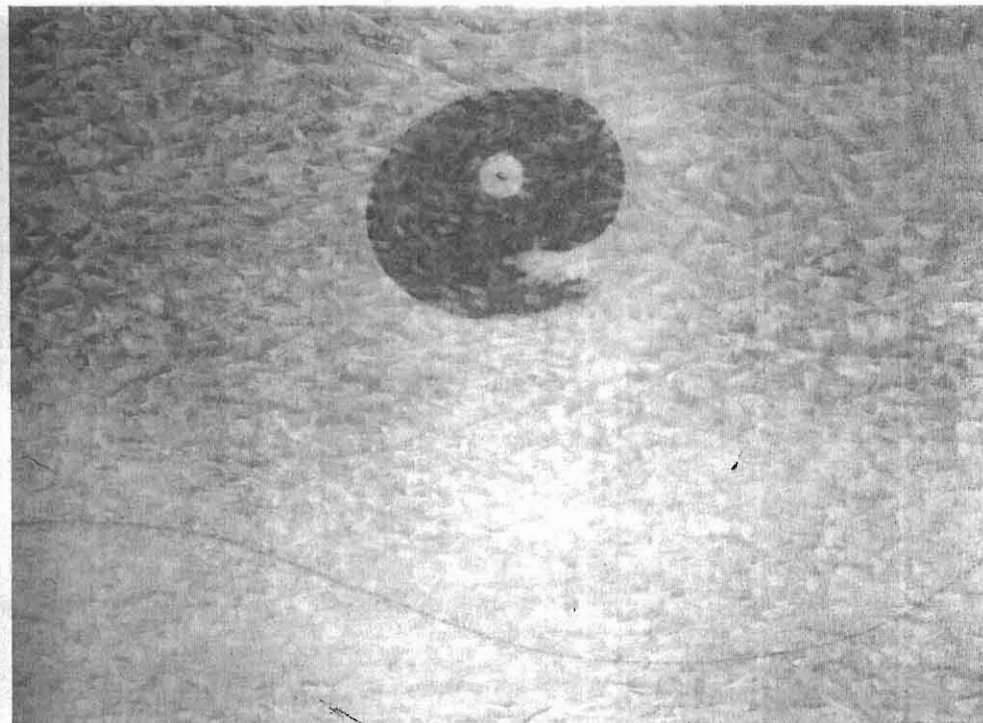


34 HENRI MATISSE
Zulma 1950



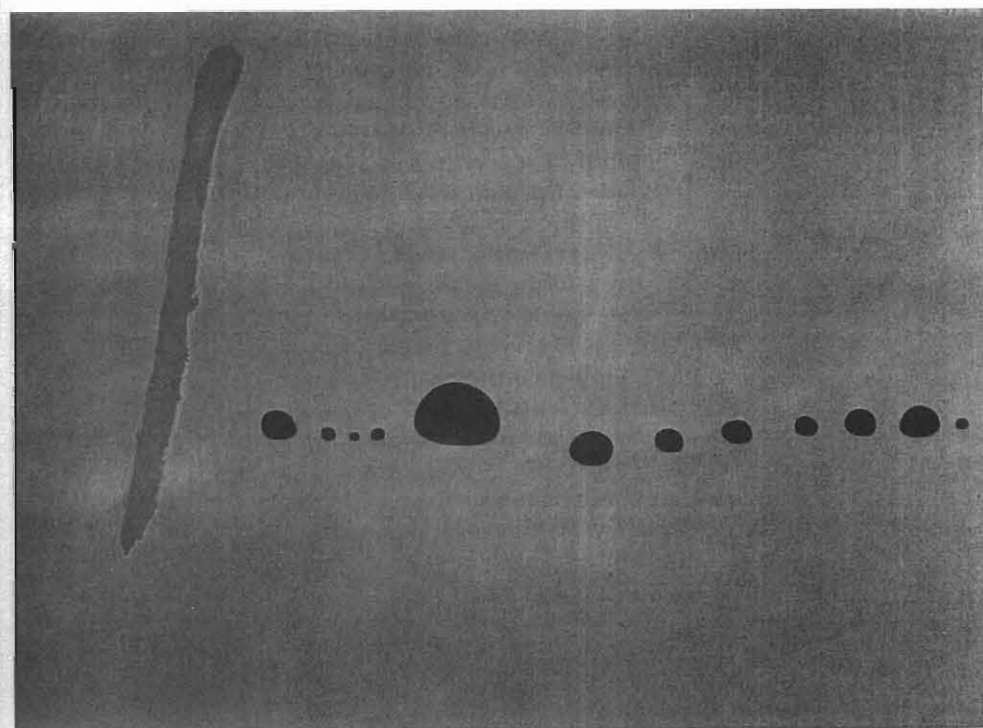


35 HENRI MATISSE *El caracol* 1953



36 MAX ERNST *Grito de la gaviota* 1953

37 JOAN MIRÓ *Azul II* 1961





38 DAVID BOMBERG
*Monasterio de San
 Crisóstomo, Chipre* 1948

39 FRANK AUERBACH >
Cabeza de Helen Gillespie III
 1962-1964

40 LEON KOSSOFF >
Perfil de Raquel 1965



ambiente de la Europa de la inmediata posguerra parecía mostrar, por lo menos, una cierta tendencia teórica hacia el arte realista. Había un sentimiento de que los artistas debían enfrentarse a sus responsabilidades, de que debían participar en la construcción de un mundo nuevo y mejor, y, sobre todo, de que debían adoptar la misma actitud que los cineastas y escritores, los cuales se sentían atraídos por el estilo documental. En Italia, por ejemplo, los filmes neorrealistas tempranos de Rossellini, *Roma, città aperta* y *Paisà*, eran infinitamente más importantes que el *Manifiesto del Realismo* que destacados artistas italianos publicaron en 1945.

En general, el realismo social sólo echó raíces en los países que podían ser considerados marcadamente provincianos. En Gran Bretaña, por ejemplo, los llamados pintores del «Fregadero» disfrutaban de fama considerable. Su líder, David Bomberg (1890-1957), había comenzado su carrera como un modernista pionero, bajo la influencia del vorticismismo, pero luego evolucionó de una manera que demostró que sus verdaderos maestros eran los expresionistas alemanes, lo que se evidencia en paisajes como *Monasterio de San Crisóstomo, Chipre*. Bomberg trató de crear un equilibrio: quería que el espectador pudiera penetrar en su obra, tanto en su papel de representación como en su papel de pintura pura y simple. Sus seguidores tendieron a enfatizar uno de los términos a expensas del otro.

La obra de Frank Auerbach (n. 1931), por ejemplo *Cabeza de Helen Gillespie III*, y de Leon Kossoff (n. 1936), por ejemplo *Perfil de Raquel*, está relacionada con una realidad que se logra, literalmente: por medio de la solidez de la pintura, que se amontona sobre el lienzo en «cuerdas y montículos». Aunque el enfoque es diferente, el resultado final tiene algo en común con la obra de los «pintores de la materia» franceses, de quienes hablaré enseguida.

El realismo de los otros pintores del «Fregadero» (aquellos a quienes el término se aplica más adecuadamente) era más descriptivo, y su fidelidad a él resultó más frágil. La obra temprana de artistas como Jack Smith, Edward Middleditch (n. 1923) y John Bratby (1928-1992) sólo se remonta a mediados de la década de 1950, y es la equivalencia de la clase de realismo entonces dominante en la literatura inglesa y en los escenarios londinenses: la novela *Jim, el afortunado*, de Kingsley Amis, y la obra teatral *Mirando hacia atrás con ira*, de John Osborne. No obstante, ninguno de esos pintores británicos realizó obras del vigor de las del realista italiano Renato Guttuso (1912-1987), que descubrió una especie de idioma neobarroco con el cual describir las vidas de la «gente corriente», como en su cuadro *La discusión*, una típica escena de café de obreros enzarzados en una disputa política. Mientras Léger, en su período final, indagaba en el barroco de Poussin para tratar de



41 EDWARD MIDDLEDITCH
Pollo muerto en un arroyo 1955

crear un «arte del pueblo», Guttuso se basaba en el arte, más táctil, de Carracci y de Caravaggio.

Hay, no obstante, un pintor figurativo británico que se encuentra entre los más distinguidos artistas contemporáneos europeos: Francis Bacon (1909-1992). Bacon y el francés Balthus (n. 1908) me parecen, en realidad, los únicos dos artistas que han logrado hacer obra de figuración en un contexto europeo contemporáneo. Ambos son tan extraños y personales que vale la pena estudiarlos a la par.

42, 46

Bacon me parece que representa el grado en que las exigencias de la pintura figurativa tradicional pueden ser forzadas a comprometerse con las del modernismo. Para los estándares de muchos de los artistas cuya obra se estudia en este libro, Bacon era una figura sumamente tradicional. Trabajó con los viejos materiales, óleo sobre lienzo, y aceptó la disciplina de los viejos formatos. En otros aspectos, estaba muy lejos de ser ortodoxo. Así es como él mismo describió su método de trabajo en una entrevista en televisión con David Sylvester:



42 FRANCIS BACON *Estudio según Velázquez: papa Inocencio X* 1953

43 JOHN BRATBY
Ventana, autorretrato,
Jean y manos 1957



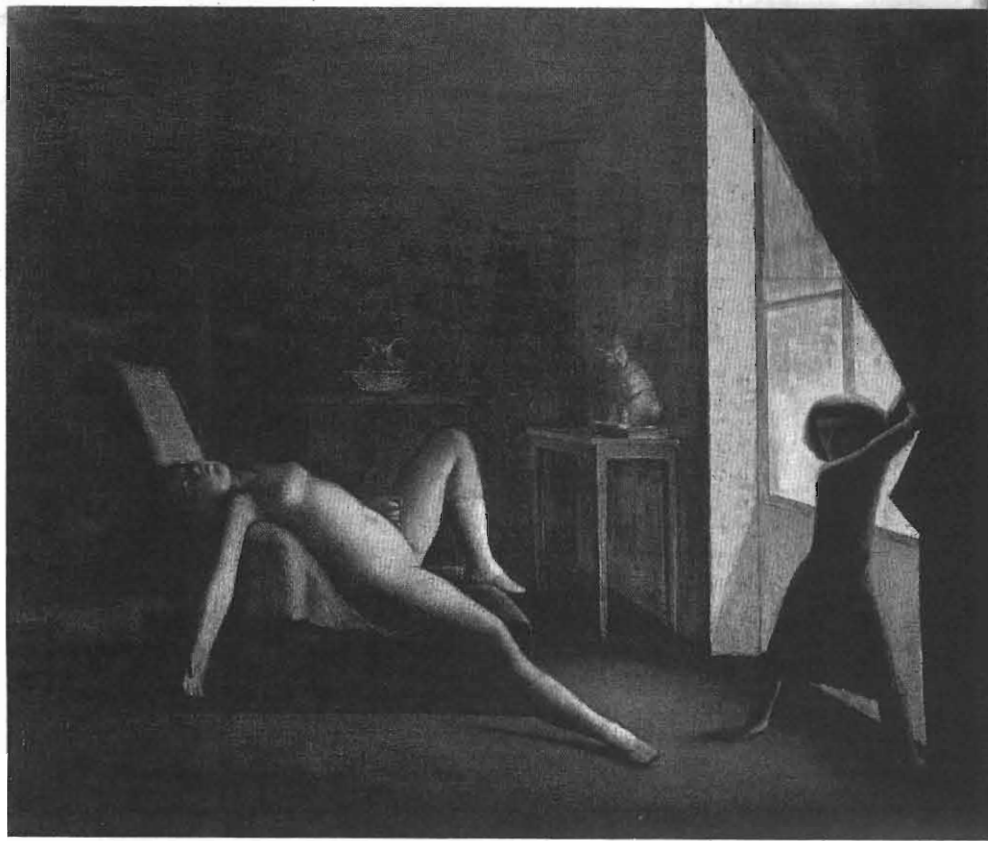
44 RENATO GUTTUSO *La discusión* 1959-1960



Pienso que uno puede hacer, de manera muy similar a la de la pintura abstracta, marcas involuntarias en el lienzo que pueden sugerir maneras mucho más profundas por medio de las cuales uno puede capturar los hechos que lo obsesionan. En mi caso, si alguna vez funciona, lo hace a partir de ese momento en que conscientemente no sabía qué estaba haciendo [...]. En realidad, en mi caso es cuestión de ser capaz de colocar una trampa con la que conseguir capturar el hecho en su momento más vital.¹

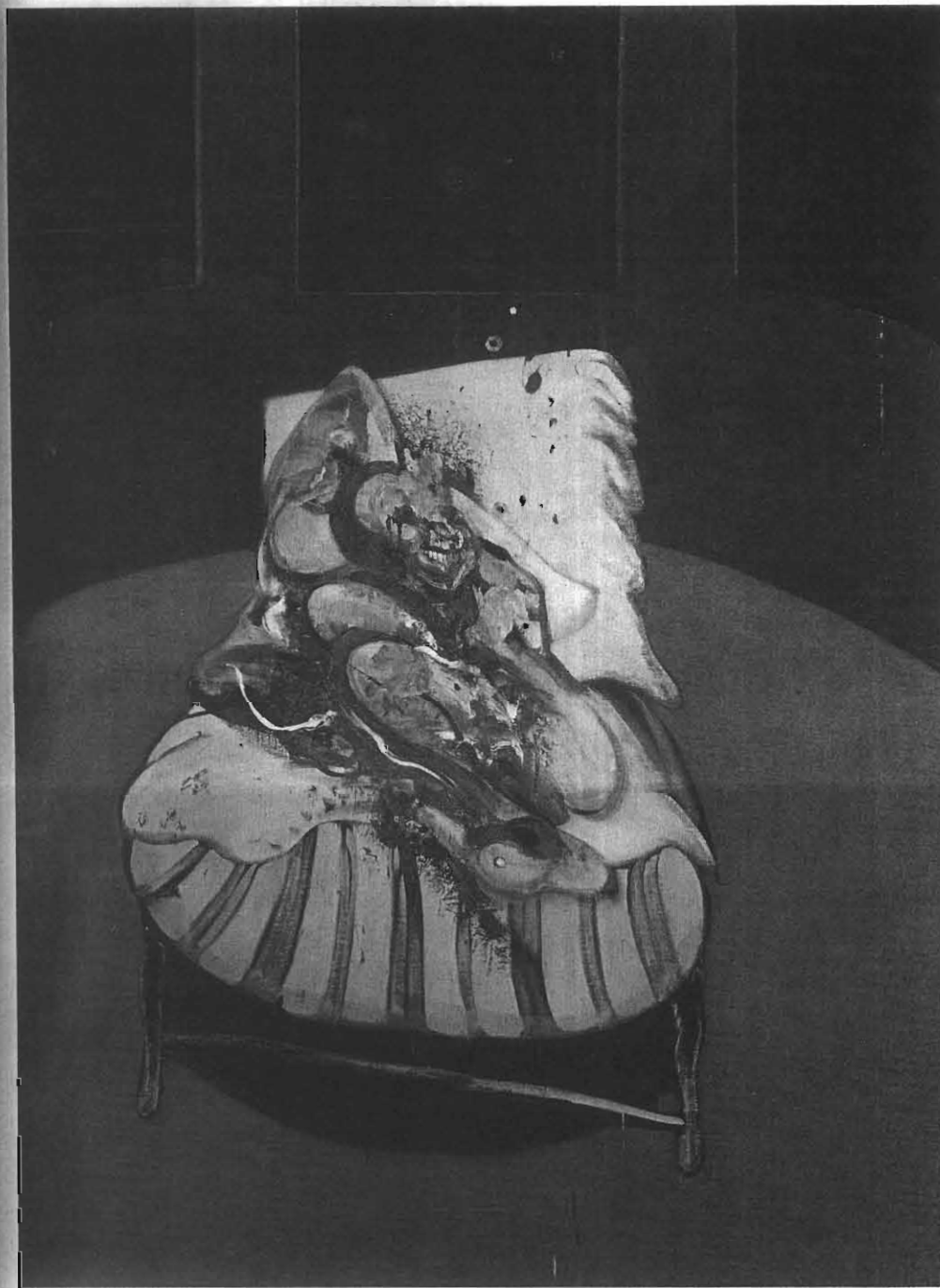
Esto plantea por lo menos dos cuestiones: la concreta de los «hechos» por los que el pintor se siente atraído, y la otra más general del futuro del arte figurativo. En el caso de Bacon, los hechos parecen ser en su mayor parte de terror, aislamiento y angustia. Una visita a cualquier gran exposición retrospectiva de la obra de Bacon es una experiencia opresiva. Bacon ha pasado por una cantidad de cambios estilísticos: los papas y hombres de negocios gritando que lo hicieron famoso iban a ceder el sitio a imágenes más duras, más claras y, en cierto modo, más turbadoras. Figuras deformadas se refugian en habitaciones deslumbrantemente iluminadas, que parecen tanto departamentos de lujo como cámaras de ejecución. Esas figuras no sólo están aisladas, son abyectas: hombres despojados de las pocas pretensiones que les quedaban.

El arte consistente y estrecho de Bacon representa, por lo menos, una de las actitudes que se pueden adoptar ante la experiencia de mediados del siglo XX. Pero, aunque el desasosiego de la obra de Bacon ha impresionado tanto al espectador corriente como a sus colegas artistas, no existe algo como una «escuela de Bacon», ni siquiera en Gran Bretaña. Las actitudes que Bacon adoptó imposibilitan la pertenencia a cualquier grupo de movimiento.



45 BALTHUS *El dormitorio* 1954

La obra de Balthus es más fácil de asimilar psicológicamente, aunque siga estando aislada de la corriente principal. Balthus difiere de Bacon en que es más naturalista, evita la improvisación y está influido por artistas como Courbet y Piero della Francesca, que nunca podrían describirse como maestros de Bacon (la deuda principal de Bacon fue con Velázquez). Pero, así y todo, ambos tienen mucho en común. Al igual que Bacon, Balthus cultiva sus obsesiones particulares; al igual que Bacon, usa con frecuencia el simbolismo de figuras en una habitación que claustrofómicamente las contiene y las encierra en ella. Si Bacon parece a veces pintar la secuela de la violación, Balthus da su anticipación. Muchachas adolescentes desnudas se tumban de manera poco elegante en posturas llenas de abandono, invitando a la violencia sexual, como en *El dormitorio*. La luz dora sus contornos, con una mano que es reservada y amorosa.

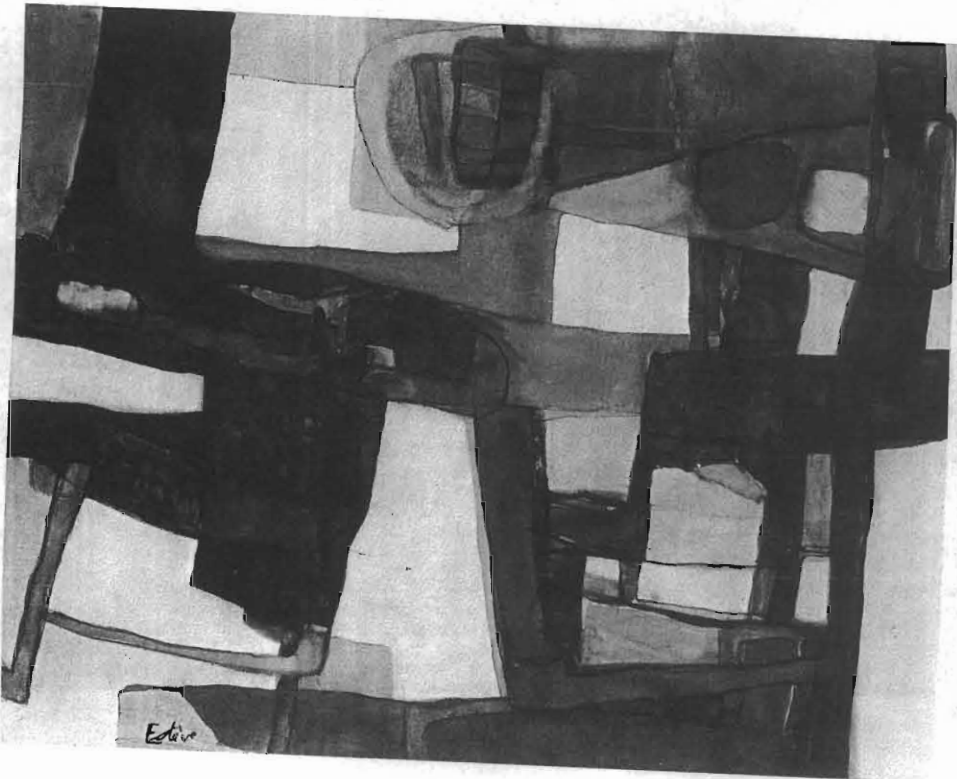


46 FRANCIS BACON *Uno de tres estudios para una crucifixión* 1962



47 ÉDOUARD PIGNON
El minero 1949

48 MAURICE ESTÈVE *Composición 166* 1957



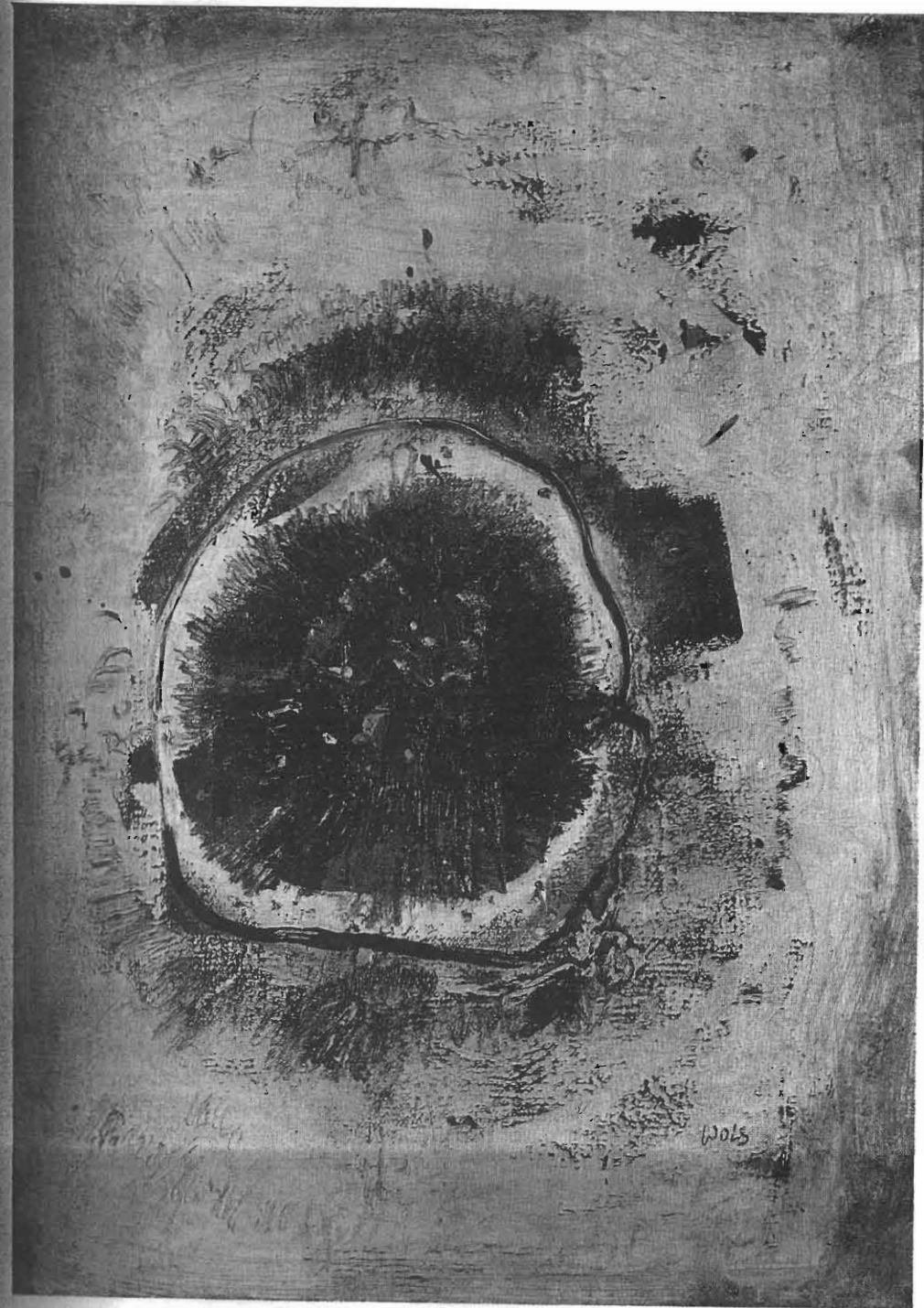
49 JEAN BAZAINE *Sombras sobre la colina* 1961

Bacon y Balthus descuellan entre sus contemporáneos porque ambos están dotados de un temperamento muy especial, que invalida todas las consideraciones de estilo. Pocos artistas tienen las cualidades, posiblemente molestas, que ellos dos parecen poseer, y la evolución de la pintura moderna iba a recorrer un camino muy diferente.

Ya he hablado de la súbita atención que se dedicó a los grandes nombres de la Escuela de París inmediatamente después de la guerra. Para los pintores más jóvenes en Francia, el proceso de crecer a la sombra de estas gigantescas reputaciones tenía que ser difícil. Estos artistas, a quienes en París por esos años se calificaba de «prometedores», pertenecían a la llamada «generación media», y eran Jean Fautrier (1897-1964), Maurice Estève (n. 1904), Édouard Pignon (1905-1993) y Jean Bazaine (1904-1975) entre otros. De estos jóvenes se esperaban diversas cosas completamente contradictorias entre sí, y se esperaban todas al mismo tiempo. Su deber era mantener el ímpetu de la revolución modernista, también era su deber mantener el prestigio de París, y el de todo el aparato de marchantes y críticos cuyo centro era París. Como es natural, se sintieron dubitativos. La vigorosa publicidad que se les dio no facilitó en absoluto su desarrollo.



50 JEAN FAUTRIER *Rehén* 1945.



51 WOLS *La granada azul* 1946

50

De los pintores que acabo de mencionar, Fautrier es sin la menor duda el más original e importante, además de ser el de más edad. Nació en 1898, los otros tres a mediados de la década siguiente. La primera exposición de Fautrier después de la guerra, en la Galerie Drouin, en 1945, que consistió en la serie de cuadros llamados *Rehenes* —uno de los cuales se reproduce en la pág. 68— tuvo importancia para el futuro. El tema ostensible de *Rehenes* era las deportaciones en masa durante la guerra, pero los cuadros subrayan sobre todo lo táctil de los materiales del pintor, la cualidad evocadora de la propia superficie, como resulta evidente en el ejemplo reproducido. Hay en esto un narcisismo que nos dice algo sobre la decadente vitalidad de la pintura francesa, pero también fue una auténtica innovación. En estos cuadros se ven los primeros pasos dados hacia el *art informel*, el estilo que iba a ser dominante en la década siguiente; y es interesante señalar que este paso se dio antes de que la influencia de los expresionistas abstractos estadounidenses llegara a Francia. Bazaine, Estève y Pignon son figuras menores. En su obra, como *El minero* de Pignon, *Composición 166* de Estève —ambos en la pág. 66— y *Sombras sobre la colina* de Bazaire —en la pág. 67—, fauvismo, cubismo y expresionismo se mezclaban para producir una amalgama que poco tenía de nuevo, excepto el hecho de la mezcla.

47, 48

49

Sin embargo, había mejores artistas que éstos que trabajaban en el París de fines de la década de 1940 y la de 1950; hombres que hicieron algo, si no lo suficiente, para justificar la afirmación del crítico Michel Tapié, en su libro *Un art autre*, de que entonces había una clase de pintura que partía de premisas completamente distintas de las tradicionales. La mayor parte de los pintores que Tapié apoyaba estaban trabajando en una dirección paralela a la que habían tomado los expresionistas abstractos en Estados Unidos. El pionero, casi el Arshile Gorky de este grupo, fue el pintor alemán Wols, que murió joven. Wols (1913-1951) comenzó a formarse como violinista, luego fue a estudiar en la Bauhaus de Berlín con Moholy-Nagy y Mies van der Rohe. A comienzos de la década de 1930 se trasladó a París y estableció contacto con los surrealistas. El resto de la década lo pasó entre Francia y España; en este período Wols trabajó principalmente como fotógrafo. En 1939 y 1940 estuvo internado en Francia y comenzó a lograr un estilo de madurez en una serie de dibujos. Éstos se expusieron con éxito en la Galerie Drouin en 1945, y Wols comenzó a ejercer una verdadera influencia en sus contemporáneos. Los cuadros que realizó en los pocos años que le quedaban de vida (murió en 1951), como en el característico *La granada azul*, parecen mezclar la sensibilidad gráfica de Klee con la manera nueva y más libremente abstracta de ver las cosas. La fascinación de Wols por la sustancia verdadera de que se hace la pintura, como resulta evidente incluso en la reproducción, el grueso empaste que se

51

70



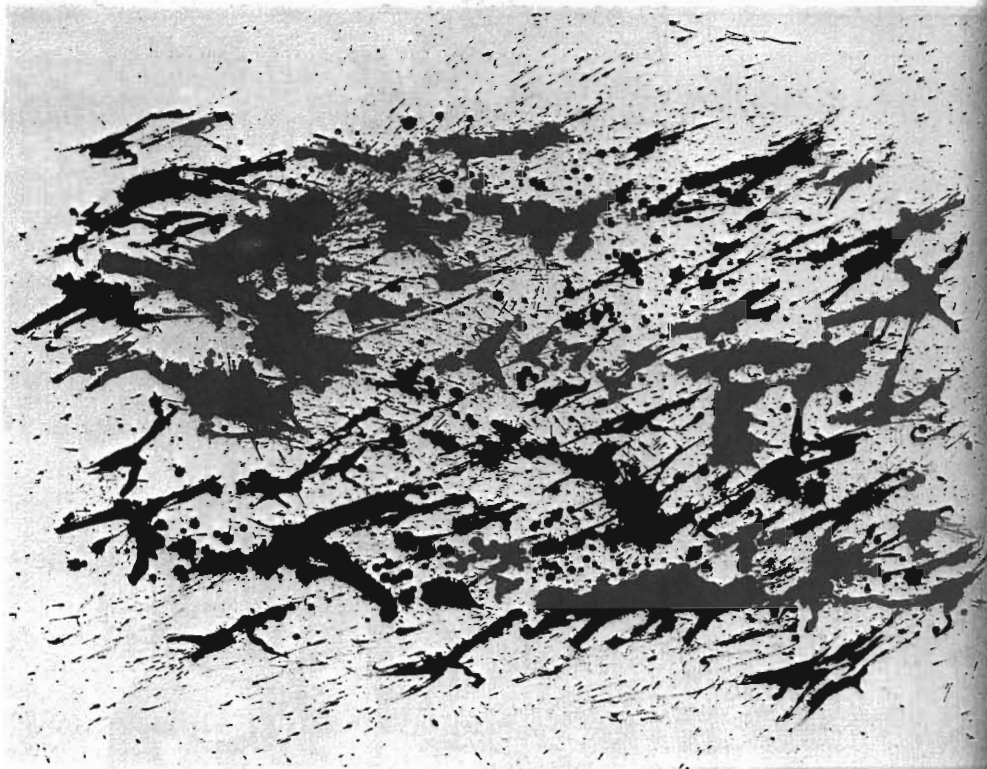
52 HANS HARTUNG
Pintura T 54-16 1954

puede arañar y tallar, nos sugiere una comparación con Fautrier (véanse las págs. 68 y 69).

Hans Hartung (1904-1989) era compatriota de Wols. Durante el boom del arte de mediados de la década de 1950 logró un clamoroso éxito, gracias a una fórmula de hacer cuadros bastante limitada y del mismo modo fácil de reconocer. Al igual que Wols, Hartung abandonó Alemania en la década de 1930 y se estableció en París, donde el escultor Julio González lo alentó. Lo que tenía para exponer en ese momento, los años inmediatamente siguientes a la guerra, era una vigorosa caligrafía de haces de líneas. Ningún cuadro de Hartung carece de energía, pero, en cuanto se ha visto un grupo de ellos, es totalmente posible preguntarse por qué una marcada, o una pincelada dada, como en *Pintura T 54-16*, arriba, aparece en un lienzo y no en otro.

Otro pintor que estuvo muy de moda en la década de 1950 fue el franco-canadiense Jean-Paul Riopelle (n. 1923). Riopelle, también, tiene una fór-

71



53 HENRI MICHAUX *Pintura a la tinta china* 1960-1967

mula eficaz, pero limitada. Su obra es un intento de unir la espontaneidad de la pintura abstracta «informal» con la textura y el color exquisitos que se consiguen a base de un fuerte empaste, que se ve, por ejemplo, en *Encuentro*, en la pág. 73. Aquí, como en los cuadros de Hartung, hay un vigor de una clase bastante obvia. El color brillante enfatiza la tosquedad mecánica de la superficie, pero los dos elementos —color y textura— no se unen del todo.

Un artista más sólido, cuya obra es afín a la abstracción informal, pero que se mantiene un poco apartado de ésta, es el poeta-dibujante Henri Michaux (1899-1984). Michaux parece haber recurrido al dibujo como medio de comunicar conceptos imposibles de captar en la escritura (había sido una importante figura literaria desde la década de 1930).

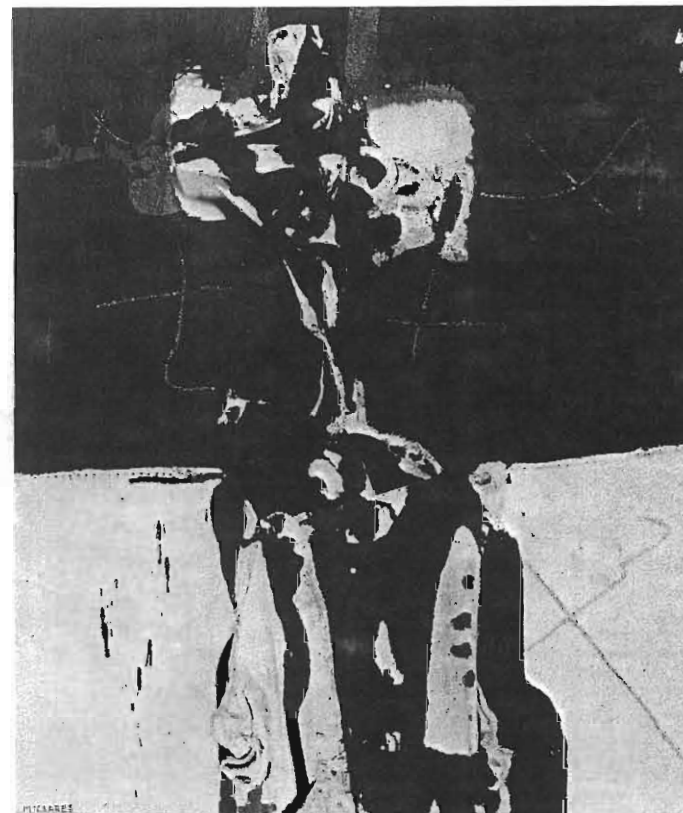


54 JEAN-PAUL RIOPELLE *Encuentro* 1956

53 Muchos de estos conceptos guardan relación con estados de conciencia alterados inducidos por drogas alucinógenas. Los dibujos de Michaux, como *Pintura a la tinta china*, son tan semejantes que, cuando se ven muchos, el efecto se vuelve monótono; pero los mejores de ellos se acercan sorprendentemente al aspecto de algunas de las obras de Pollock. *Pintura a la tinta china* puede ser sugerente y elegante, pero comparada con una pintura de goteo de Pollock parece más ilustrativa. Las líneas están a punto de resolverse en representaciones taquigráficas de figuras humanas.

56 La nueva abstracción consiguió un enorme éxito no sólo en París, sino también en el resto de Europa. Pintores como Antoni Tàpies (n. 1923), en España, y Alberto Burri (n. 1915), en Italia, son reconociblemente parte del mismo impulso. Los dos resultan interesantes por su manera de adaptar una tendencia internacional a una situación nacional. Tàpies, que es autodidacto, comenzó a pintar en 1946, y tuvo su primera exposición individual en Barcelona en 1951. Su obra muestra una fascinación por las superficies, las texturas y las sustancias, lo que lo relaciona íntimamente con los «pintores de la materia» franceses, como Fautrier (véase pág. 68), que lo influyó. Tàpies sitúa al espectador cara a cara con una de las paradojas del arte radical de la época de posguerra. Políticamente es liberal, no carece de significación que sea de Barcelona, tradicionalmente el centro izquierdista de España. A pesar de todo, su obra era, por su naturaleza y conceptos, demasiado ambigua para inquietar al gobierno de Franco. Con sus texturas «de artesanía», tendía a alinearse con los productos de las artesanías de lujo españolas, como el delicado trabajo del cuero, como puede verse en *Negro con dos rombos* en la pág. 76. Esto quizá puede darnos la razón de por qué Tàpies y otros artistas españoles cuya obra se parece a la suya, como Manolo Millares (1926-1972), por ejemplo N° 165, disfrutaron en cierta medida del apoyo de las autoridades en la época de Franco. Lo que ellos crearon se convirtió en una forma de exportación de prestigio, más conocida en el extranjero que en su país de origen.

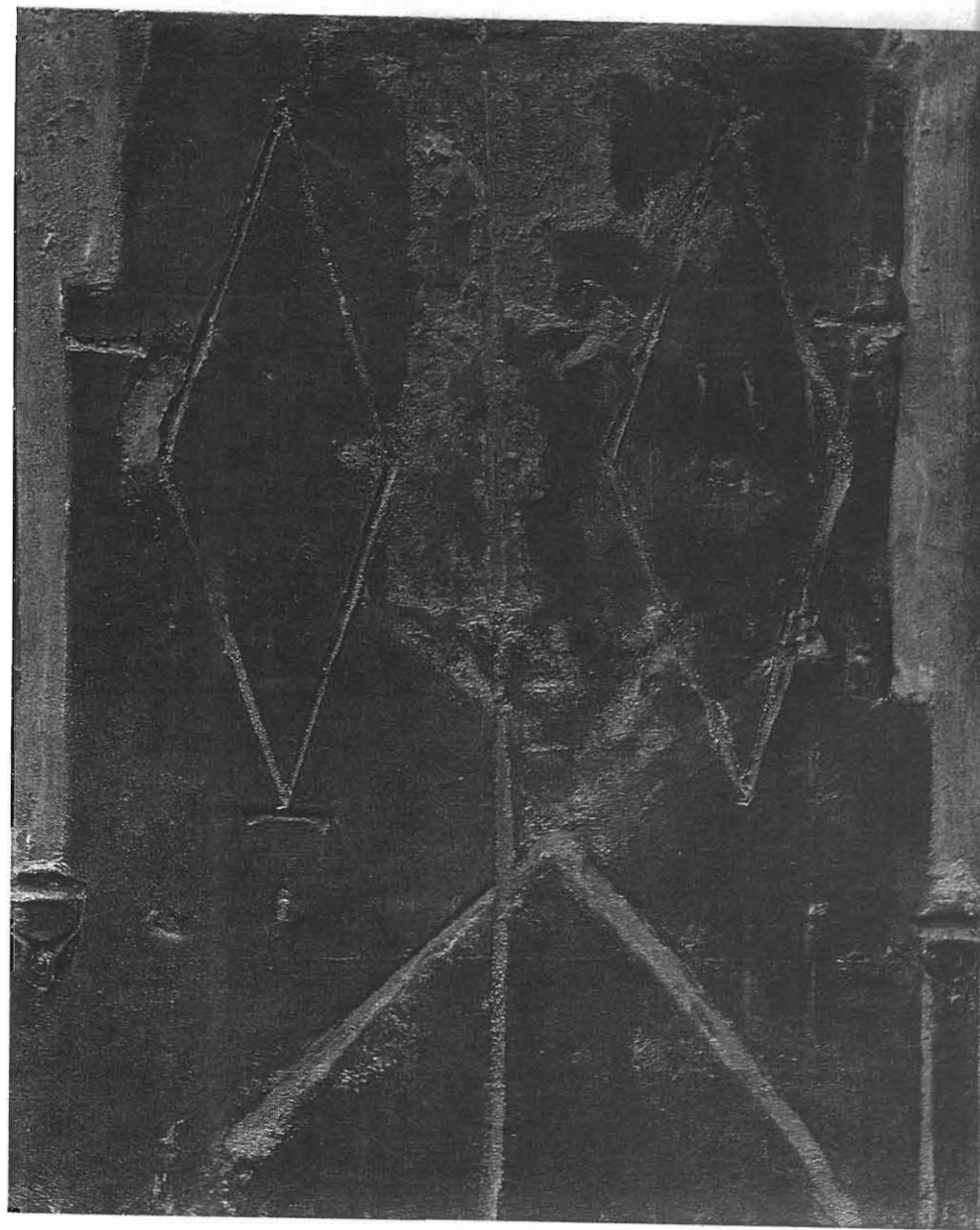
57 El caso de Burri es bastante parecido. Fue médico durante la Segunda Guerra Mundial y comenzó a pintar en 1944, en un campo de prisioneros de Texas. Cuando fue puesto en libertad abandonó la medicina para seguir pintando. Su primera exposición tuvo lugar en 1947. Burri es conocido, sobre todo, por obras hechas con arpillera y trapos viejos, por ejemplo *Saco*: la razón de que utilizara estos materiales era que le recordaban los vendajes empapados en sangre que había visto durante la guerra. También utilizó madera chamuscada, láminas de plástico quemadas y fundidas con un soplete y planchas de estaño golpeadas. El programa que Burri formuló para justificar estas obras es el existencialista de la angustia



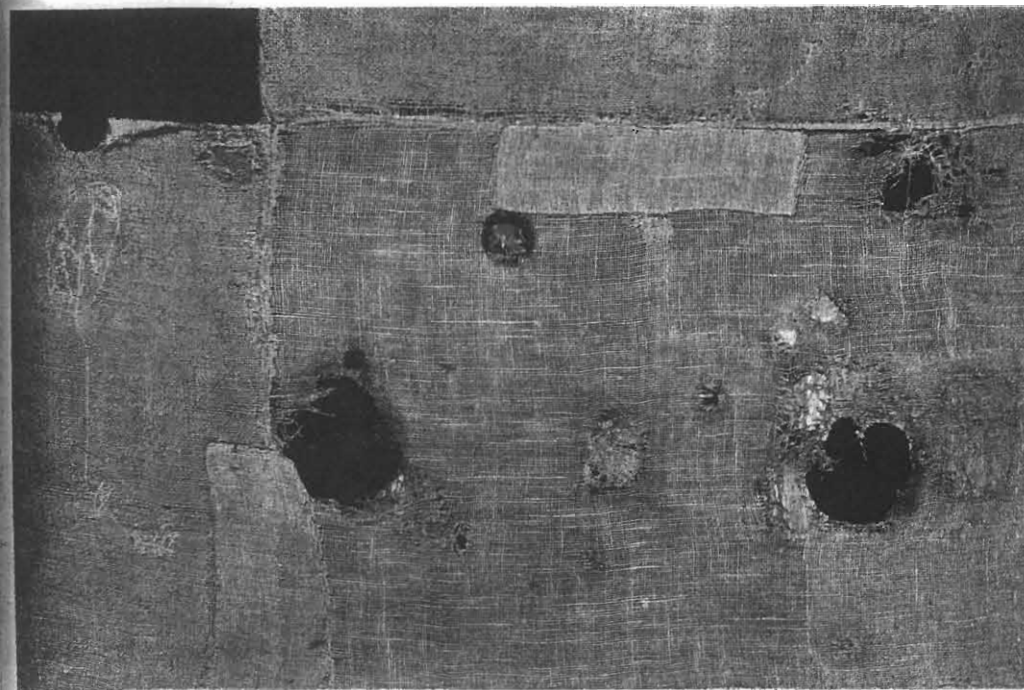
55 MANOLO MILLARES
N° 165 1961

metafísica; pero, en cambio, lo que sorprende en ellas es su buen gusto y su fácil serisualidad.

De hecho, es posible llegar a la conclusión de que todos los seguidores de la abstracción libre en la Europa de fines de la década de 1940 y comienzos de la de 1950 sufren de una debilidad de emoción y una restricción de medios técnicos. Al mismo tiempo, hay que mostrarse comprensivo con la difícil situación en que se hallaban. Como se puede ver en la obra de Wols y Fautrier, en *Rehén* y *La granada azul*, en las págs. 68 y 69, estaban explorando una clase de pintura que también había atraído a los más importantes pintores estadounidenses. Sin embargo, los experimentos europeos fueron menos radicales y se sentían menos seguros de su dirección que los que se estaban realizando en Nueva York. La vieja tradición europea (y sobre todo la francesa) de la *belle peinture* —la pintura como un objeto bello y lujoso, como un lecho de delcete para los sentidos— estorbaba la marcha hacia el ra-



56 ANTONI TÀPIES *Negro con dos rombos* 1963



57 ALBERTO BURRI *Saco 4* 1954

dicalismo. El culto estadounidense a la «tosquedad» se encuentra, si bien de otra manera, en *Las señoritas de Aviñón* de Picasso, pero no se percibe en el arte que se iba a hacer en Francia unos cuarenta años más tarde. Cuando los nuevos estadounidenses comenzaron a exponer en Europa, como cuando la colección de Peggy Guggenheim hizo una gira por las ciudades europeas en 1948, el efecto fue sobrecogedor. Una razón de que los estadounidenses triunfaran con tanta facilidad reside en el hecho de que sus colegas europeos ya estaban parcialmente convertidos —lo bastante para comprender lo que se les ofrecía—, pero aún no habían llegado a adoptar una actitud tan espectacularmente radical. Sin embargo, los artistas europeos encontraban difícil emplear el expresionismo abstracto como punto de partida, porque la declaración de los nuevos estadounidenses tenía una integridad propia.

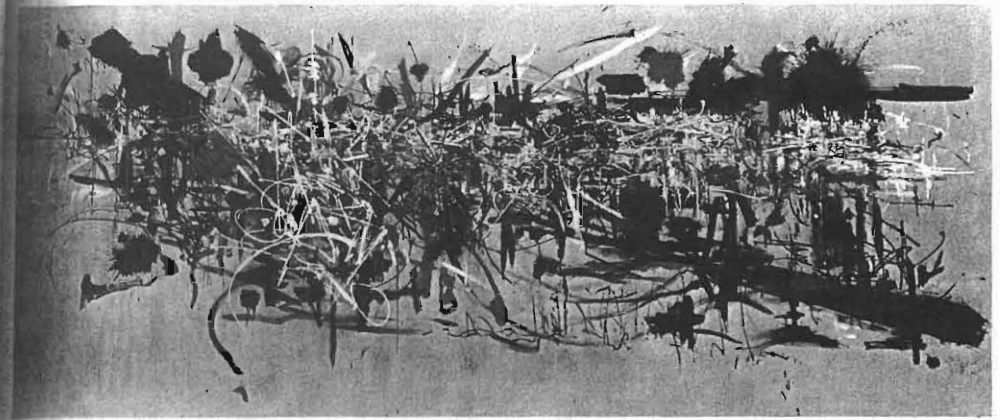
Este dilema se ve con claridad en la obra de Pierre Soulages (n. 1919) y en la de Georges Mathieu (n. 1922). Algunas veces Soulages puede parecer una versión más suave y menos comprometida de Franz Kline, pero sus grandes pinceladas, por ejemplo *Pintura*, no tienen la energía ni la cualidad estructural que se aprecia en el artista estadounidense. Mathieu es

58

una figura más interesante que Soulages. Su obra tiene ciertas afinidades con la de Pollock, aunque Mathieu comenzó tan temprano (en 1937) a pintar de una manera libremente caligráfica que no es posible hablar de derivación directa. Más bien se trata de una evolución independiente a lo largo de líneas paralelas: lo que no equivale a decir que Mathieu sea un artista de la misma talla que Pollock. Por ejemplo, sus cuadros, como *Batalla de Bouvines*, incluso los muy grandes, son siempre mucho menos complejos que los de los estadounidenses. Imagen y fondo tienen identidades distintas, lo que no ocurre con Pollock; y en la obra de Mathieu hay poca sensación auténtica de espacio, ni siquiera de la versión somera y aplanada del espacio que usa Pollock. Mathieu escribe en el lienzo una serie de garabatos llenos de osadía. Estos garabatos no se fusionan con el fondo, lo dominan. Rítmicos como son, expresan poco más que el disfrute de su propio sosiego e impulso. Mathieu se parece mucho al virtuoso satisfecho de sus propios trucos.

A pesar de todo, Mathieu tiene una importancia que no guarda relación con la abigarrada trivialidad de muchos de sus cuadros. Había sido un pu-

58 PIERRE SOULAGES *Pintura* 1956



59 GEORGES MATHIEU *Batalla de Bouvines* 1954

blicista y organizador eficiente e inteligente: fue él quien preparó la exposición en que los nuevos pintores franceses y estadounidenses expusieron juntos por primera vez. Más aún, Mathieu ha sido en todos los sentidos un precursor, un hombre agudamente consciente de las ideas seminales de su época. Cuando en 1956 pintó un lienzo de tres metros sesenta ante la presencia de un numeroso público en el Teatro Sarah Bernhardt, Mathieu anticipó los «happenings» que los artistas estadounidenses iban a poner de moda unos años más tarde, además de recordar algunas de las gracias de los dadaístas y surrealistas. El arte moderno ha producido una buena cosecha de personalidades ostentosas, y Mathieu, como Salvador Dalí, ha sido una de ellas.

El *art informel*, aunque el más publicitado de los movimientos artísticos de posguerra, no fue de manera alguna el único punto de partida nuevo. Aún más significativo fue, en muchos aspectos, el efímero grupo Cobra de 1948-1950. El nombre está tomado de los de las ciudades de donde procedían sus integrantes: Copenhague, Bruselas y Amsterdam. Entre ellos se encontraban el danés Asger Jorn (1914-1973), el holandés Karel Appel (n. 1921), y los belgas Corneille (n. 1922) y Pierre Alechinsky (n. 1927). De la misma manera que los expresionistas abstractos, los artistas del grupo Cobra querían dar expresión directa a la fantasía subconsciente, sin censura del intelecto, como, por ejemplo, en *Nacimiento del ser verde* de Alechinsky. Pero no excluyeron la figuración, como muestra la vista aérea *Recuerdo de Amsterdam* de Corneille; en esto se parecían a Fautrier y Wols, antes que a Hartung, Soulages y Mathieu. El expresionismo había echado raíces muy profundas tanto en Escandinavia (con Munch) como en los Países Bajos y Bél-

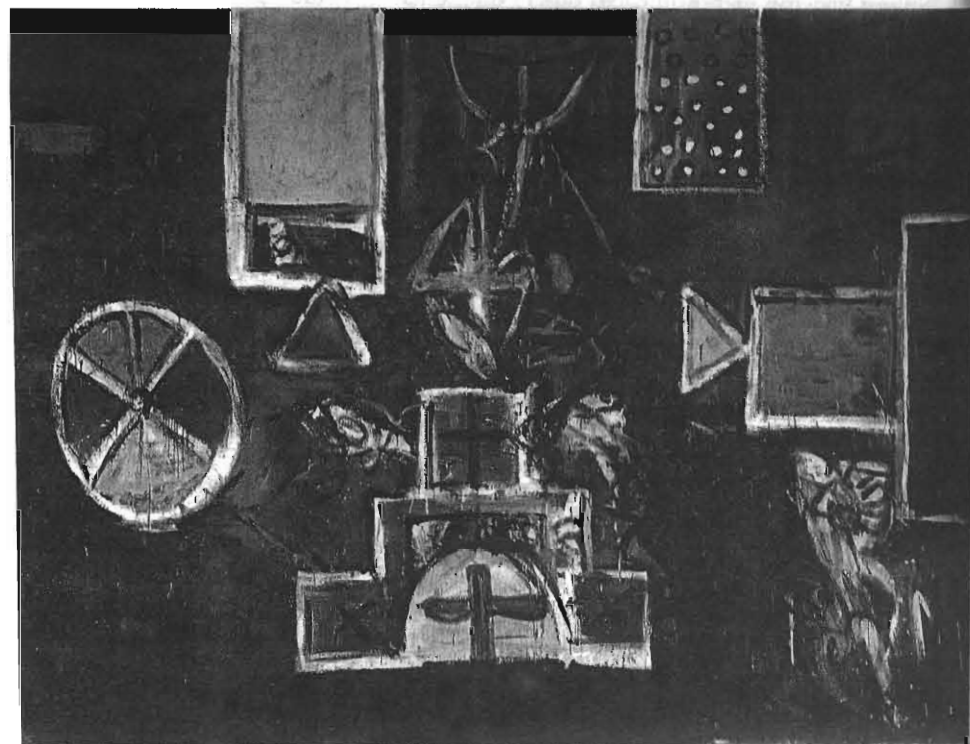
63

64



60 ASGER JORN *Nunca se sabe* 1966

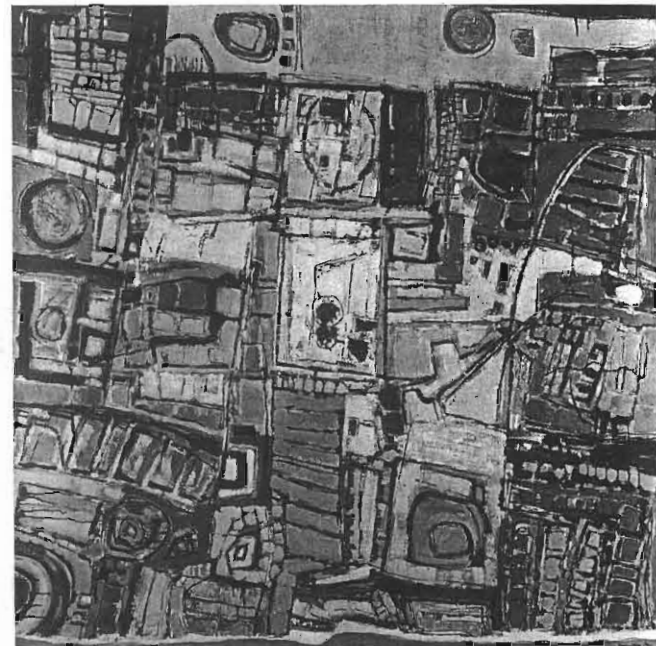
61 ALAN DAVIE *El martirio de santa Catalina* 1956



62 KAREL APPEL *Mujeres y pájaros* 1958

gica. El holandés-estadounidense De Kooning muestra su huella con tanta claridad como Karel Appel, un holandés que ha seguido siendo «europeo» —véase, por ejemplo, su *Mujeres y pájaros* en la pág. 81—. En cierto sentido, por lo tanto, el grupo Cobra revive y continúa una vieja tradición, en lugar de lanzarse por un camino completamente nuevo. Esto condujo a una mayor complejidad de referencia que la que por lo general encontramos en el arte del período de la inmediata posguerra. Jorn, por ejemplo, pasó de lo jubiloso a lo siniestro. Sus cuadros, como *Nunca se sabe*, en la pág. 80, incorporaron una amplia gama de referencias; gracias a su interés por los mitos y la magia, Jorn tuvo acceso a una amplia gama de signos y símbolos. Fue, además, un colorista de notable audacia. A pesar de todo, Jorn y sus

63 PIERRE ALECHINSKY *Nacimiento del ser verde* 1960



64 CORNEILLE
Recuerdo de Amsterdam
1956

colegas tuvieron menos impacto que lo que se habría podido predecir. Lo mismo puede decirse de un pintor británico cuya obra, en ciertos aspectos, se parece a la de ellos: Alan Davie (n. 1920) estableció uno de los pocos puentes auténticos entre el arte británico y el arte continental de esa época, y hubo cuadros suyos en exposiciones europeas en las cuales era muy raro que figuraran pintores británicos.

61

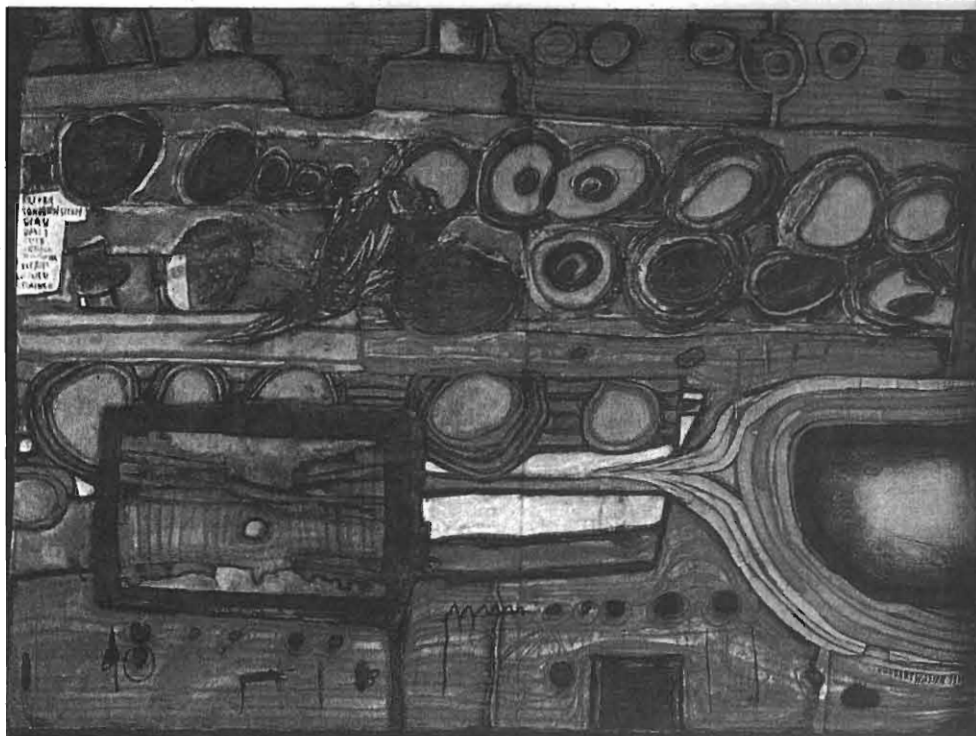
Menos estrechamente unido al grupo Cobra que Davie, aunque trabajaba en un estilo paralelo, está el austríaco Hundertwasser (n. 1928). En su obra, como *El vapor de Hokkaido* en la pág. 84, el expresionismo se convierte en arte decorativo formal bajo la influencia del Art Nouveau.

65

Incluso había un artista europeo de importancia crucial que estaba relacionado con los pintores del grupo Cobra, además de con Wols y Fautrier. Jean Dubuffet fue uno de los pocos artistas verdaderamente importantes que han surgido en Francia desde la guerra; aunque la expresión «desde la guerra» quizás es errónea, pues Dubuffet comenzó a pintar mucho antes de 1945, pero su primera exposición individual tuvo lugar en 1945, unos meses después de la Liberación.

Su cuadro *Cuerpo de dama* contiene los indicios de muchas de las preocupaciones de Dubuffet. Estaba interesado por el arte infantil, el arte de los locos, los graffiti en paredes y aceras y en las marcas y manchas que se en-

66



65 HUNDERTWASSER *El vapor de Hokkaido* 1961

cuentran en estas superficies. Dubuffet fue el más persistente explorador de las posibilidades que ofrecen los materiales y superficies que han aparecido durante la posguerra. Escribió:

En todas mis obras [...] he recurrido siempre a un método que jamás cambia. Consiste en hacer que la delineación de los objetos representados dependa en gran medida de un sistema de necesidades que en sí mismo parece extraño. Estas necesidades se deben a veces al carácter inadecuado y violento del material que uso, y otras a la inadecuada manipulación de las herramientas, o a alguna extraña idea obsesiva (frecuentemente cambiada por otra). En una palabra, siempre es cuestión de dar a la persona que mira el cuadro una desconcertante impresión de que la ejecución del cuadro ha sido guiada por una lógica sobrenatural, una lógica a la que la delineación de cada objeto está sujeta, e incluso sacrificada, de



66 JEAN DUBUFFET *Cuerpo de dama* 1950

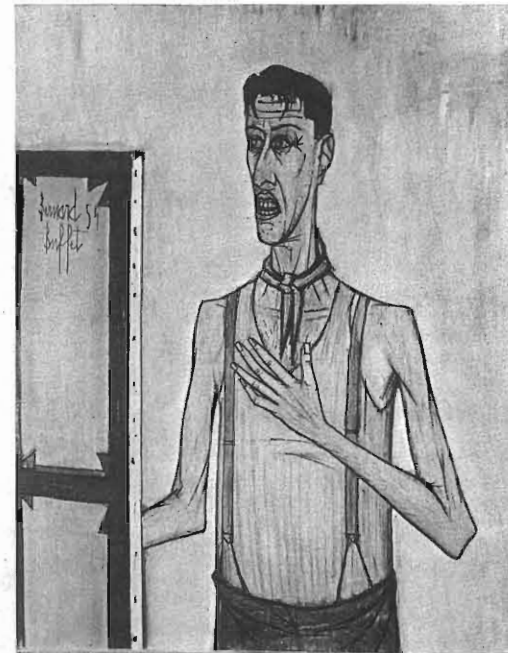
manera tan perentoria que, por curioso que parezca, obliga a las soluciones más inesperadas y, a pesar de los obstáculos que crea, acaba por dar lugar a la figuración deseada.²

Aquí el artista se proclama aliado de ciertos importantes creadores en otras artes. Parece haber una auténtica afinidad, por ejemplo, entre los métodos de Dubuffet y los adoptados por el dramaturgo Eugène Ionesco. Dubuffet y Ionesco por igual están fuertemente impregnados de la idea de «lo absurdo», quizá más a fondo que Sartre, quien le dio origen. En sus declaraciones acerca del arte Dubuffet aparece como un hombre culto que está sofisticadamente obsesionado por lo anticultural. Su obra muestra lo difícil que es para el artista moderno escapar de la cárcel del «gusto». Sus observaciones sobre la serie *Cuerpo de dama*, que ya he mencionado en relación con De Kooning, muestran en qué medida tales consideraciones penetran de manera subrepticia en su obra, más o menos por la puerta trasera:

Me gustaba (y pienso que esta predilección es más o menos constante en toda mi obra) yuxtaponer de manera brutal, en esos cuerpos femeninos, lo extremadamente general y lo extremadamente particular, lo metafísico y lo grotescamente trivial. Desde mi punto de vista, lo uno queda de manera considerable reforzado por la presencia de lo otro.³

Dubuffet pasó su vida, no tanto haciendo algo nuevo, como tratando de ver qué podía hacerse con el legado existente de la Escuela de París, mediante abusar de ella además de usarla. Hizo escultura con escoria de hulla, hojas de metal, cartón piedra, y cuadros con hojas y alas de mariposas. El resultado es una *œuvre* en que las obras individuales son casi siempre fascinantes, por su tosquedad o su complejidad, o por la mezcla de estas dos cualidades. Los límites creativos de Dubuffet se encuentran en su timidez, y en la medida en que su obra es una exégesis más que una aportación realmente original al modernismo. Constituye un comentario ingenioso y pertinente, pero somos conscientes de que, para saborearlo de manera total, tenemos que tener al menos algún conocimiento del arte moderno, sus teorías y sus controversias.

No obstante, Dubuffet me da la impresión de resumir muchas de las principales tendencias que se encuentran en las artes visuales durante el período inmediatamente siguiente a la guerra. La prioridad dada al mundo interior del artista y el rechazo de las pretensiones tradicionales del arte de ser más coherente, más organizado y más homogéneo que el «no arte» o la «realidad» eran indicaciones para el futuro.



67 BERNARD BUFFET
Autorretrato 1954

Las dificultades de un enfoque más tradicional pueden juzgarse a partir de la obra de otros dos pintores que adquirieron fama más o menos en ese mismo período. No obstante, uno de ellos no necesita retenernos mucho tiempo. Bernard Buffet (n. 1928), cuyo apellido es casi igual al de Dubuffet, tuvo un éxito espectacular en las décadas de 1940 y 1950 con sus esquemáticos cuadros figurativos, por ejemplo *Autorretrato*, que eran interpretaciones literales de los aspectos más siniestros y superficiales de la filosofía existencialista de Sartre. El interés de Buffet está, en realidad, en el hecho de que un sector del público lo recibió como un representante aceptable del arte moderno.

Otro pintor, igual de popular, pero mucho más dotado, fue el trágico Nicolas de Staël (1914-1955). En términos de talento natural para la pintura, De Staël es el único pintor francés de la generación de la inmediata posguerra con pretensiones fundadas para rivalizar con Dubuffet. Ambos artistas seguían caminos opuestos. En lugar de aceptar lo absurdo y la fragmentación, y de explotarlos, como hizo Dubuffet, De Staël buscó una síntesis, y en particular una síntesis entre las pretensiones del modernismo y las del pasado. Comenzó como pintor abstracto, con ciertas afinidades con Riopelle. La abstracción no le satisfacía, y poco a poco fue acercándose a la figuración, primero a través de una serie de *Jugadores de fútbol*, y luego en



68 NICOLAS DE STAËL *Agrigento* 1954

sus paisajes y naturalezas muertas tardíos, por los cuales es más conocido. Estos cuadros sumamente simplificados, como *Agrigento*, pueden contemplarse a la vez como abstracciones y como representaciones. En ellos hay un diestro y delicado equilibrio: los distintos planos avanzan y retroceden de tal manera que la superficie de la pintura «abstracta» nunca se rompe; de modo que nunca sentimos que la representación se impone a nuestros ojos, sino, más bien, que se produce de manera natural como resultado del juego de forma contra forma y de zona de color contra zona de color. En sus mejores cuadros, como el que se reproduce en esta página, De Staël logra su objetivo: la superficie de la pintura es serena, cremosamente delicada; los colores tienen una sonoridad que nos recuerda la ascendencia rusa del pintor.

Pero ¿es éste un arte que cumpla las grandes exigencias de que ha sido objeto desde el suicidio del pintor en 1955? De Staël ha sido comparado con Poussin (gran elogio en boca de un crítico de arte académico), se le ha llamado el más grande pintor de la posguerra, y así sucesivamente. Es verdad que, con su provocativa combinación de lo tradicional y lo original, atrae a muchos espectadores: ver un esquema de forma poussinesca bajo una superficie en apariencia abstracta y arbitraria, resulta extrañamente tranquilizador. La cuestión es si el poder de tranquilizar resulta suficiente para fabricar un genio. El compromiso de De Staël entre la figuración y la abstracción palidece al lado de la fuerza obsesiva de Bacon o Balthus. El estilo agresivo de Bacon constituye un contraste especialmente interesante, porque Bacon, también, debe algo a los procedimientos arbitrarios de la abstracción, pero trata de uncirlos a una visión figurativa. Aunque sería tonto negar la serena belleza de las mejores obras de De Staël, éstas parecen obsesionadas por un perfeccionismo que, a la larga, se vuelve estéril. Como pintor triunfa, tanto como Whistler lo hizo antes que él, no por la invención de formas nuevas, sino por el tacto y el gusto en la manipulación de formas preexistentes.

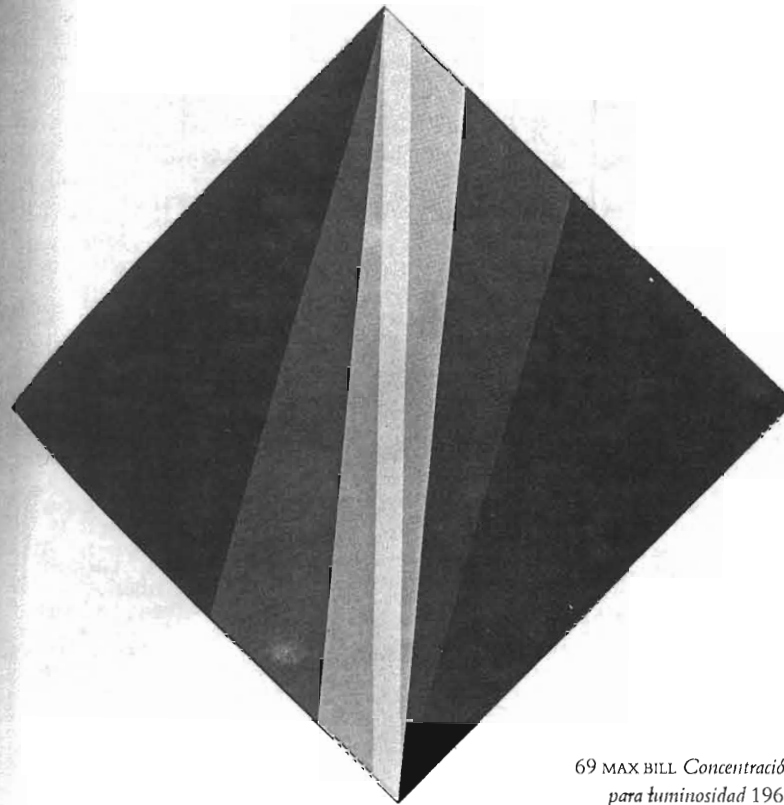
El sendero del tacto y el gusto no era, por supuesto, el que iban a seguir las artes de la posguerra. Al expresionismo abstracto y el *art informel* iba a seguir una rápida sucesión de otras iniciativas, ninguna de las cuales debía mucho a las ideas tradicionales sobre la *belle peinture*.

Abstracción pospictórica

Por fin, sin embargo, hubo un estilo que se mantuvo firme después del expresionismo abstracto y que, sin dejar de estar en deuda con el ejemplo del expresionismo abstracto, tenía profundas raíces en el arte europeo de las décadas de 1920 y 1930. La abstracción «hard edge» nunca desapareció por completo, ni siquiera en los días tan prósperos de Pollock y Kline. Con «hard edge» quiero decir la pintura abstracta en que las formas tienen contornos claros y bien definidos, en lugar de los borrosos preferidos, por ejemplo, por Mark Rothko. Es característico de esta clase de pintura que los matices sean planos e indiferenciados, de modo que quizás es mejor hablar de áreas de color y no de formas.

Uno de los progenitores de esta clase de pintura en Estados Unidos es Josef Albers, a quien ya hemos mencionado debido a su importancia como maestro. Albers había estado íntimamente relacionado con la Bauhaus durante la década de 1920: de hecho, como estudiante y maestro, trabajó allí de manera ininterrumpida desde 1920 hasta 1933, cuando se cerró, un período de servicio más largo que el de cualquier otro *Bauhäusler*. Durante la década de 1930, cuando ya vivía en Estados Unidos, Albers participó en las exposiciones organizadas anualmente por el grupo Abstraction-creation en París. Por consiguiente, Albers era completamente cosmopolita. Su mente es muy típica del ambiente de la Bauhaus: sistemática y ordenada, pero también experimental. Por ejemplo, estaba muy interesado por la psicología de la gestalt, y esto lo llevó a una exploración de los efectos de la ilusión óptica. Más tarde se sintió atraído por el estudio de las maneras que los colores tienen de afectarse unos a otros. Los cuadros y grabados de su serie *Homenaje al cuadrado* —por ejemplo *Homenaje al cuadrado «curioso»*, reproducido en la pág. 93—, las obras más conocidas de Albers, son planeados experimentos con color.

Albers no sólo es interesante por sí mismo, sino también porque parece estar situado en el punto donde convergían diversas actitudes hacia la pintura. El elemento sistemático de su obra la relaciona con la de dos artistas suizos: Max Bill (n. 1908) y Richard Lohse (n. 1912); Bill era también alumno de la Bauhaus y, en su carrera subsiguiente, se convirtió en una especie de genio universal: artista, arquitecto y escultor al mismo tiempo. El desarrollo



69 MAX BILL *Concentración para luminosidad* 1964

serial del color ha sido uno de sus intereses a lo largo de su carrera y *Concentración para luminosidad* es sólo un ejemplo característico de composición austera y formal que utiliza datos ópticos. Por lo general se habla de Bill y Lohse como exponentes del «arte concreto», y se incluye a Albers como tercer miembro de este triunvirato. Por otra parte, el interés de Albers por la ilusión óptica lo relaciona con los llamados artistas op, mientras que su particular tratamiento de la forma lo relaciona con lo que los críticos han calificado de abstracción pospictórica.

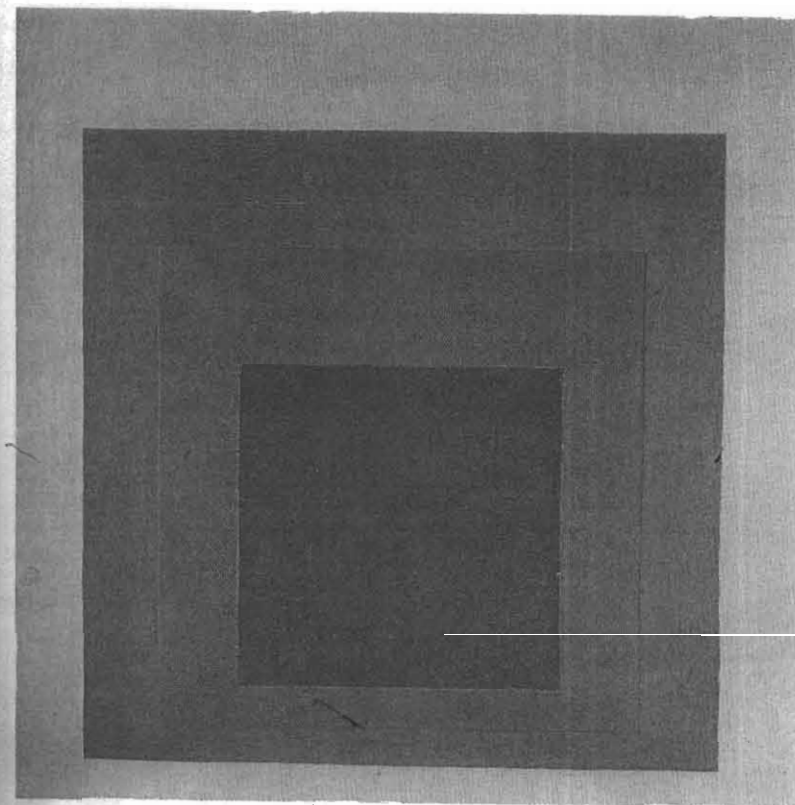
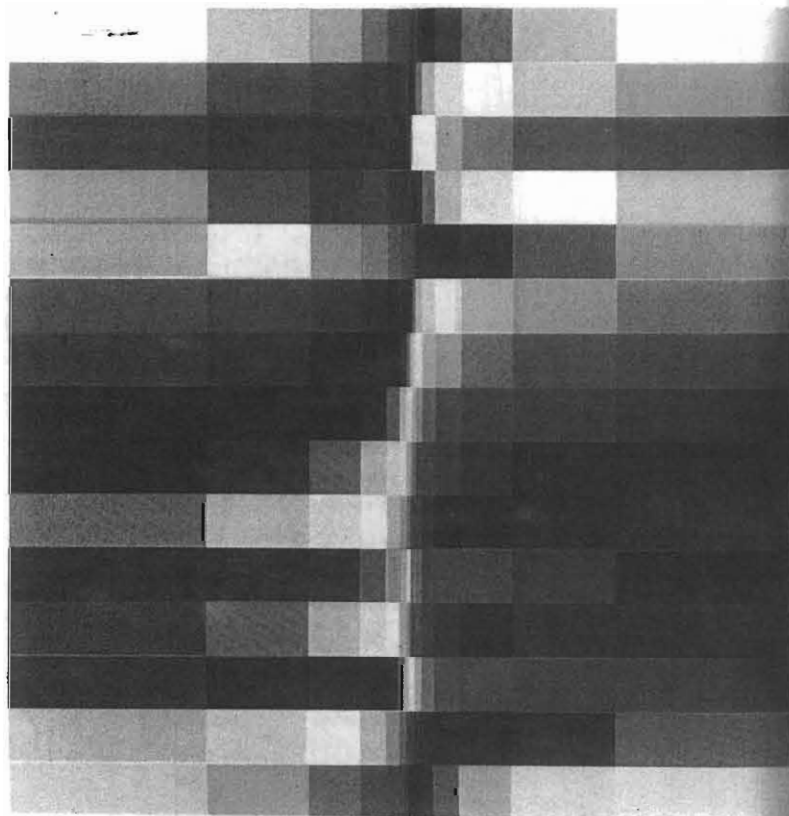
Si se busca alguna diferencia entre Albers y sus dos colegas suizos, ésta parece encontrarse en el tratamiento de la forma. Los cuadrados de Albers son libres, pasivos, no están sujetos, flotan, y es esta pasividad lo que ha llegado a parecer especialmente típica de gran parte de la pintura expresionista post-abstracta en Estados Unidos. La diferencia entre «hard edge» y abstracción pospictórica se basa concretamente en que no es la dureza del contorno lo que importa, un color que linda firmemente con otro, sino la calidad del

color. No importa si el color se disuelve en un matiz contiguo o si se diferencia claramente de él: el encuentro siempre es pasivo. Los cuadrados de Albers están lo suficientemente definidos, pero esta definición de los contornos no genera energía alguna.

Otro pintor cuya obra tiene algo de esta calidad, sin incluirlo en la abstracción pospictórica en sentido estricto, es Ad Reinhardt (1913-1967), que se hizo famoso como *el profesional inconformista del mundo artístico neoyorquino* durante la década de 1950 y consiguió conservar esa fama hasta su muerte en 1967. Influidor por el arte decorativo abstracto de Persia y Oriente Medio, en la década de 1940 Reinhardt pasó por una fase en que su obra se aproximó a la caligrafía de Tobey. Pero estas marcas «escritas» se fueron juntando y se convirtieron en rectángulos que cubrían toda la superficie pintada del cuadro, por ejemplo *Pintura roja*. De una orquestación de colores intensos, Reinhardt pasó al negro. Las pinturas características de su última fase contienen colores tan oscuros y tan cercanos en valor que el

76

70 RICHARD LOHSE *Quince escalas cromáticas sistemáticas fundiéndose verticalmente* 1950-1967



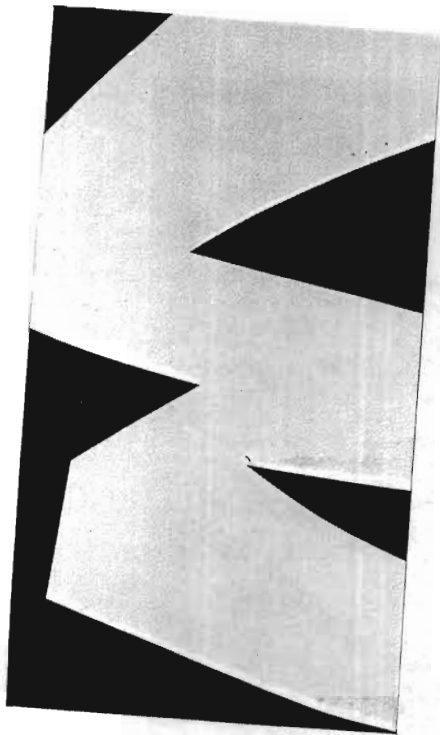
71 JOSEF ALBERS *Homenaje al cuadrado «curioso»* 1963

cuadro parece ser negro, o casi negro, hasta que se lo observa con más atención, momento en que los rectángulos que lo componen emergen lentamente de la superficie.

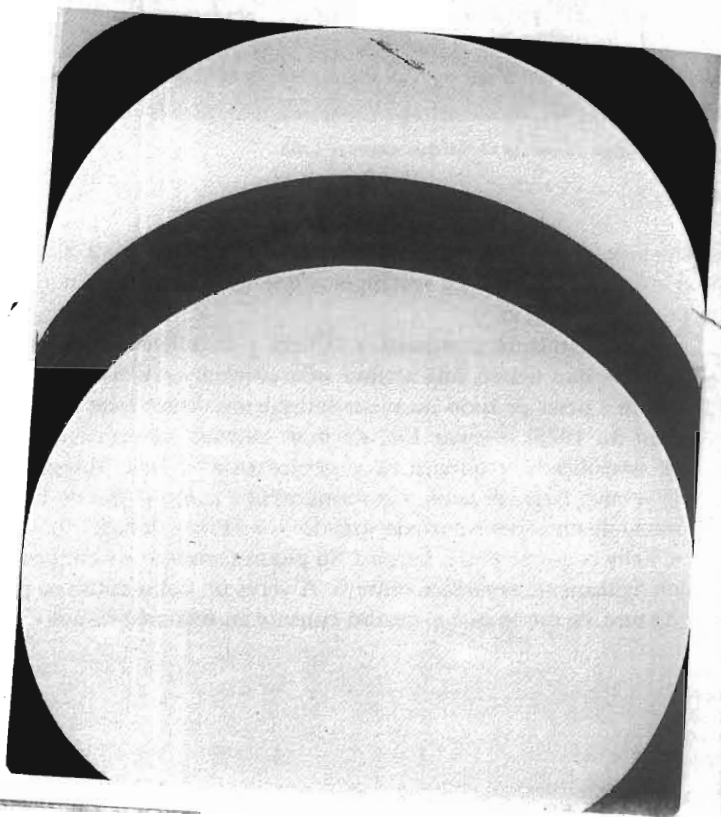
Resulta interesante comparar a Albers y Reinhardt con pintores de «hard edge» que tienen una actitud más convencional hacia la composición, pero a pesar de todo muy estadounidense. Entre éstos se encuentran Al Held (n. 1928) —cuyo *Eco*, de gran tamaño, es característico en su forma simplificada, esquemática y geométrica—, Jack Youngerman (n. 1926) —cuyo *Negro de tótem*, tan monumental como el *Eco* de Held, tiene el aspecto de un papel recortado grande— y Ellsworth Kelly (n. 1923). De éstos, Kelly es quizás el más famoso. Su pintura consiste en campos de color planos rígidamente separados entre sí. A veces un color contiene por completo a otro, de modo que el cuadro consiste en una imagen colocada sobre

73

74



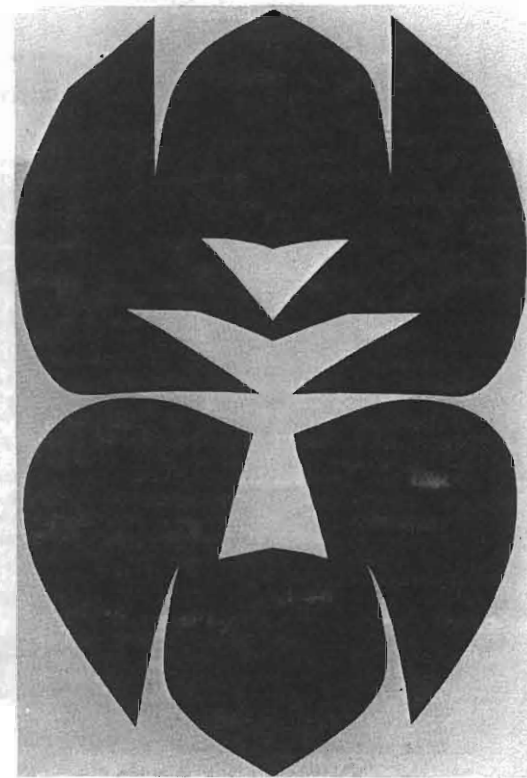
72 ELLSWORTH KELLY
Blanco — azul oscuro 1962



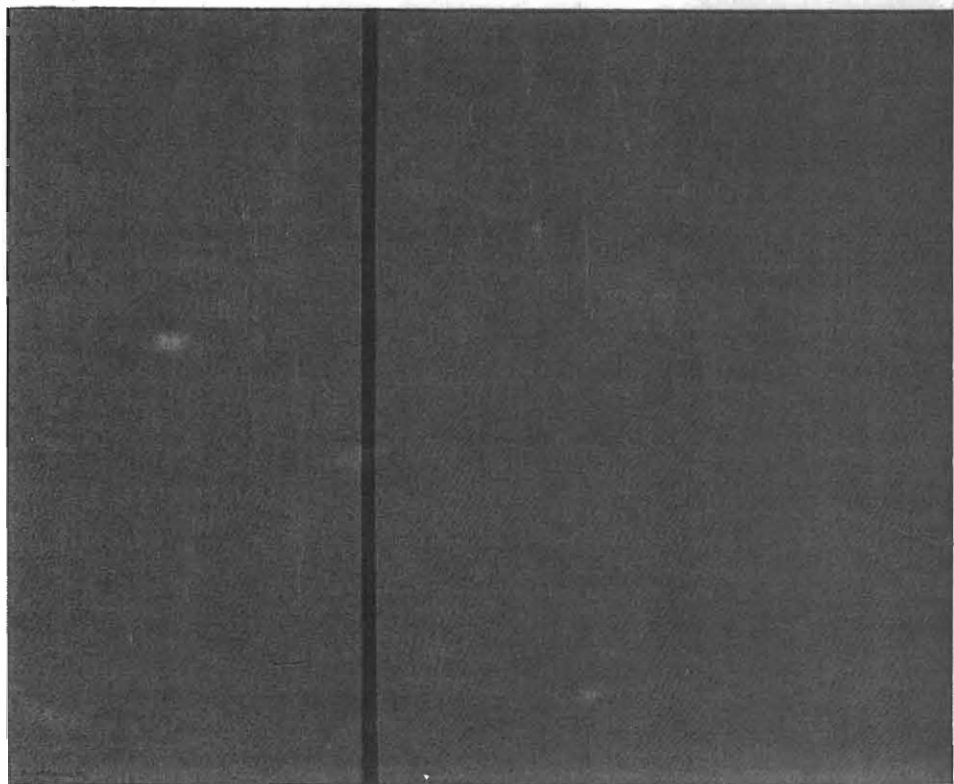
73 AL
HELD
Eco 1966

un fondo. Éstas son, por lo general, las obras más flojas de Kelly, sobre todo cuando la imagen misma se deriva de alguna forma natural, como una hoja. En otras ocasiones parece que el lienzo, ya de por sí enorme, no ha sido lo suficientemente grande para dar cabida a la forma, que el borde corta de manera arbitraria y continúa en el ojo mental del espectador, como, por ejemplo, en *Blanco — azul oscuro*. Como recurso para impartir energía e interés al cuadro es bastante afortunado, pero tiene algo de falso y tramposo. También está el hecho de que «energía» e «interés» son conceptos pictóricos tradicionales que, en el sentido en que acabo de usarlos, Albers, Reinhardt y los abstractos pospictóricos parecen igualmente decididos a rechazar.

Lo que vincula a Albers y Reinhardt con los llamados abstractos pospictóricos es, en parte, la fascinación por la doctrina estética, no por los medios pictóricos. La naturaleza doctrinaria de la abstracción pospictórica es sorprendente. De manera bastante similar a como los positivistas lógicos se han concentrado en los aspectos puramente lingüísticos de la filosofía, los pintores que adhieren a este movimiento se han preocupado por desembarazarse



74 JACK YOUNGERMAN
Negro de tótem 1967

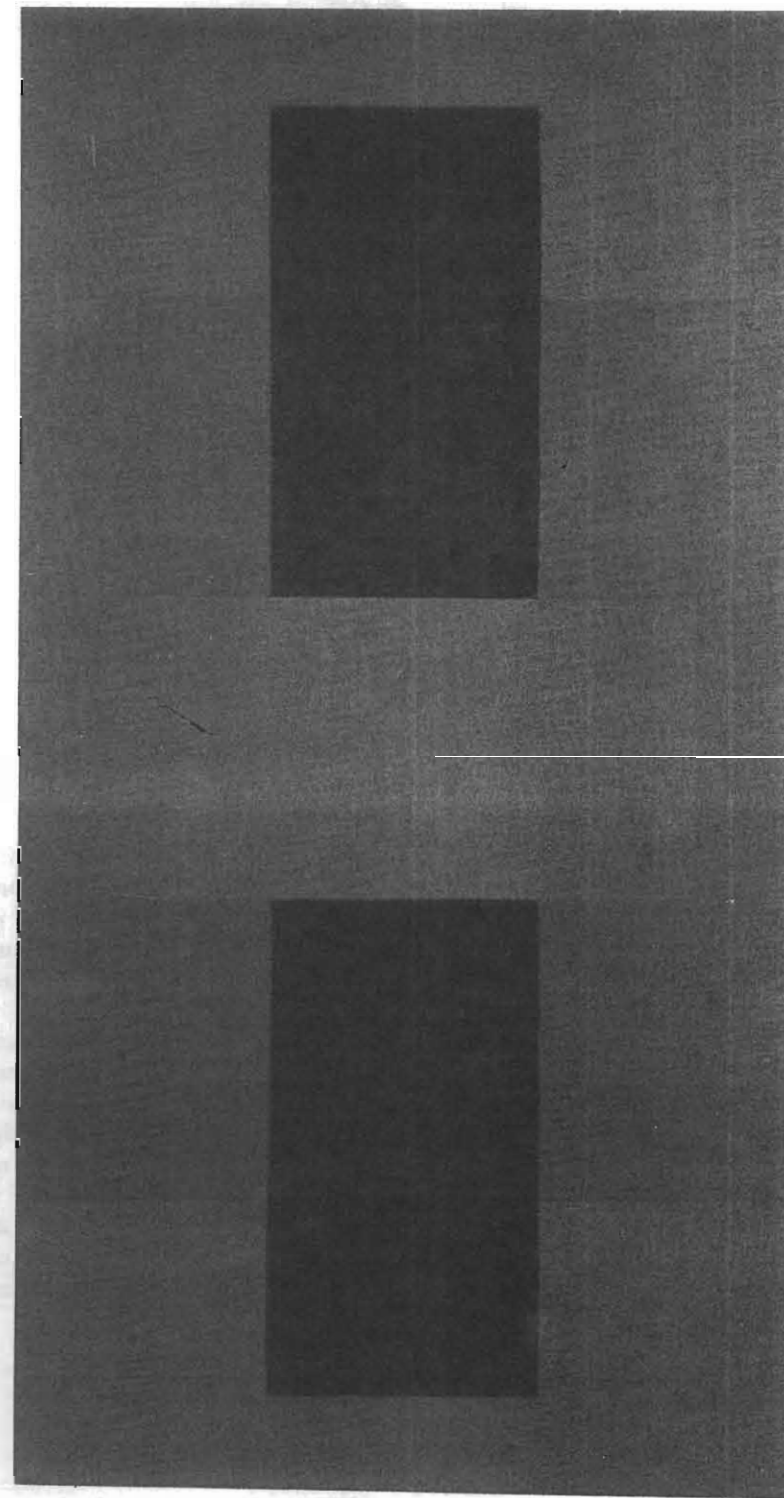


75 BARNETT NEWMAN *Tundra* 1950

de todo salvo una exigua gama de consideraciones estrictamente pictóricas. La crítica estadounidense Barbara Rose señaló que

[...] en el proceso de autodefinición, una forma artística tenderá a la eliminación de todos los elementos que no están de acuerdo con su naturaleza esencial. Según este argumento, el arte visual se despojará de todo significado extravisual, ya sea literario o simbólico, y la pintura rechazará todo lo que no es pictórico.¹

Surgido de lo que en una ocasión Jacques Barzun definió como la naturaleza «abolicionista» del expresionismo abstracto (refiriéndose a su evidente deseo de acabar con el arte del pasado), el nuevo estilo rechazó las estrategias incluso más completamente que Albers y Reinhardt.



76 AD REINHARDT
Pintura roja 1952



77 JACK TWORKOV
Norteamericano 1966

Los dos pintores que pueden ser considerados sus verdaderos creadores son Morris Louis (1916-1962) y el veterano expresionista abstracto Barnett Newman, aunque otros expresionistas abstractos, como Jack Tworikov (1900-1982), también muestran ciertas características de abstracción pictórica en su obra tardía; un ejemplo de esto es el uso de pintura diluida, lo que da al lienzo un aspecto «plano».

75 Para 1950 —o sea, mientras el expresionismo abstracto se hallaba en la cúspide de su éxito—, los objetivos de Newman ya estaban claros. Quería articular la superficie de la pintura como un «campo» más que como una composición, como, por ejemplo, en *Tundra*, en la pág. 96; una ambición que iba considerablemente más allá que Pollock. La manera de Newman de conseguir el efecto que quería fue permitir que el rectángulo del lienzo determinara la estructura pictórica. El lienzo se divide, horizontal o verticalmente, mediante una o más rayas. Esta línea divisoria se usa para activar el campo, que es de color intenso, con pequeñas variaciones de

tono de un área a otra. El crítico estadounidense Max Kosloff declara que, en la obra de Newman, «el color no se utiliza para abrumar los sentidos, ni siquiera para chocar a la mente con su curiosa mudez». Añade: «Newman por lo general da la impresión de estar descontrolado, pero sin llegar a ser, en absoluto, apasionado.»² Esté uno o no de acuerdo con esta opinión, la mudez y la falta de pasión —«impasibilidad» en el sentido más común de la palabra— iban a ser sin duda características de la nueva fase del arte estadounidense.

En el caso de Newman, no obstante, seguimos teniendo la sensación de que el lienzo es una superficie a la que se ha aplicado pigmento. Morris Louis se diferencia de esto, al ser no tanto un pintor como un manchador. El color es una parte integrante de la materia que el pintor ha usado y vive siempre en lo más hondo de ella.

Más incluso que los principales expresionistas abstractos, Louis fue un artista que llegó a su madurez estilística gracias a un inesperado golpe de suerte. Esta imprevisión es una de las cosas que hay que tener en cuenta al hablar de su obra. Louis no era neoyorquino; vivía en Washington, y Nueva York era un lugar que él se mostraba notablemente poco dispuesto a conocer. En abril de 1953, Kenneth Noland, pintor y amigo suyo, lo convenció de que hiciera el viaje, tanto para conocer al crítico Clement Greenberg como para ver algo de lo que los artistas de Nueva York estaban haciendo allí en ese momento. Louis tenía entonces cuarenta y un años y aún no había realizado más que obras de poca importancia.

El viaje fue un éxito, y Louis se sintió especialmente impresionado por un cuadro de Helen Frankenthaler, *Montañas y mar*, que vió en el estudio de ella. El efecto en la obra de Louis fue acercarlo a Pollock y Frankenthaler, que influyeron en él. Siguió unos meses de experimentación, pero para el invierno de 1954 de repente había llegado a una nueva manera de pintar. Un aspecto de su novedad fue su técnica, que Greenberg describió más tarde de esta manera:

Louis derrama su pintura sobre un lienzo de dril de algodón sin tensar y sin imprimir, dejando el pigmento casi en todas partes lo suficientemente delgado, no importa cuántos velos diferentes están superpuestos, para que el ojo perciba la urdimbre y la trama de la tela que hay debajo. Pero «debajo» es una palabra inadecuada. La tela, empapada en pintura y no simplemente cubierta por ella, se vuelve pintura en sí misma, color en sí misma, como tela teñida; la urdimbre y la trama están en el color.³

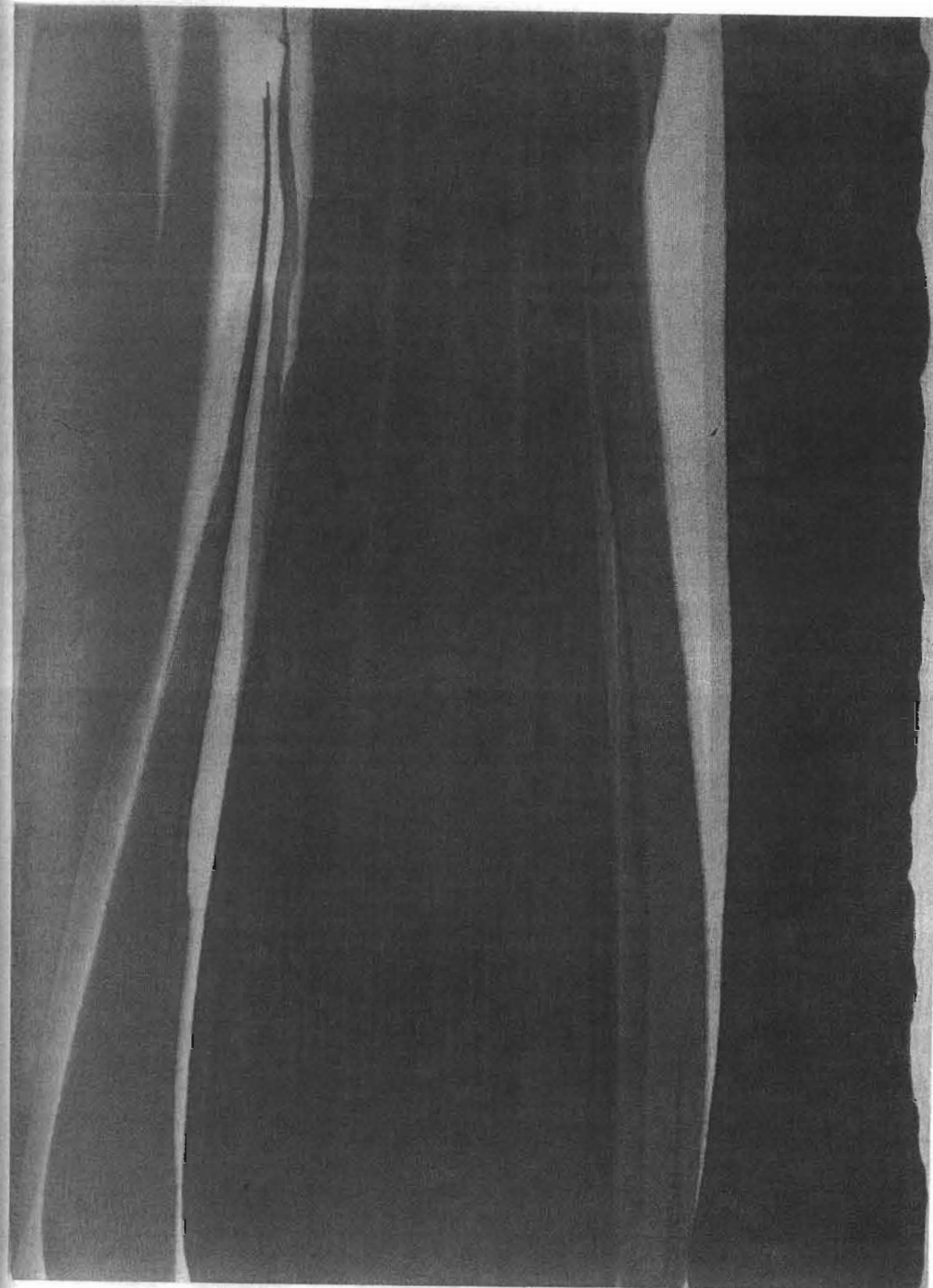
En realidad, Louis consiguió en parte su originalidad mediante la exploración de un material nuevo, la pintura acrílica, que dio a sus cuadros una



78 HELEN FRANKENTHALER *Montañas y mar* 1952

estructura física muy distinta de la de los expresionistas abstractos. El proceso de manchar el lienzo significó una rebelión contra la forma, contra la luz y la oscuridad a favor del color. Como señaló Greenberg: «Su repulsión por el cubismo fue una repulsión por lo escultural.» Incluso el somero espacio que Pollock había heredado de los cubistas iba a ser evitado a partir de ese momento.

Una de las ventajas de la técnica de manchas, por lo que a Louis se refería, era el hecho de que le permitía añadir color al color. Sus primeras obras después de la ruptura, como *Sin título*, son velos de tonos y matices cambiantes: no existe la sensación de que las diversas configuraciones de color hayan sido trazadas con pincel. En efecto, Louis no «pintaba» ni siquiera en el sentido de Pollock, sino que derramaba, inundaba y restregaba el color contra el lienzo. Esta desviación del procedimiento del dibujo fue, en cierto



79 MORRIS LOUIS *Sin título* 1959

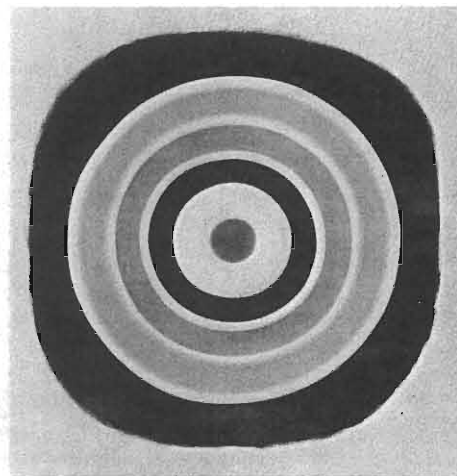
modo, contra su voluntad. En experimentos ulteriores Louis iba a ensayar y recuperar algunas de las ventajas del dibujo tradicional para su técnica de manchas. Esto es verdad en particular respecto de la serie de lienzos titulada *Desplazamientos*, pintada en la primavera y el verano de 1961. Riachuelos de color irregularmente paralelos aparecen entonces en diagonales semejantes a alas en los bordes de grandes áreas de un lienzo que, por lo demás, se han dejado sin pintar, por ejemplo *Ómicron*. Michael Fried observa:

Los riachuelos inclinados [...] abren el plano pictórico más radicalmente que nunca, como si al ver las primeras marcas de pintura se nos estuviera mostrando por primera vez el vacío. La deslumbrante mudez del lienzo sin pintar a un mismo tiempo rechaza y absorbe al ojo, como un abismo infinito, el abismo que se abre detrás de la marca que hacemos en una superficie plana, o que se *abriría* si innumerables convencionalismos tanto del arte como de la vida práctica no limitaran las consecuencias de nuestra acción a límites estrechos.⁴

El período final de actividad de Louis (murió de cáncer de pulmón en 1962) dio por resultado una serie de cuadros de rayas, en los cuales rayas de colores, por lo general de grosor ligeramente distinto, se agrupan a cierta distancia de los extremos de los lienzos. Fried piensa que éstos, en comparación con la serie *Desplazamientos* que los antecede, muestran un nuevo reforzamiento del impulso de dibujar. Y, sin embargo, en su paralelismo estricto y directo, las rayas de color parecen inertes, y esto es cierto incluso en tres cuadros de esta serie en que las rayas cruzan diagonalmente el lienzo. La inercia, el estricto paralelismo y el impulso constructivo (como se ve en los cuadros con rayas diagonales) eran todas características que Louis compartía con los otros abstractos pospictóricos.

El amigo y compañero de Louis, Kenneth Noland (n. 1924), tardó más en hacer su propia ruptura y, por lo tanto, pertenece a una fase posterior del desarrollo de esta nueva clase de pintura abstracta. Noland, al igual que Louis, adoptó una nueva técnica de manchar el lienzo en lugar de pintarlo. Y, también al igual que Louis, tiende a pintar en series, utilizando un motivo único hasta que siente que ha agotado sus posibilidades. El primer motivo importante en la obra de Noland es una forma de blanco de anillos concéntricos, por ejemplo *Cantabile*. Los cuadros realizados sobre esta base son de fines de la década de 1950 y comienzos de la de 1960. Noland no usó el diseño del blanco como Jaspers Johns lo utilizó contemporáneamente, con la deliberada intención de aludir a su banalidad, sino como un medio de concentrar el efecto del color. Con frecuencia esos blancos parecen girar contra el fondo de un lienzo de forma no rectangular, un efecto que se produce manchando de manera desigual los bordes del lienzo. Fried señala:

102



80 KENNETH NOLAND
Cantabile 1962

El lienzo en bruto en los cuadros de anillos concéntricos de Noland [...] ejerce en gran parte la misma función que los campos de color en los grandes cuadros de Newman de alrededor de 1950; de manera más general, en estos cuadros Noland parece haber logrado cargar toda la superficie del lienzo con una especie de intensidad perceptual que hasta entonces sólo habían sido capaces de conseguir los pintores cuyas imágenes ocupan la mayor parte o toda la superficie del cuadro, como Pollock, Still, Newman y Louis.⁵

Después de experimentar con una forma de elipsoide que ya no estaba, en todos los casos, en el centro exacto de un lienzo cuadrado, en 1962 Noland comenzó una serie que empleaba un motivo de galón, *Luz grave* es un ejemplo. Ésta fue la señal para una preocupación cada vez mayor por la identidad del lienzo simplemente como objeto. El borde que lo enmarca comenzó a tener una importancia que, en general, no se le había concedido desde Pollock. Al principio Noland dejó que el lienzo en bruto continuara desempeñando su papel. Pero los galones le sugirieron la posibilidad de un soporte en forma de rombo; como una especie de cuadro que se compondría exclusivamente de color, sin áreas neutras, con las franjas aferradas a los bordes del marco. Estos lienzos, como las pinturas tardías de Louis de rayas en diagonal, tienen una evidente relación con los cuadros de Mondrian, en los cuales los lienzos están diseñados para ser colados diagonalmente. Las tradiciones del expresionismo abstracto y el constructivismo comienzan aquí a coincidir.

Después de cierto tiempo, los rombos de Noland comenzaron a hacerse cada vez más estrechos y más largos y, por último, el diseño del galón fue abandonado y sustituido por bandas que se extendían horizontalmente en

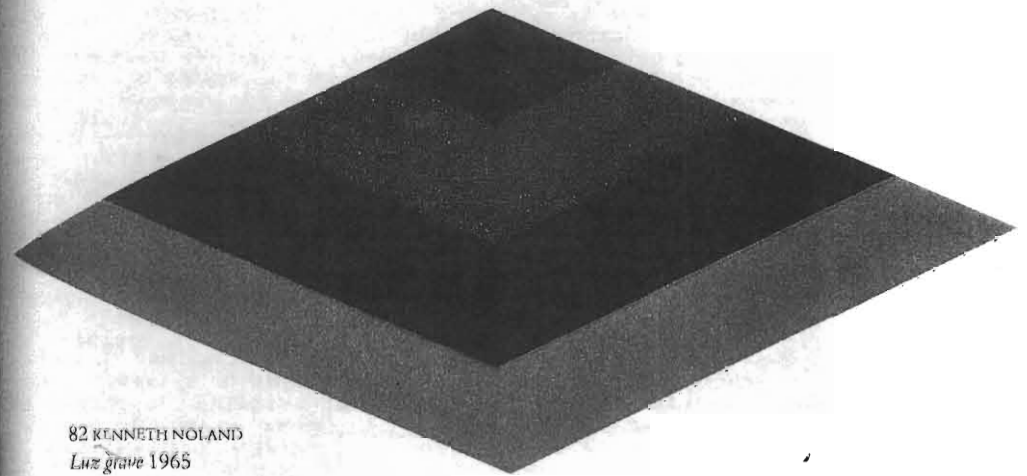
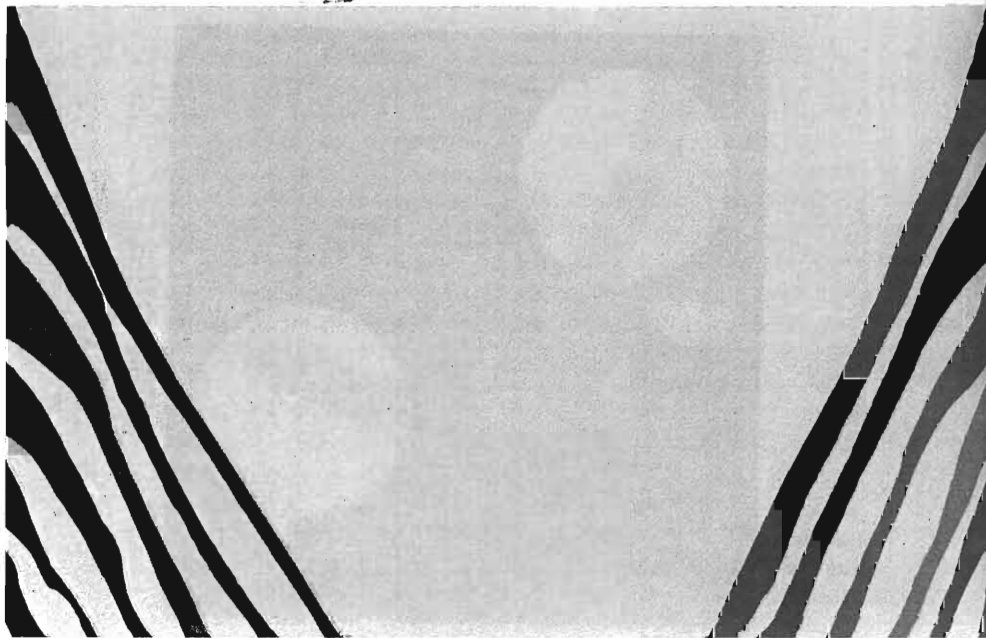
82

103

lienzos enormes, algunos de los cuales medían más de nueve metros de longitud. De esta manera el color queda reducido a su relación más simple, como en los cuadros tardíos de Louis, y se abandona toda pretensión de composición. Estos cuadros tardíos muestran el extremado refinamiento de la sensibilidad cromática de Noland. Comparados con sus obras anteriores, el color se vuelve más pálido y más claro. Los tonos están muy juntos, lo que da una ilusión óptica como de rielar, intensificada por la absoluta vastedad del lienzo, que envuelve y absorbe al ojo. Nada hay de pictórico en cuanto a la manera de aplicar el color; ni siquiera tiene la desigualdad de las manchas de Louis, y las bandas de color se juntan de manera más firme y decisiva que las rayas de Louis. O, mejor dicho, casi se juntan: en un examen más concienzudo se comprueba que están separadas por líneas infinitesimalmente delgadas de lienzo en bruto, un efecto que Noland puede haber tomado de los cuadros tempranos de Frank Stella (n. 1936).

Stella, aunque su obra a menudo se agrupa con la de Louis y la de Noland, es más «estructuralista» que abstracto pospictórico. Su interés no es

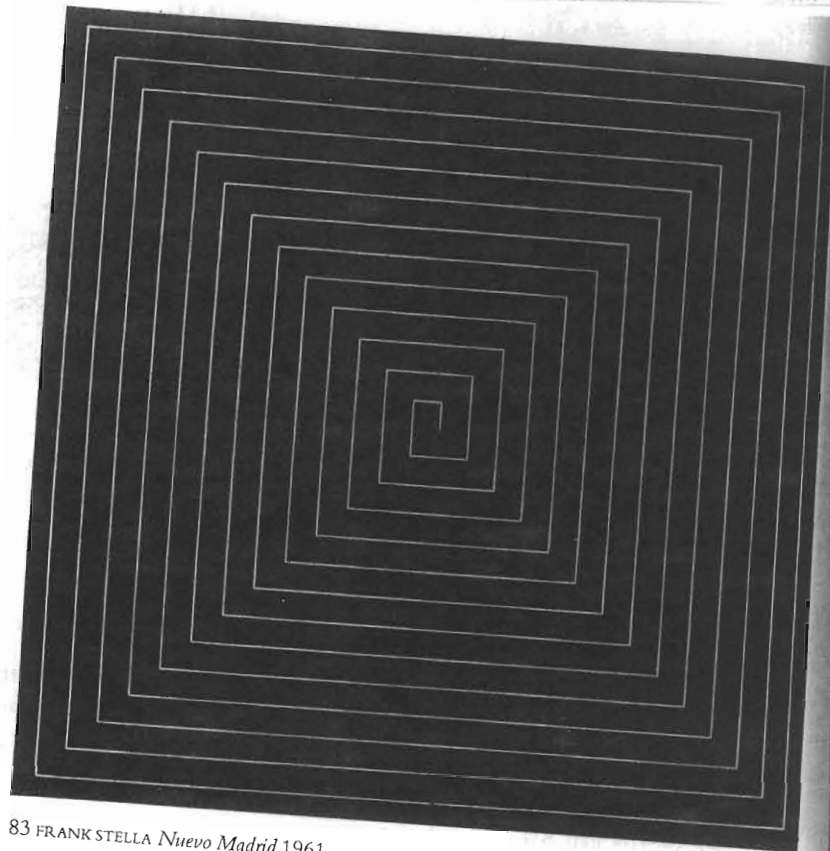
81 MORRIS LOUIS *Ómicron* 1961



82 KENNETH NOLAND
Luz grana 1965

tanto por el color en cuanto color, como por el cuadro en cuanto objeto, una cosa que existe por derecho propio y sin otra referencia que a sí mismo. Sin embargo, su obra tiene un vínculo directo con la de Barnett Newman.

Los cuadros que consolidaron la reputación de Stella son los que se colgaron en la exposición titulada «Dieciséis estadounidenses» celebrada en el Museum of Modern Art en 1960. Eran todos lienzos negros, surcados por rayas paralelas de unos cuatro centímetros de anchura; y esta anchura estaba calculada para que repitiera la de las varillas de madera usadas para el soporte del cuadro. Stella siguió realizando nuevas series de cuadros de rayas, en aluminio, cobre y pintura color magenta. Con sus cuadros de aluminio y cobre, Stella comenzó a utilizar soportes de forma no rectangular: a partir de 1967, empezó a realizar obras de forma no rectangular de brillantes colores interrelacionando formas de semicírculos con rectángulos o rombos, por ejemplo *Sin título* reproducido en color en la pág. 108. Esto hizo que los cuadros fueran no sólo objetos para ser colgados de la pared, sino cosas que activaban toda la superficie de la pared. Hubo luego un período de experimentación con cuadros donde las rayas eran de colores distintos, seguido por un experimento a base de lienzos de forma no rectangular agrupados en series para hacer composiciones seriales. Luego llegaron los lienzos asimétricos, pintados de vivos colores que segmentaban las formas, algunas de las cuales eran curvas. Estas obras, a su vez, se convirtieron en relieves de metales pintados, con formas libremente curvas sujetas a un fondo. Tanto esas rayas sujetas como el fondo mismo estaban pintados con una fluidez



83 FRANK STELLA *Nuevo Madrid* 1961

que parecía contradecir la rigidez de la obra anterior de Stella, como *Nuevo Madrid* reproducido arriba, pero el énfasis en la estructura como tema del cuadro seguía presente a pesar de todo.

Si Stella parecía inclinado a coquetear tanto con el modernismo más antiguo como con el pop art, otro pintor del colour painting, Jules Olitski (n. 1922), experimentó con lo que, en esencia, era una crítica del expresionismo abstracto. Olitski cubría enormes áreas de lienzos con tenues manchas, por ejemplo *Banquete*; esas áreas manchadas contrastan frecuentemente con un pasaje en el borde del lienzo de espesas y deliciosas pinceladas que hacen pensar en europeos como De Staël más que en Pollock. Los cuadros mismos son por lo general de gran tamaño. La paradoja en la obra de Olitski es

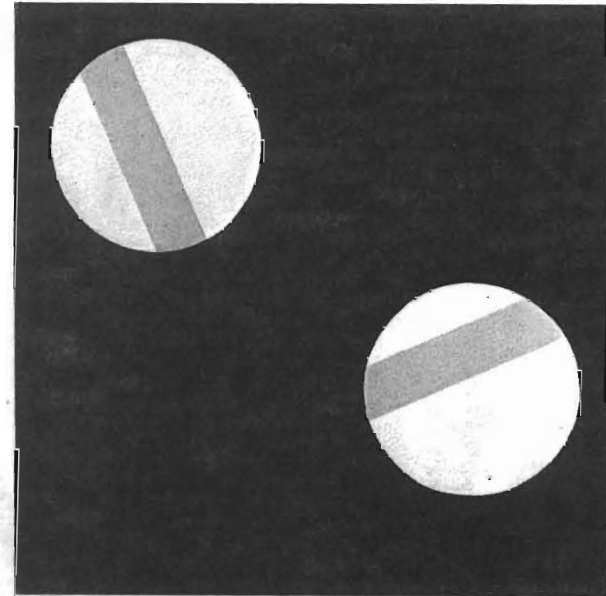
87

la inmensidad de escala comparada con la limitación de contenido: los cuadros hacen alusión a una posición estética para rechazarla. La dulzura y la gracia son irónicas y, no obstante, al mismo tiempo, se formulan y sienten completamente en serio. Más aún que la obra de Noland y la de Stella, estos cuadros están dirigidos a un público culto.

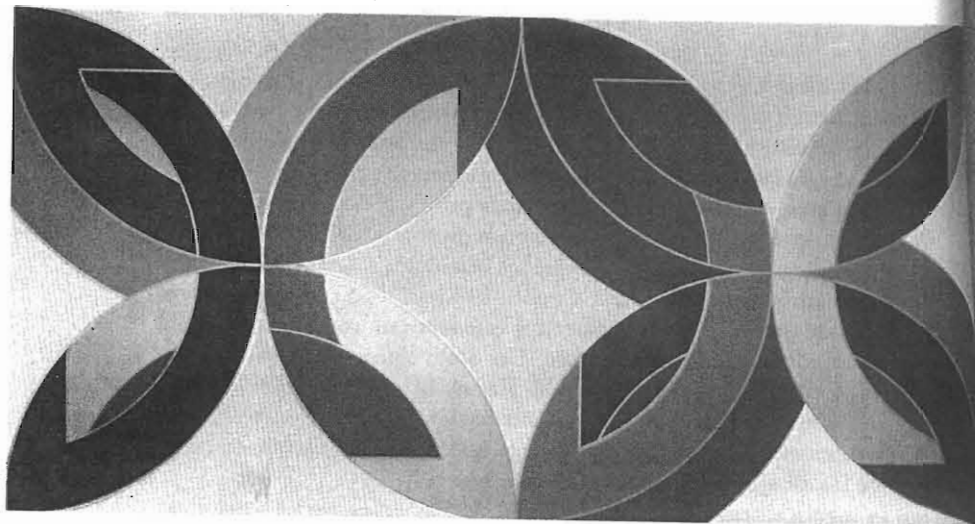
Lo mismo podría decirse de la obra de Larry Poons (n. 1937). Aunque Poons en ocasiones ha sido llamado artista pop, su obra más característica deja perfectamente en claro dónde reside su verdadera alianza. En esencia, sus cuadros consisten en un campo de color, salpicados al azar con puntos de colores contrastantes. Se ofrece al ojo una multitud de puntos de atención, de modo que se va de uno a otro sin cesar. En la obra más temprana de Poons el efecto óptico se realiza gracias a la variedad de tono y matiz. Los tonos están muy juntos, los matices en vivo contraste, lo que genera una postimagen en el ojo. Luego Poons agrandó las marcas para eliminar este efecto, como en *Viaje nocturno*, y su obra se hizo más gestual.

86

Otro estadounidense que también era miembro de la segunda generación del grupo abstracto pospictórico fue Edward Avedisian (n. 1936). Su obra, como la que se reproduce abajo, tiene estrechos vínculos con la de Poons de comienzos de la década de 1960 y funciona de manera similar.



84 EDWARD
AVEDISIAN
En Siete Hermanos
1964

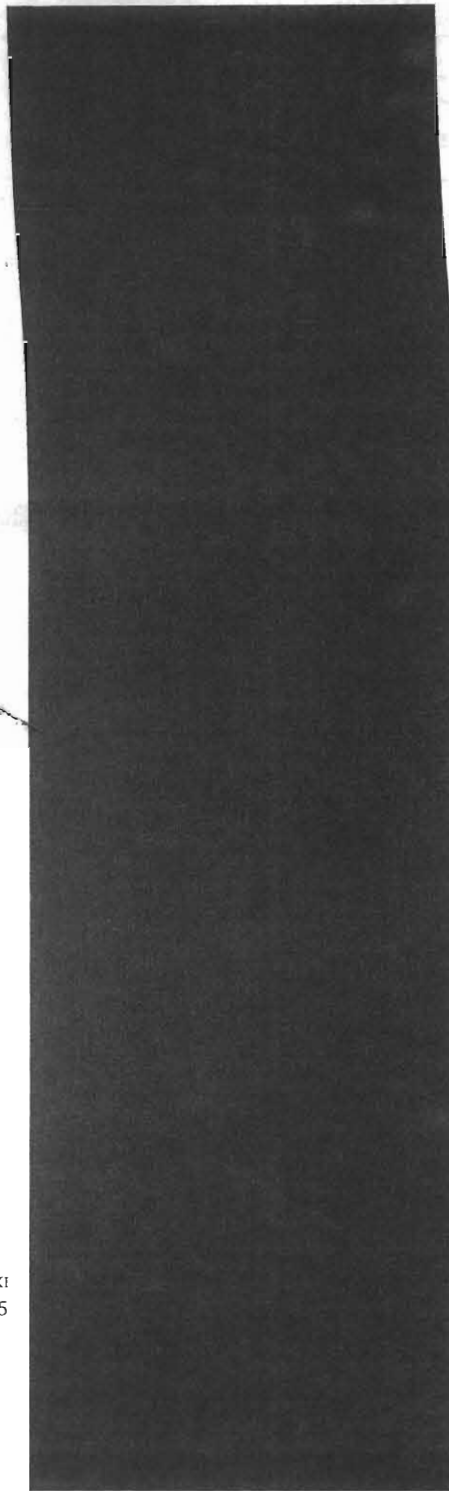


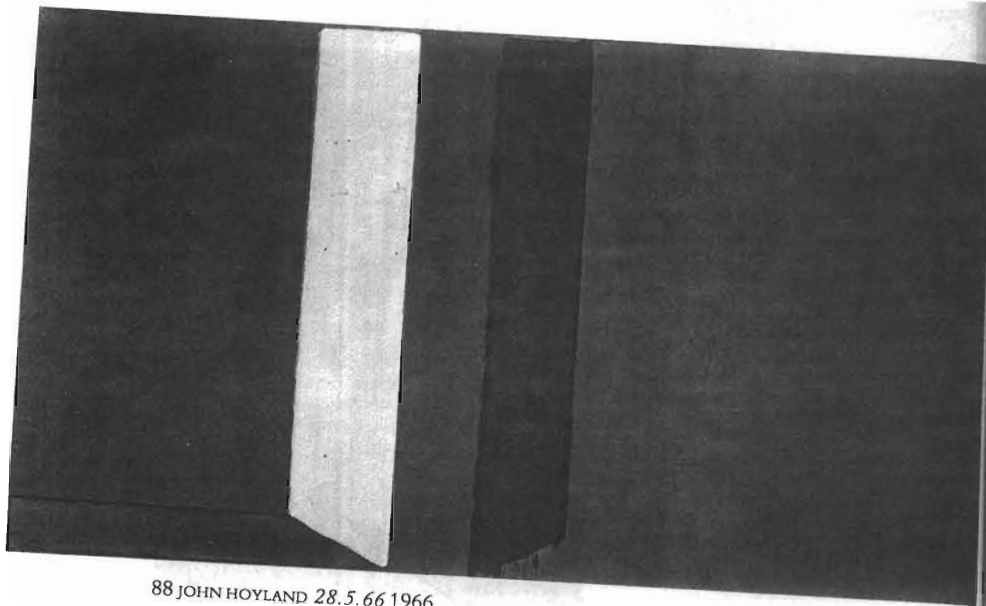
85 FRANK STELLA
Sin título 1968



86 LARRY POONS
Vigil nocturno 1968

87 JULES OLITSKI
Banquete 1965





88 JOHN HOYLAND 28.5.66 1966

Es interesante señalar que mientras que tanto el expresionismo abstracto como el pop art obtuvieron éxitos muy considerables en Europa, la abstracción pospictórica no llegó a tener tal impacto en la escena del arte europeo. Cuando los parisenses hablaban, en ocasiones con bastante resentimiento, del rechazo de los estadounidenses a «nuestros» pintores, se referían al aparente dominio de la abstracción pospictórica en Nueva York. El único país, aparte Estados Unidos, donde esas ideas lograron considerable arraigo es Gran Bretaña, y esto es algo que simboliza la transferencia de la influencia al arte británico.

88 Por ejemplo, John Hoyland (n. 1934), uno de los pocos artistas británicos con un dominio de la escala estadounidense, se halla esencialmente en la tradición de Louis y Noland. Su uso de la pintura acrílica basta para afirmarlo. Pero Hoyland, a veces, provoca reacciones hostiles en los críticos estadounidenses por no ser lo bastante *pur sang*, lo bastante reduccionista. Parece deber mucho a Matisse y a Miró, y es evidente que sus cuadros no han abandonado todas las ideas tradicionales acerca del tema de la composición. Incluso se pueden detectar alusiones directas a De Staël, a quien Hoyland en un momento admiró mucho.

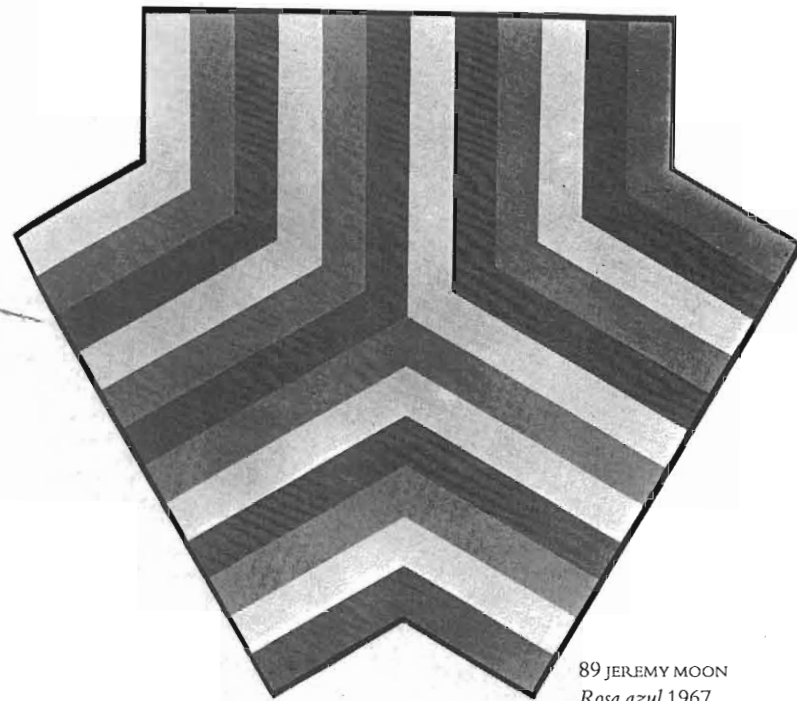
92 Los cuadros de Robyn Denny (n. 1930) encuentran su punto de partida en la obra de Josef Albers y, sobre todo, en la que Albers realizó en la década

de 1940. El dibujo grande tiende a ser bilateralmente simétrico, mientras que los colores elegidos están claramente contrastados en matiz, pero cuidadosamente igualados en tono. A gran escala, esto produce un efecto semióptico, ya que las manchas de color oblongas parecen moverse hacia adelante y hacia atrás en relación con la superficie principal del cuadro.

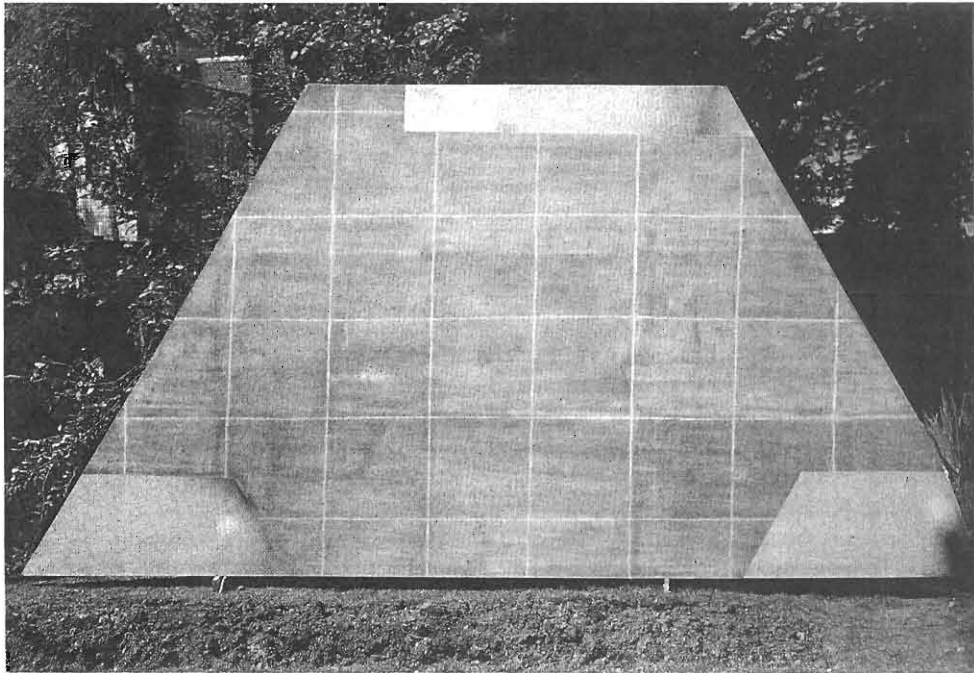
Una de las cosas que parecen separar a estos pintores británicos de sus colegas estadounidenses es el hecho de que los británicos siguen estando fascinados por la ambigüedad pictórica y continúan haciendo juegos malabares con efectos de profundidad y perspectiva que son por completo ajenos al arte estadounidense de la misma clase. Las obras de pintores como John Walker (n. 1939), Paul Huxley (n. 1938), Jeremy Moon (1934-1973) y Tess Jaray (n. 1939) corroboran todas estas afirmaciones. La obra de la señorita Jaray insiste en esto con especial claridad, ya que una de sus fuentes son precisamente los dibujos de perspectiva de arquitectura.

Por lo menos durante una década la abstracción pospictórica representó una especie de ortodoxia modernista; ocupaba un lugar semejante, en tér-

90, 89,
91

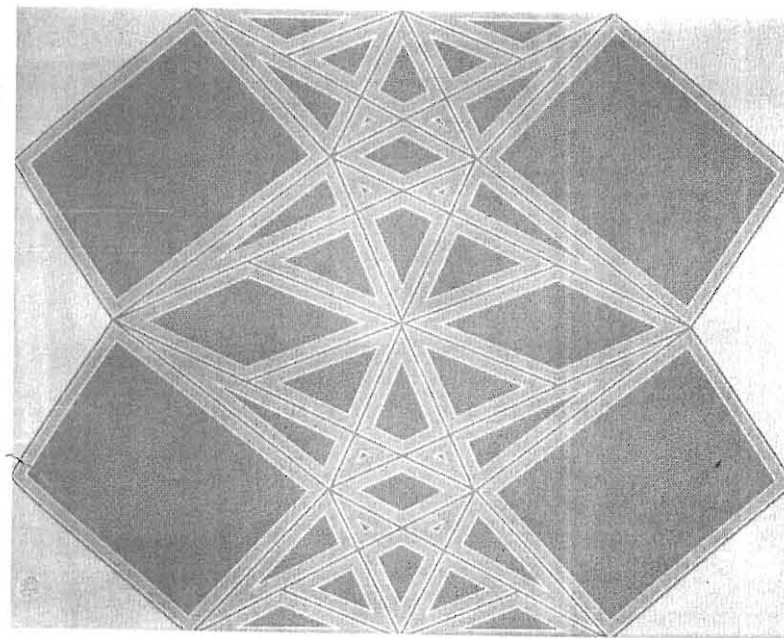


89 JEREMY MOON
Rosa azul 1967

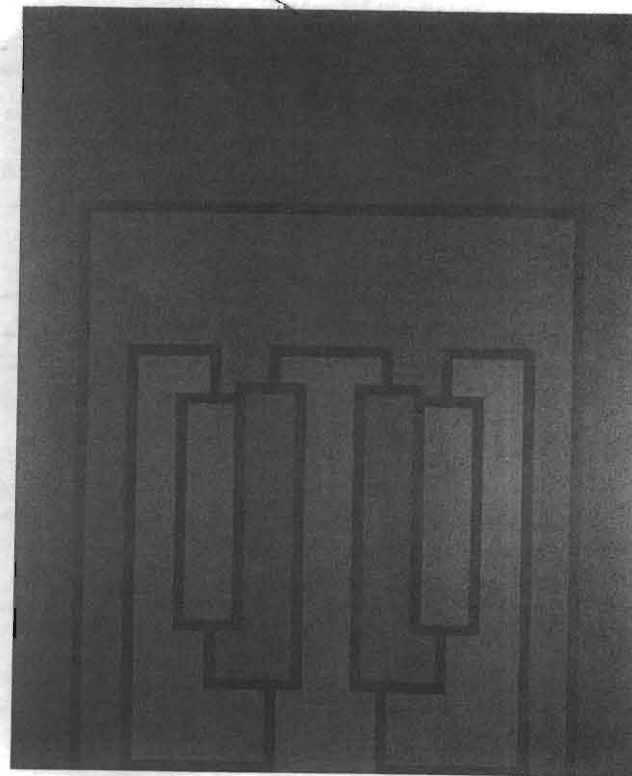


90 JOHN WALKER *Toca-amarillo* 1967

menos de prestigio intelectual, al que la pintura de historia disfrutó en el siglo XVIII. Una sólida prueba de su éxito puede incluso verse en la obra de ciertos pintores minimalistas de la década de 1970, como Brice Marden (n. 1938), en Estados Unidos, y Bob Law y Alan Charlton, en Gran Bretaña. Puesto que la abstracción pospictórica parecía llevar las posibilidades que ofrecía la pintura pura a una especie de conclusión, los artistas que querían encontrar su propio camino hacia adelante durante un tiempo se sintieron inclinados a abandonar la idea del lienzo pintado como vehículo de lo que querían hacer o decir. Esto dio por resultado un gran desplazamiento de la atención hacia la escultura, y también condujo a un creciente número de experimentos con medios mixtos.



91 TESS JARAY *Jardin de Alá* 1966
92 ROBYN DENNY *Creciendo* 1967

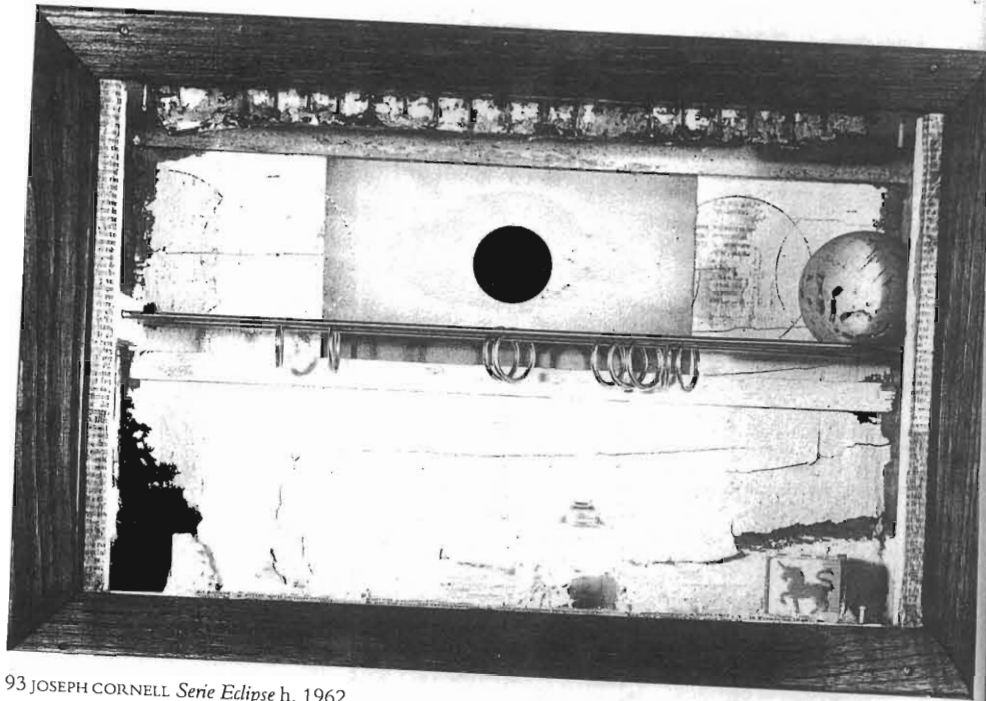


Pop art, environments y happenings

La abstracción pospictórica, como la he descrito, fue, al menos en parte, una continuación del expresionismo abstracto. El pop art fue una reacción contra éste y, para empezar, el que causó más alboroto. El pop art surgió, en esencia, de un cambio de fuentes. El surrealismo, con su atracción por el subconsciente, fue sustituido por el dadaísmo con su preocupación por las fronteras del arte. Pero esto no fue una simple elección intelectual. En el expresionismo abstracto y el *art informel* había fuerzas que impelían a los artistas hacia la nueva moda. Por ejemplo, a medida que el expresionismo abstracto comenzó a agotar su ímpetu, el interés vigente por la textura condujo a los artistas a hacer experimentos cada vez más audaces con los materiales. Algunos de éstos—con pintura acrílica— los realizó Morris Louis, y condujeron a la abstracción pospictórica, pero, en su mayor parte, consistieron en una nueva exploración de las posibilidades del collage. El uso del collage suponía un importante paso filosófico para un artista ya familiarizado con la abstracción informal. En ella, una textura interesante era algo que el artista *creaba*, mientras que las piezas de un collage llegaban a sus manos *hechas*; y la idea de Marcel Duchamp del ready-made fue una de las principales innovaciones del dadaísmo. El collage había sido inventado por los cubistas como un medio de explorar las diferencias entre representación y realidad. Los dadaístas y los surrealistas lo ampliaron de manera considerable, y los dadaístas, en particular, lo encontraron muy conveniente y de acuerdo con su preferencia por el antiarte. En manos de la generación de la posguerra, el collage se convirtió entonces en el «arte del assemblage», un medio de crear obras de arte casi completamente a partir de elementos preexistentes, en los cuales la aportación del artista consistía más en establecer los vínculos entre objetos diversos, juntándolos, que en crear objetos *ab initio*.

En 1961, el Museum of Modern Art de Nueva York celebró una importante exposición con el título «El arte del assemblage». En su introducción al catálogo, William C. Seitz, señaló:

La actual moda del assemblage [...] indica un cambio a partir del arte subjetivo y fluidamente abstracto hacia una revisada asociación con el entorno. El método de yuxtaposición es un vehículo apropiado para las sensa-



93 JOSEPH CORNELL Serie Eclipse h. 1962



94 ENRICO BAJ
Lady Fabrice Trollope 1964

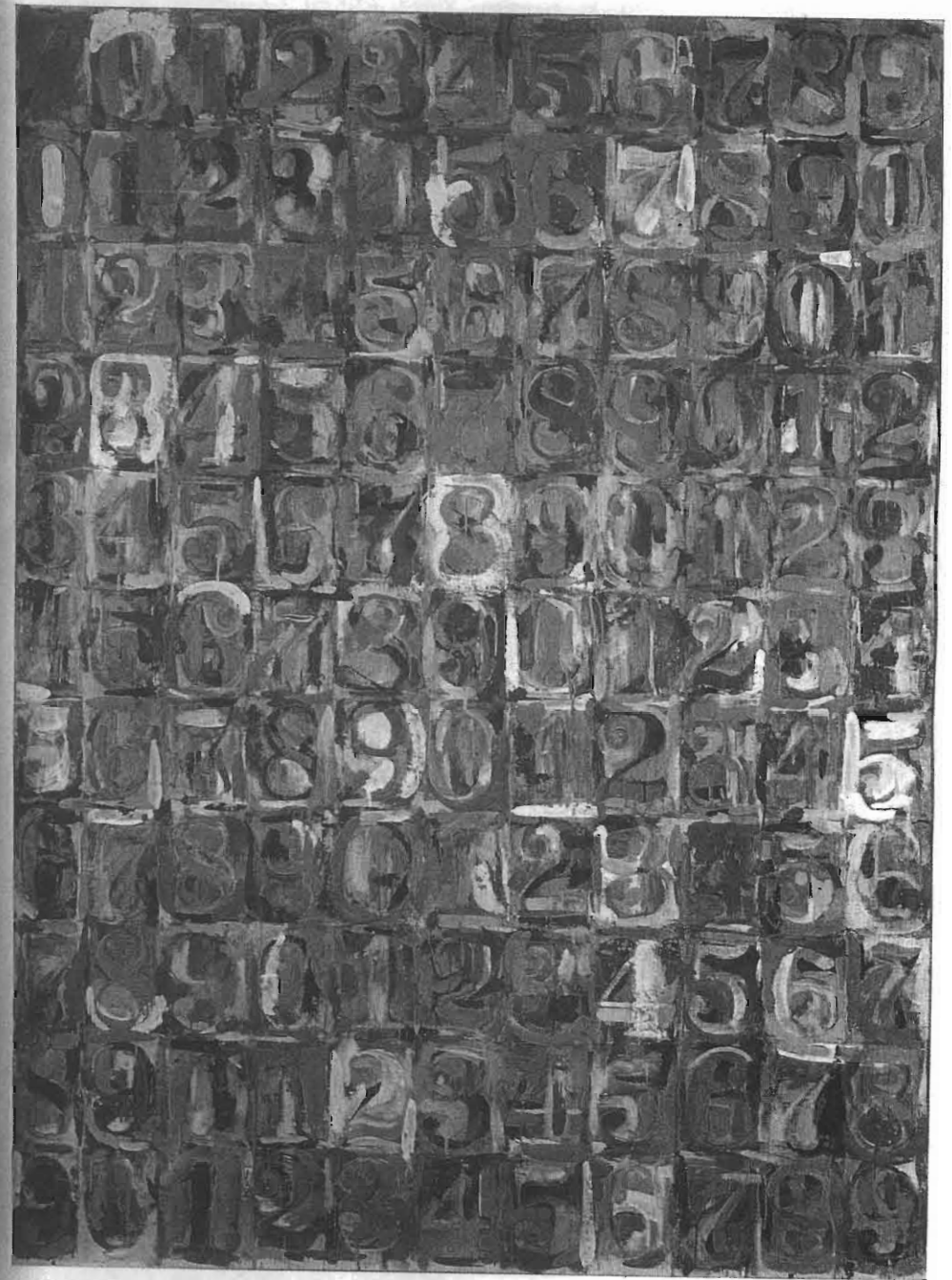
ciones de desencanto con el chapucero idioma internacional en que la abstracción imprecisamente articulada ha tendido a convertirse, y con los valores sociales que esta situación refleja.¹

El assemblage también era importante por otra razón. No sólo aportaba los medios de la transición del expresionismo abstracto a las preocupaciones aparentemente muy distintas del pop art, sino que provocó una reconsideración radical de los formatos en que las artes visuales podían actuar. Por ejemplo, el assemblage aportaba un punto de partida para dos conceptos que iban a ser cada vez más importantes para los artistas: el environment y el happening.

93 Por supuesto, algunos artistas que realizaban assemblages no se apartaron
94 mucho de sus fuentes originarias. Las exquisitas cajas de Joseph Cornell (1903-1972) —una de las cuales, *Eclipse*, es característica—, con sus yuxtaposiciones poéticas y surrealistas de objetos, y los ingeniosos collages de Enrico Baj (n. 1924), son cosas que exploran los recursos de una tradición sin tratar de ampliarlos muy radicalmente. Otros artistas no se contentaron con esto. La mayor parte de ellos entran en la categoría que ahora ha sido, con bastante astucia, denominada «neodadaísta». Sería preferible decir, más bien, que con frecuencia son artistas que quieren explorar la idea de lo mínimo, lo inestable y lo efímero en lo que hacen.

En Estados Unidos, los dos exponentes más discutidos del neodadaísmo han sido sin duda Robert Rauschenberg (n. 1925) y Jasper Johns (n. 1930). De los dos, Rauschenberg es el más variado, y Johns el más elegante: la elegancia tiene un auténtico papel que desempeñar, aunque más bien incierto, en cualquier debate acerca de lo que estos dos artistas representan.

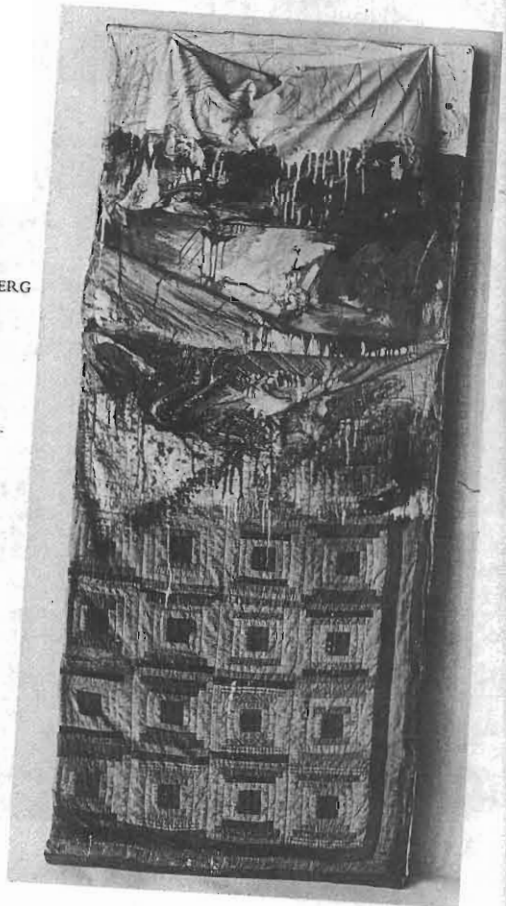
97 Rauschenberg nació en Texas en 1925. A fines de la década de 1940 estudió en la Académie Julien, en París, y luego con Albers en el Black Mountain College. A comienzos de la década de 1950, Rauschenberg pintó una serie de cuadros totalmente blancos en los cuales la única imagen era la propia sombra del espectador. Luego hubo una serie de cuadros totalmente negros. Ninguno de estos desarrollos fue único. El pintor italiano Lucio Fontana (1889-1968) hizo una serie de cuadros totalmente blancos en 1946; el francés Yves Klein (1928-1962) expuso sus primeros cuadros monocromos en 1950 y, más cerca de nosotros, estaban por supuesto los cuadros «totalmente negros» de Al Reinhardt, también realizados desde la década de 1950 en adelante. Después de estos experimentos con el minimalismo, Rauschenberg comenzó a orientarse hacia la «combine painting», un ejemplo de la cual es *Cama*, un modo de creación en el cual una superficie pintada se combina con diversos objetos pegados a esa superficie. A veces los cuadros se convierten en objetos tridimensionales exentos, como



95 JASPER JOHNS *Números en color* 1959



96 ROBERT RAUSCHENBERG *Barcaza* 1962



97 ROBERT RAUSCHENBERG
Cama 1955

el famoso macho cabrío disecado que ha figurado en tantas exposiciones de arte estadounidense contemporáneo. Un cuadro utiliza un aparato de radio que funciona; otro, un reloj. El artista también ha usado imágenes fotográficas serigráficas sobre el lienzo.

La filosofía estética que apuntala esto es, en lo esencial, la del compositor experimental John Cage (1919-1992), a quien Rauschenberg conoció en Carolina del Norte. Una de las ideas básicas de Cage es la de «desenfocar» la mente del espectador: el artista no crea algo separado y cerrado, sino que, en cambio, realiza algo que vuelve al espectador más abierto, más consciente de sí mismo y su entorno. Cage dice:

Nueva música; nueva escucha. No un intento de comprender algo que se dice, porque, si se dijera algo, el sonido transmitiría la forma de las palabras. Simplemente una atención a la actividad de los sonidos.²

Un cuadro característico de Rauschenberg, como el enorme *Barcaza* pintado en 1962, es una especie de ensueño al cual se invita al espectador a unirse; un fluir de imágenes que ni están necesariamente fijas ni son inmutables. Cage resalta «la calidad del encuentro» entre Rauschenberg y los materiales que usa; es posible comparar esto con la manera en que Kurt Schwitters trabajaba. Pero Rauschenberg es un Schwitters que ha pasado por la experiencia del expresionismo abstracto.

Lo mismo se puede decir de Jasper Johns, aunque su obra da la impresión de más disciplina. También es más irónico. Una obra, titulada *El crítico*

95

sonríe, es un cepillo de dientes vaciado en metal, colocado sobre un plinto del mismo material. A diferencia de Rauschenberg, Johns es conocido principalmente por su uso de imágenes sencillas y banales: una serie de números, por ejemplo *Números en color*, un blanco, un mapa de Estados Unidos, la bandera estadounidense. Lo importante de estas imágenes es, en gran medida, su falta de importancia: el espectador busca un significado concreto, el artista está preocupado, sobre todo, por crear una superficie. En lo referente a la manipulación de la pintura, como se ve en *Números en color*, Johns es un consumado maestro. La manera de trabajar de Johns sugiere también vínculos con otras cosas además del pop art. Al igual que Kenneth Noland, está interesado por la inercia pictórica, por ejemplo. Una de sus razones para escoger diseños banales es que ya no generan energía alguna. También está interesado por la idea de la pintura como objeto más bien que como representación. En algunos casos ha utilizado dos lienzos unidos, con un par de bolas de madera encajadas entre ellos de manera que se vea la pared que hay detrás en el punto en que se juntan. Otras obras suyas tienen cosas pegadas: una regla, una escoba, una cuchara.

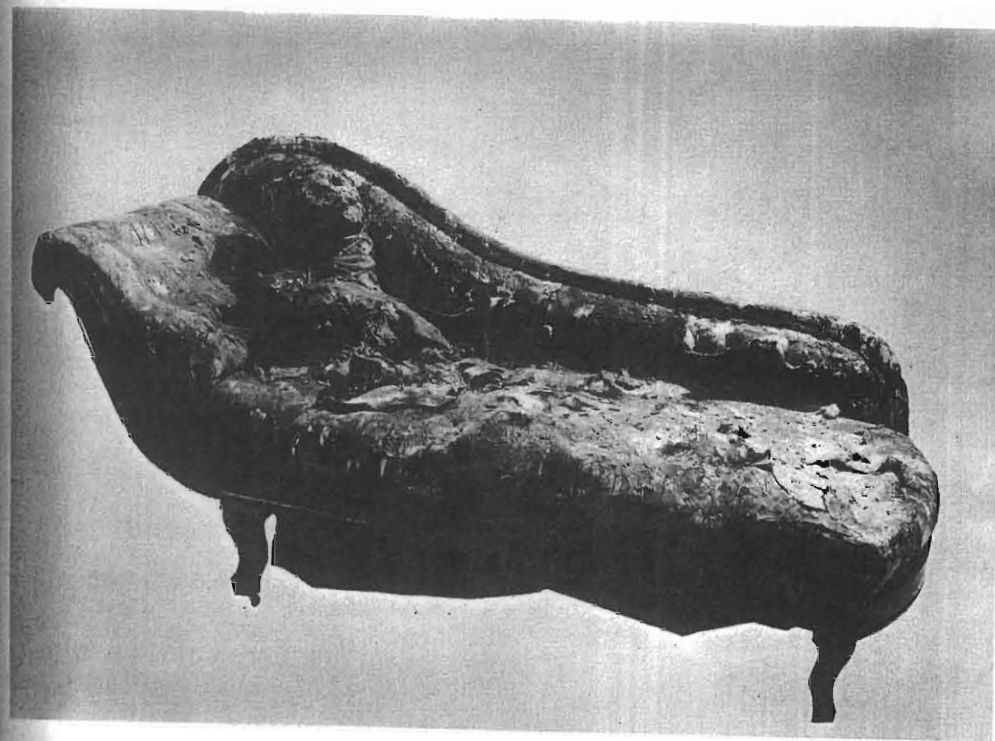
De esta descripción de las actividades de ambos artistas queda claro que representan un alejamiento de la pintura «pura». Incluso para Johns, a pesar de todo su virtuosismo, la pintura no es más que un medio de conseguir un resultado determinado, que también podría lograrse por otros medios. Rauschenberg estuvo vinculado durante años a la compañía de ballet de Merce Cunningham: actuó con ella además de diseñarle accesorios y decorados, y es evidente que esto constituyó una parte de su actividad tan importante y esencial como pintar y construir objetos.

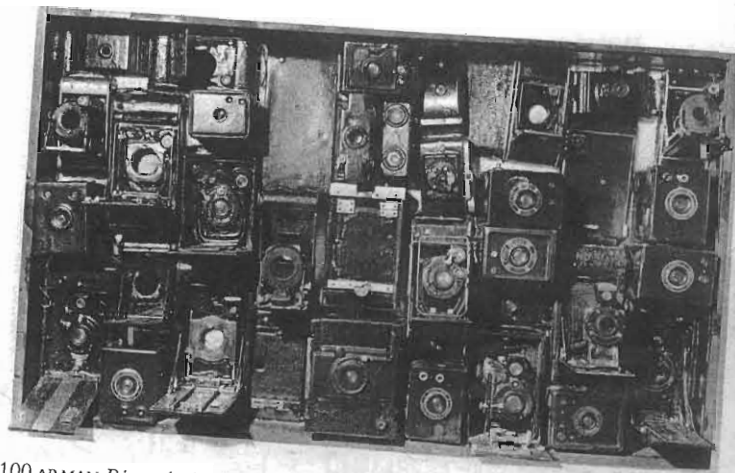
Una de las direcciones sugeridas por un cuadro como *Barcaza* es un desplazamiento hacia el cuadro vivo, la obra de arte que rodea, o casi rodea, al espectador. Las voluminosas y violentas obras de Edward Kienholz (1927-1994) son un ejemplo.

Kienholz también representa un aspecto de la tendencia que con frecuencia se denomina «funk» o «funk art»: el gusto por lo complejo, lo enfermizo, lo andrajoso, lo extraño, lo vulgar, lo viscoso, lo abierta o encubiertamente sexual, como opuesto a la pureza impersonal de gran parte del arte contemporáneo. Quizá porque brinda esta especie de alternativa, el «funk art» resultó ser algo más que una moda pasajera. Fue responsable de algunas de las imágenes más alarmantes de la década de 1960: cosas como *Canapé* de 1963, de Bruce Conner (n. 1933), que muestra un cadáver aparentemente asesinado y desmembrado echado en un desvencijado sofá victoriano, o *Muerte de un hippie*, de Paul Thek (n. 1933) o varios cuadros vivos del británico Colin Self (n. 1941). Una obra característica es otro cadáver, una figura titulada *Víctima nuclear*.

101

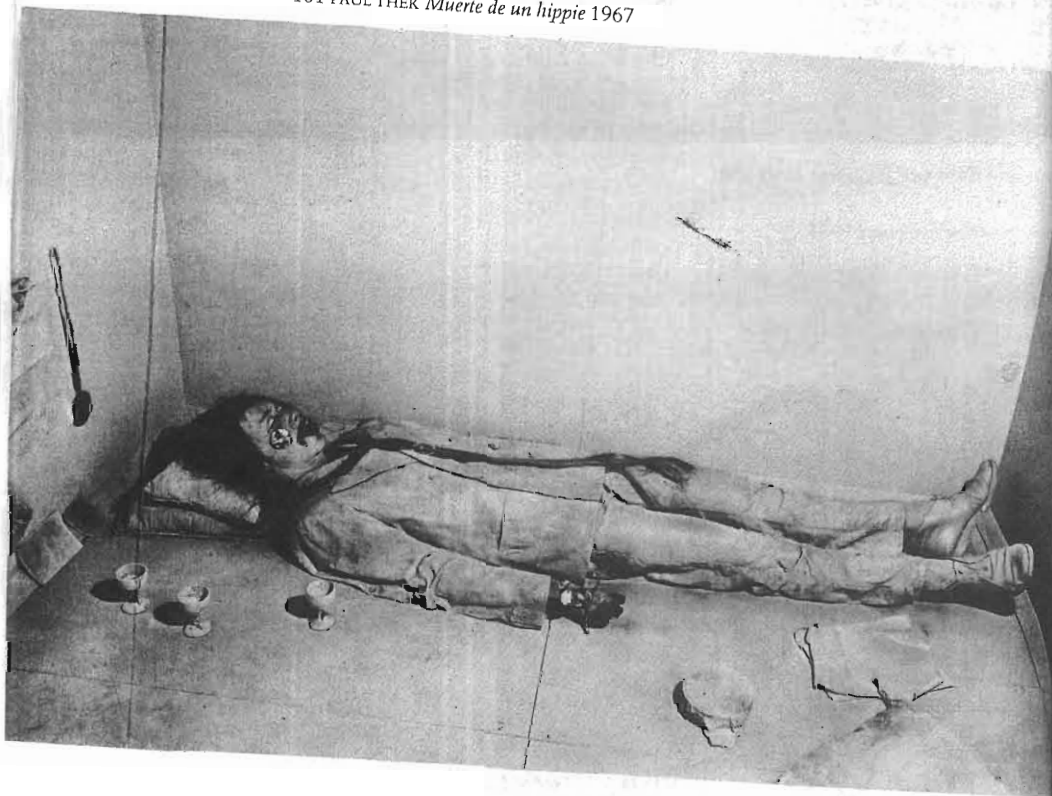
120

98 EDWARD KIENHOLZ *En casa de Roxy* 196199 BRUCE CONNER *Canapé* 1963



100 ARMAN *Ritmo de clic-clac* 1960-1966

101 PAUL THEK *Muerte de un hippie* 1967

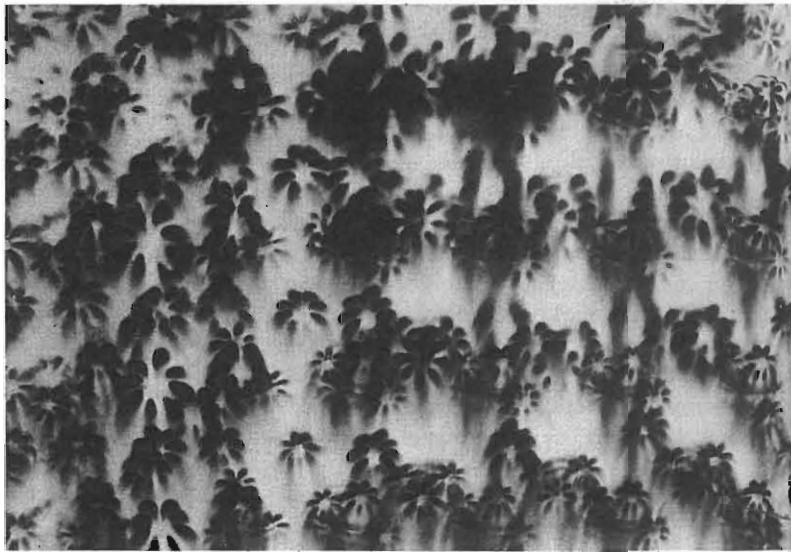


102 CHRISTO *Edificio público empaquetado* 1961

En Europa, un equivalente del neodadaísmo estadounidense lo proporcionó lo que a veces recibe el nombre de «nuevo realismo», a imitación del movimiento fundado por el crítico francés Pierre Restany, junto con Yves Klein y otros. Restany alegaba que «el nuevo realismo registra la realidad sociológica sin la menor intención polémica». Quizá se puede deducir lo que esto significa de la obra de Arman (n. 1928), que fue uno de los miembros de este grupo. Las obras más características de Arman consisten en acumulaciones de objetos hechas al azar, por ejemplo *Ritmo de clic-clac*, pero todos objetos de la misma clase, encerrados en plástico transparente. Estas acumulaciones pueden existir como un panel o ser tridimensionales. Por ejemplo, Arman ha hecho un torso de mujer de plástico lleno de guantes de goma retorcidos. Otro artista atraído por lo sistemático es Christo (n. 1935), que es famoso por sus «empaquetados»: misteriosos objetos voluminosos que unas veces sugieren y otras ocultan por completo lo que está envuelto en ellos, y de manera especial por sus espectaculares y poéticos edificios públicos y paisajes envueltos.

La principal personalidad entre estos neodadaístas europeos fue, sin duda, Yves Klein, un ejemplo de un artista que fue más importante por lo que hizo —el valor simbólico de sus acciones— que por lo que construyó. Se ve en él un ejemplo de la tendencia, cada vez más frecuente, a hacer de la personalidad del artista su auténtica y completa creación.

Klein nació en 1928. Fue músico de jazz, rosacruz y experto en yudo (lo estudió en Japón y escribió un libro que todavía sigue siendo uno de los textos más usados). En el yudo, los oponentes se consideran colaboradores,



103 YVES KLEIN *Fuego F 45* 1961

y ésta es la idea que parece subyacer en gran parte del pensamiento de Klein acerca del arte. También el deseo de «alejarse de la idea del arte». Klein dijo:

Lo esencial de la pintura es ese algo, esa «goma etérea», ese producto intermediario que el artista secreta con todo su ser creativo, y que sólo él tiene el poder de poner, incrustar e impregnar en la materia pictórica de la pintura.³

Además de crear las monocromías que ya hemos mencionado, Klein adoptó varios métodos poco ortodoxos de realizar obras de arte. Por ejemplo, utilizó un lanzallamas, o la acción de la lluvia sobre un lienzo preparado. (A los cuadros realizados por medio de la acción de los elementos les dio el nombre de *Cosmogonías*.) Siguiendo sus instrucciones, muchachas embadurnadas de pintura azul se tiraron sobre lienzos extendidos en el suelo. Esta ceremonia se celebró en público, mientras veinte músicos tocaban la *Sinfonía monótona* de Klein, una sola nota sostenida durante diez minutos que se alternaba con diez minutos de silencio. La realización de estas *Impresiones* está registrada en el filme *Este perro mundo*. En otra ocasión —en París, en 1958— Klein celebró una exposición de vacío: una galería pintada de blanco con todos los muebles quitados y con un agente de la Garde Républicaine apos-

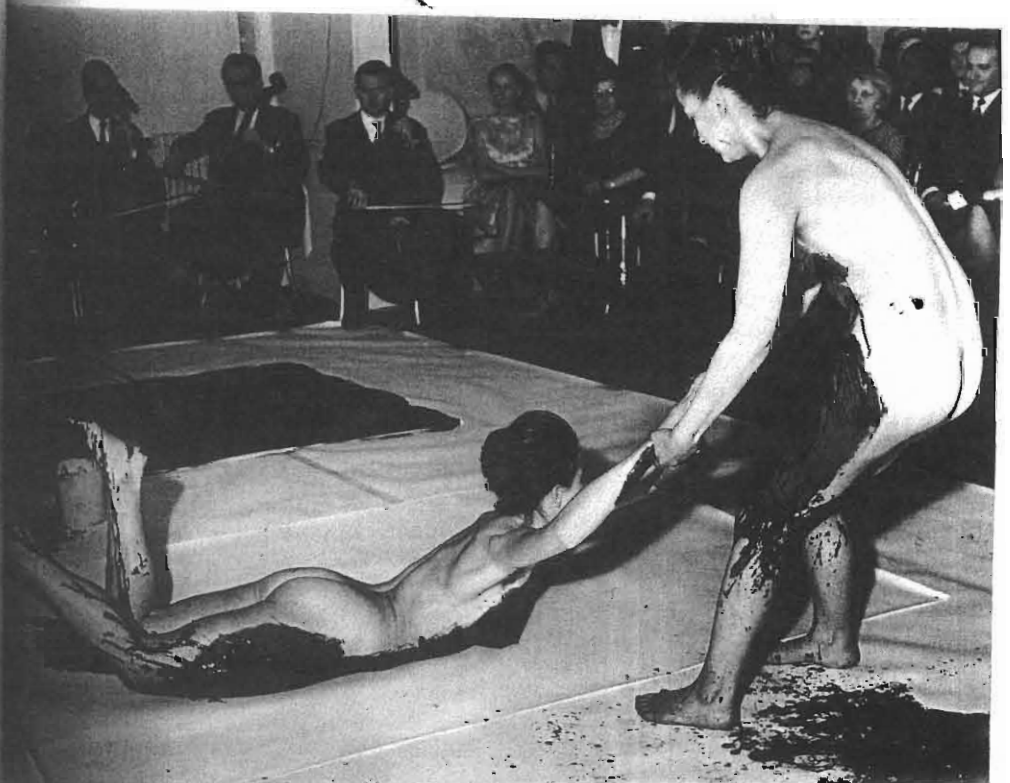
tado a la entrada. Albert Camus asistió, y escribió lo siguiente en el libro de visitas: «Con el vacío, plenos poderes». Asistieron también miles de visitantes al *vernissage*, tantos que casi se produjo un tumulto. Otra de las ideas de Klein consistió en poner a la venta «zonas de sensibilidad pictórica inmateriales», cuyo precio se pagaba en pan de oro que el pintor, en cuanto lo recibía, tiraba al Sena mientras el comprador quemaba el recibo.

Estas acciones tienen una cierta exactitud poética, una cualidad que suele estar ausente en los happenings, más chapuceros y más elaborados, realizados en Nueva York. En el momento de su muerte, en 1962, Klein parecía encontrarse en la encrucijada de una gran cantidad de tendencias diferentes. Está la evidente relación con los dadaístas originales, y también con determinados artistas contemporáneos que se mantienen en los márgenes del dadaísmo, como Lucio Fontana, cuyos experimentos con monocromías se transformaron en los conocidos lienzos acuchillados. También evocadoras de la obra de Klein son las «líneas» de Piero Manzoni (1933-1963): pinceladas aisladas, ininterrumpidas, que se extienden por largas tiras de papel. Todo esto, a su vez, está relacionado, de manera más general, con la tenden-

106

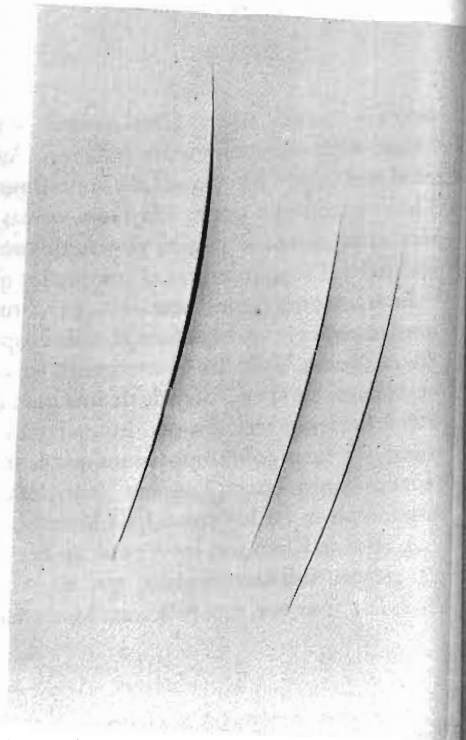
105

104 Ceremonia de pintura de Yves Klein





105 PIERO MANZONI
Línea de 20 metros de longitud 1959



106 LUCI DIONTANA
Concepto espacial 1960

cia al minimalismo en escultura. Por otra parte, Klein, tanto como Johns y Rauschenberg, es uno de los profetas del pop art. Su uso de la monotonía, lo indiferenciado, hace que tenga algo en común con Andy Warhol, por ejemplo.

Pero sólo algo en común. El neodadaísmo y el pop art no son idénticos, aunque el neodadaísmo incluye al pop art. Los artistas que he mencionado hasta ahora en este capítulo no son, en mi opinión, auténticos seguidores del pop art, por más que su obra haya sido incluida en exposiciones y analizada en libros sobre el tema. Los factores que crearon el pop art no eran universales, pero tenían mucho que ver con la cultura urbana de Gran Bretaña y Estados Unidos en los años de posguerra. Sólo los artistas en estrecho contacto con esa cultura supieron captar su tono y lenguaje especiales: de todos los estilos de posguerra, éste es el que tiene de manera más evidente «un hábitat local y un nombre».

Después de su éxito inicial, el pop art ejerció, de manera muy natural, influencia en otras partes. Muchos de los artistas vinculados al nuevo realismo de Pierre Restany jugaron con él. Están, por ejemplo, las figuras fotográficas de Michelangelo Pistoletto (n. 1933) fijadas a espejos en los cuales el espectador se ve reflejado, con lo que se completa la composición; y las sutiles parodias de Martial Raysse (n. 1936) de pintores como Prud'hon. En una versión del *Cupido y Psique* de Prud'hon, titulada *Cuadro sencillo y dulce*, Cupido tiene en la mano un corazón de neón. Otro francés, Alain Jacquet (n. 1939), utiliza imágenes fotográficas de una manera que recuerda a Warhol y Lichtenstein. Los japoneses se han mostrado casi igualmente interesados por participar en el pop art. Tomio Miki (n. 1938) se ha especializado en orejas fundidas en aluminio casi tanto como Warhol en imágenes interminablemente repetidas de Marilyn Monroe. Sin embargo, al examinar estas obras, uno se da cuenta de que el compromiso con el entorno urbano

107 MICHELANGELO PISTOLETTO
Figura sentada 1962 (con Pistoletto)



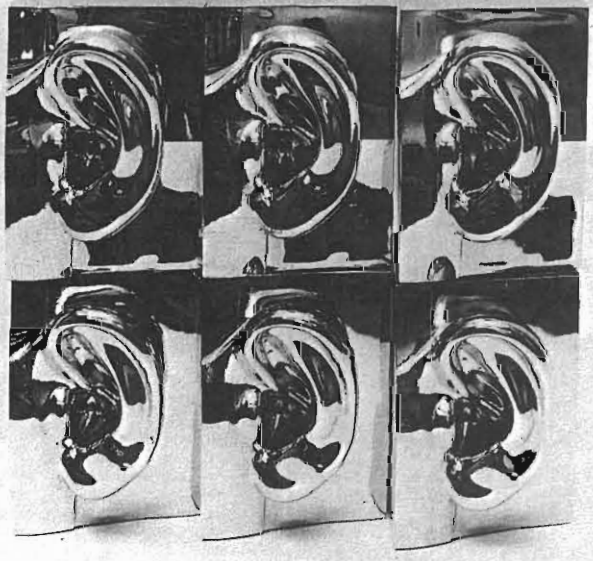
108 MARTIAL RAYASSE
Cuadro sensible y dulce 1965



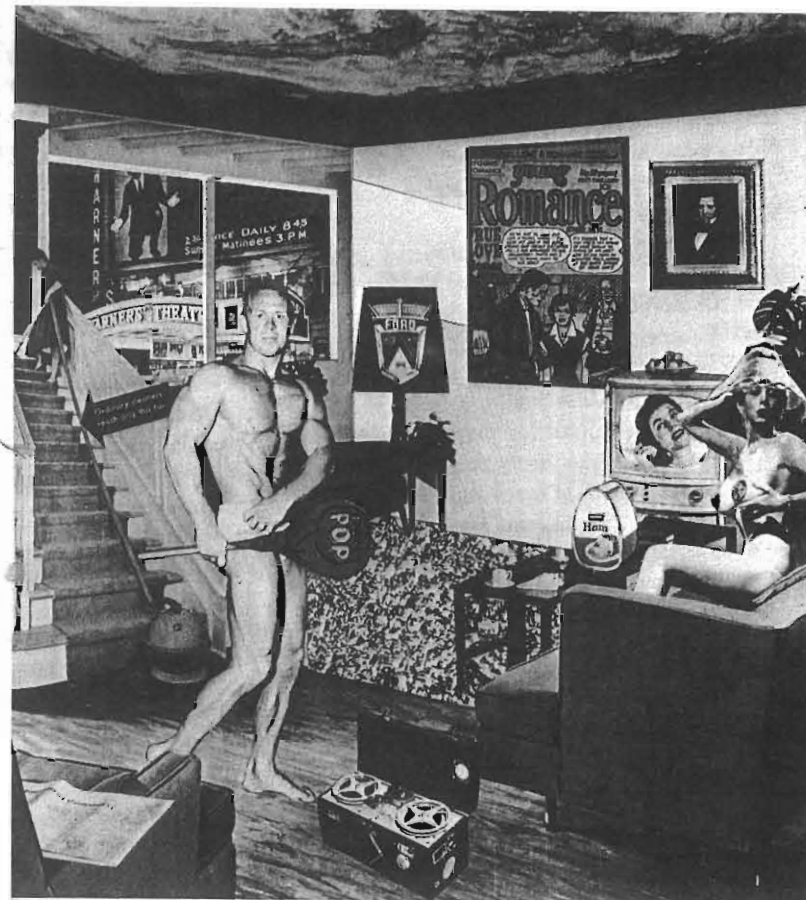
no es tan inmediato como parece serlo en el caso de los principales artistas pop británicos y estadounidenses.

En la actualidad parece estar en general aceptado que el pop art, en su definición más estricta, comenzó en Gran Bretaña y creció como consecuencia de una serie de debates celebrados en el Institute of Contemporary Art, de Londres, por el grupo de artistas que se autodenominaban Independent Group. Éste incluía artistas, críticos y arquitectos, entre ellos Eduardo Paolozzi, Alison y Peter Smithson, Richard Hamilton, Peter Reyner Banham y Lawrence Alloway. El grupo se sentía fascinado por la nueva cultura popular urbana y, en particular, por sus manifestaciones en Estados Unidos. En parte, esto era una consecuencia tardía de la guerra, cuando a los británicos Estados Unidos les parecía un Eldorado de cosas buenas, desde medias de nailon hasta automóviles nuevos. En parte, fue una reacción contra el romanticismo solemne, el ambiente de gran esfuerzo que había predominado en el arte británico durante la década de 1940.

En 1956, el Independent Group organizó una exposición en la Whitechapel Art Gallery, titulada «Esto es mañana». Dividida en doce secciones, la exposición se proponía atraer al espectador a una serie de environments. En su libro sobre el pop art, Mario Amaya señala que el aspecto ambiental probablemente debía algo a la exposición de Richard Buckle sobre el ballet de Diaghilev que se había celebrado en Londres en 1954 y que se valía de la excusa de un tema teatral para ofrecer un brillante espectáculo teatral.⁴ Sin embargo, desde el punto de vista del futuro, la parte más importante de «Esto es mañana» fue una obra expuesta a la entrada, de Richard Hamilton (n. 1922): un collage titulado *¿Qué hace que los hogares de hoy sean tan diferentes, tan atractivos?* En el cuadro hay un forzudo sacado de una revis-



109 TOMIO MIKI
Orejas (detalle) 1968



110 RICHARD HAMILTON *¿Qué hace que los hogares de hoy sean tan diferentes, tan atractivos?* 1956

ta de culturismo y una artista de strip-tease con los pechos cubiertos de lentejuelas. El forzudo tiene en la mano un pirulí gigantesco con la palabra POP en grandes letras. Esta obra creó muchas de las convenciones del pop art, incluido el uso de imágenes tomadas de otras partes.

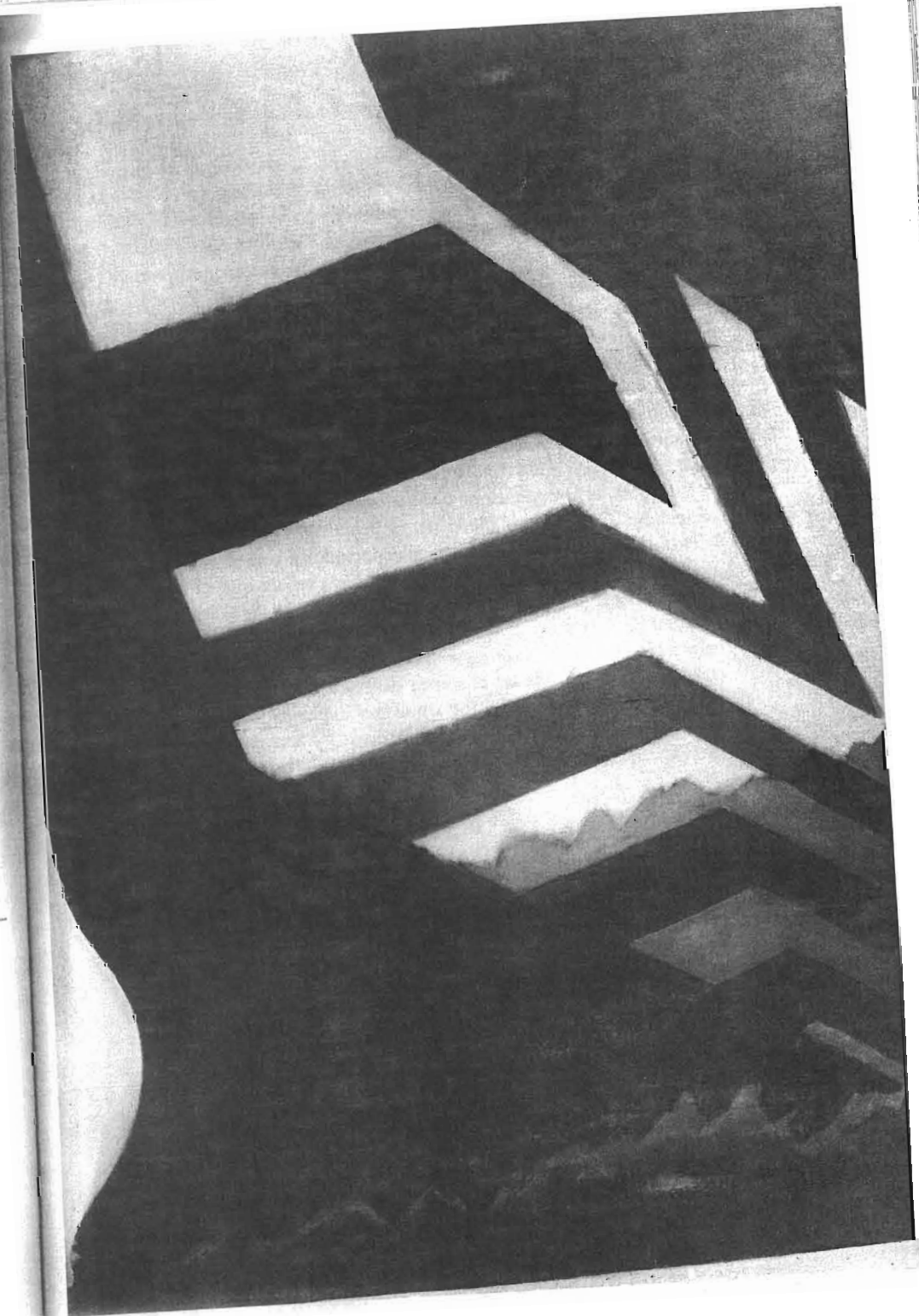
Hamilton ya tenía muy claro lo que pensaba que debía ser el verdadero arte moderno. Las cualidades que buscaba eran, según él mismo dijo en 1957, popularidad, transitoriedad, prescindibilidad, ingenio, atractivo sexual, incentivo y encanto.⁵ Debía ser económico, fabricado en serie, joven y muy rentable. Éstas son las cualidades que iban a venerar los artistas pop bri-

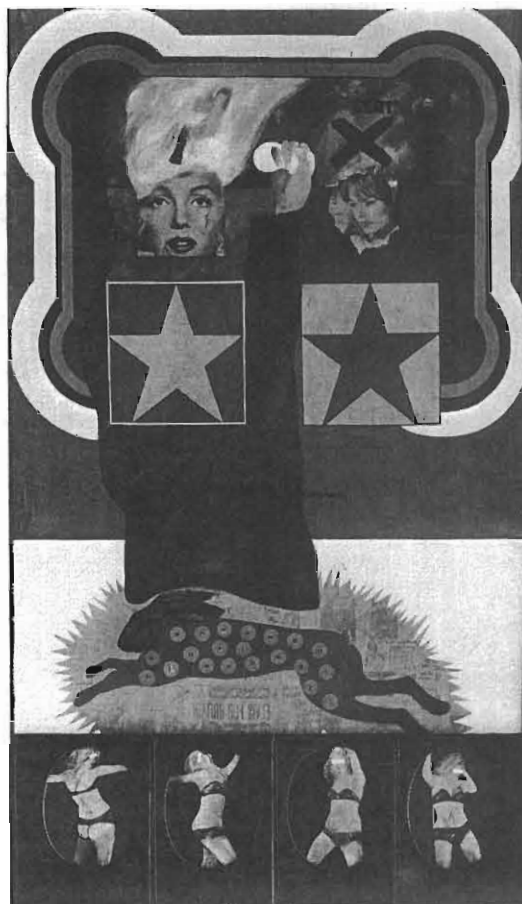
tánicos de la década de 1960. Pero aceptada la prioridad de Hamilton y la del Independent Group, todavía resulta un poco difícil demostrar que el pop art se derivó directamente de sus actividades. De todos los artistas pertenecientes a este grupo, Hamilton es el único que puede clasificarse como pintor pop. Además, está el hecho de que Hamilton ha sido siempre un trabajador muy lento y que, en este período, muy poca obra suya iba a verse en Gran Bretaña.

112 Hubo otros dos pintores británicos que podrían calificarse de «transicionales», y da la casualidad de que los dos están entre los más interesantes que ha producido Gran Bretaña en los últimos años. Ambos fueron alumnos del Royal College of Art a mediados de la década de 1950. Uno es Peter Blake (n. 1932), que se autoclasificaría sin vacilar como «realista». La obra de Blake representa una vuelta a la tradición prerrafaelista a mediados del siglo xx. Al igual que los prerrafaelistas, siente nostalgia, pero no por la Edad Media. Lo que añora es la cultura popular de las décadas de 1930 y 1940. A diferencia de otros pintores pop, Blake procura siempre estar un poco anticuado. Su casa está llena de recuerdos —tarjetas postales, souvenirs de la costa, juguetes, baratijas de toda clase— y con ellos consigue destilar una poesía muy personal.

111, 118 Richard Smith (n. 1931) representa una actitud que es casi la opuesta. Cuando era estudiante, Smith pintaba en un estilo figurativo influido por la Euston Road School y los pintores del «Fregadero». Cuando se realizó la exposición «Esto es mañana», Smith todavía estaba en el Royal College of Art y, desde luego, tuvo en él una influencia demostrable. De 1957 a 1959 compartió un estudio con Peter Blake, pero en 1959 se fue a Estados Unidos, y al principio repartió su tiempo entre Estados Unidos y Gran Bretaña antes de establecerse allí definitivamente. Las obras más tempranas características de Smith se basaban en empaquetados. También estuvo influido por la fotografía en color, la clase de cosas que se encuentran en revistas como *Vogue*.

Su sensibilidad al color siguió intacta durante los posteriores cambios de dirección. Smith describe su colorido como «dulce y tierno», y dice querer dar «una sensación general de florecimiento, maduración y riado», pero su obra se ha despojado de toda asociación evidente con el pop art. Lo que Smith ha hecho es pasar por la experiencia del pop art para llegar a una posición que se asemeja a la de los artistas estadounidenses del colour painting. Su paso a la pintura acrílica, en 1964, fue un avance importante en este proceso. También lo fue su abandono de los formatos tradicionales a favor de lienzos tensados en marcos tridimensionales, y su adopción, más tarde, de formas construidas a semejanza de cometas.





113
114

Smith, a causa de haberse establecido con éxito en Nueva York, significó mucho para sus colegas británicos, como ejemplo y como influencia. Cuando volvió a Gran Bretaña, en 1961, llevó información de primera mano sobre las actividades de artistas como Jasper Johns que tuvo un gran impacto en artistas como Peter Phillips (n. 1939) y Derek Boshier (n. 1937). Smith ya había absorbido la indiferencia estadounidense ante las limitaciones convencionales de formato y el sentido estadounidense de escala, por ejemplo.

La fecha clave del pop art británico fue 1961, no tanto por la nueva toma de contacto de Smith con los artistas británicos, sino por la exposi-

ción «Jóvenes contemporáneos» que se celebró ese año. Ésta causó quizá más sensación que cualquiera de las exposiciones de estudiantes celebradas desde la guerra. La razón fue la presencia de un grupo de artistas jóvenes del Royal College of Art: Phillips, Boshier, Allen Jones (n. 1937) y David Hockney (n. 1937). Con ellos exponía un estudiante estadounidense algo mayor, R. B. Kitaj (n. 1932), que, al igual que Smith, tenía conocimiento de primera mano de las técnicas estadounidenses y fomentó entre sus compañeros estudiantes la nueva obsesión por las imágenes populares.

Uno de los puntos débiles del pop art británico fue su éxito fácil y rápido. Por lo que a las artes visuales se refiere, Gran Bretaña estaba al fin saliendo de su fase de aislamiento (en literatura, éste iba a durar mucho más). El hedonismo de fines de la década de 1950 había echado raíces, y los nuevos artistas parecían ofrecer precisamente el arte alegre, insolente y centrado en el placer idóneo para el talante del momento. Pero los artistas modernos de

<112 PETER BLAKE
Doktor K. Tortur 1965

<113 PETER PHILLIPS
*Sólo para hombres con
MM y BB como
protagonistas* 1961



114 DEREK BOSHIER
Gloria de Inglaterra 1961

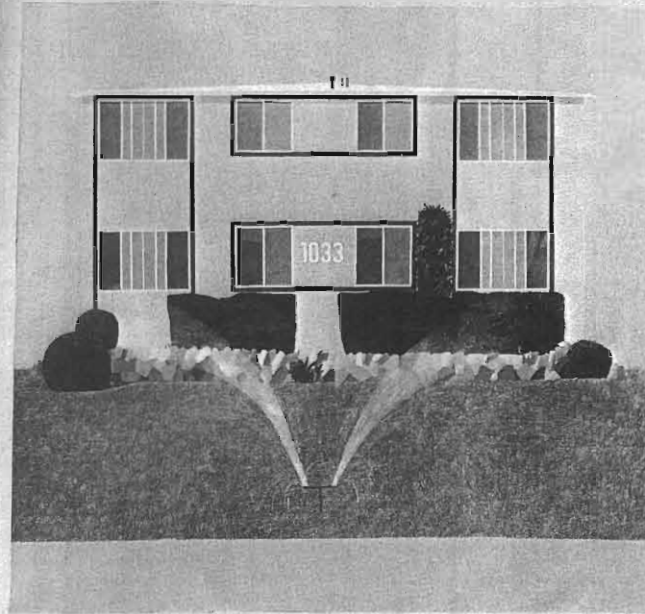
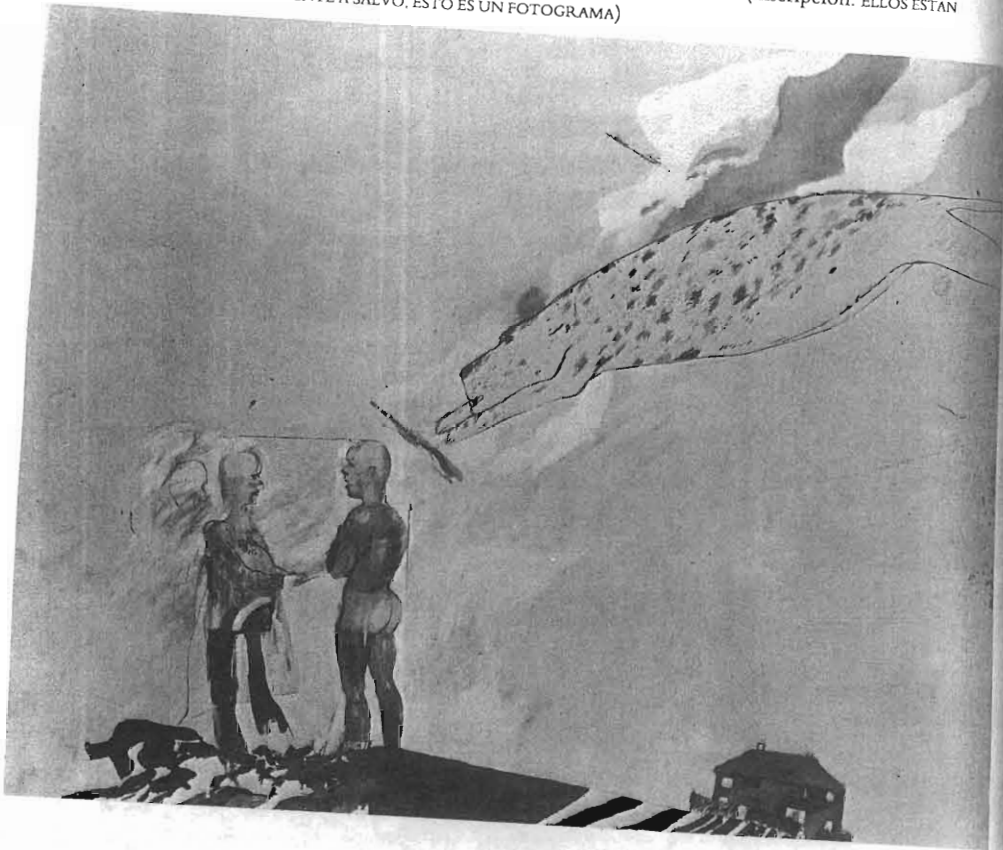
cierto talento seguían siendo escasos, y los jóvenes leones del pop art no encontraron mucha competencia.

Pronto se hizo evidente que los artistas que se agruparon después de su espectacular presentación en la exposición «Jóvenes contemporáneos» eran personas de temperamentos muy distintos. Phillips era el que estaba más sinceramente interesado por las imágenes populares, pero las utilizaba de manera rígida y aburridamente dogmática. Boshier cayó bajo la influencia de Richard Smith y se apartó de sus imágenes figurativas en la dirección del pop art. Más caprichosos y personales que cualquiera de estos dos fueron Hockney y Jones.

115, 116, 117

Hockney es un artista que ha tenido un desarrollo interesante, si bien ligeramente irregular. Comenzó siendo el niño prodigio del arte británico. Su estilo de vida se hizo famoso de manera instantánea: el pelo siempre teñido de rubio, gafas de búho y chaqueta de reflejos dorados crearon —o ayudaron a crear— una personalidad que atraía incluso a gente que no estaba vi-

115 DAVID HOCKNEY *Cuadro que subraya la inquietud* 1962-1963 (inscripción: ELLOS ESTÁN PERFECTAMENTE A SALVO, ESTO ES UN FOTOGRAMA)



116 DAVID HOCKNEY *Un césped bien cuidado* 1967

almente interesada por la pintura. En este sentido, Hockney forma parte del desarrollo general de la cultura británica simbolizado por la súbita y enorme fama de los Beatles. Pero también fue evidente que Hockney era un artista de dotes precoces. En su obra temprana adoptó un estilo *faux-naïf* de caricatura que debía mucho a los dibujos infantiles. Con frecuencia estos cuadros tempranos tienen una ironía deliciosamente inexpressiva.

Parte de la obra más característica de Hockney de esta época iba a encontrarse en sus grabados. La serie de aguafuertes titulada *La carrera de un libertino* describe sus reacciones ante el mundo de ensueño de Estados Unidos, adonde viajó por primera vez en 1961. Éstos reflejan actitudes profundamente ambiguas. El comentario es con frecuencia mordaz —*La escena del caos*, por ejemplo, muestra a un grupo de autómatas dirigidos por los transistores de bolsillo que se han convertido en

parte de su anatomía—, pero el tono general de la serie es de impaciente placer.

El frágil equilibrio de estas obras tempranas no tardó en verse amenazado. La pintura de Hockney se volvió cada vez más estricta, cada vez más preocupada por el naturalismo. Es verdad que algunos cuadros del período intermedio del paisaje californiano han llegado a ser clásicos —los críticos estadounidenses los han comparado con la obra de Edward Hopper (1882-1967)—. Otros son desconcertantemente monótonos. A la larga, Hockney encontró el realismo demasiado limitado, e hizo una serie de paráfrasis del arte moderno clásico, dedicando especial atención a Picasso. Al mismo tiempo se interesó cada vez más por la fotografía, hizo una larga serie de collages de fotografías, que llamó «obras de cámara», y por sus experimentos fotográficos que provocaron problemas acerca de la representación del espacio; más tarde todavía regresó a las pinturas casi abstractas donde el espectador deambula en el espacio.

122 Allen Jones, al igual que Hockney, es un artista cuya obra temprana era cautivante porque irradiaba un aire de disfrute no carente de humor satírico. Jones, el más «pictórico» de todos los pintores pop británicos, parece haber aprendido mucho de Matisse en lo referente al color. También debe mucho al orfismo de Robert Delaunay. Jones es un artista menos narrativo que Hockney: interesado por las metamorfosis, las transformaciones y las ambigüedades visuales. Una serie de *Hermafroditas* (imágenes masculinas/femeninas que se fusionan entre sí en el mismo lienzo) parece una característica particular de su obra. Jones ha mostrado una fantasía especialmente hábil e ingeniosa con lienzos de forma no rectangular: una serie de cuadros titulada *Medallas matrimoniales*, realizada en 1963, consta de altos lienzos verticales a los cuales se han fijado lienzos octagonales.

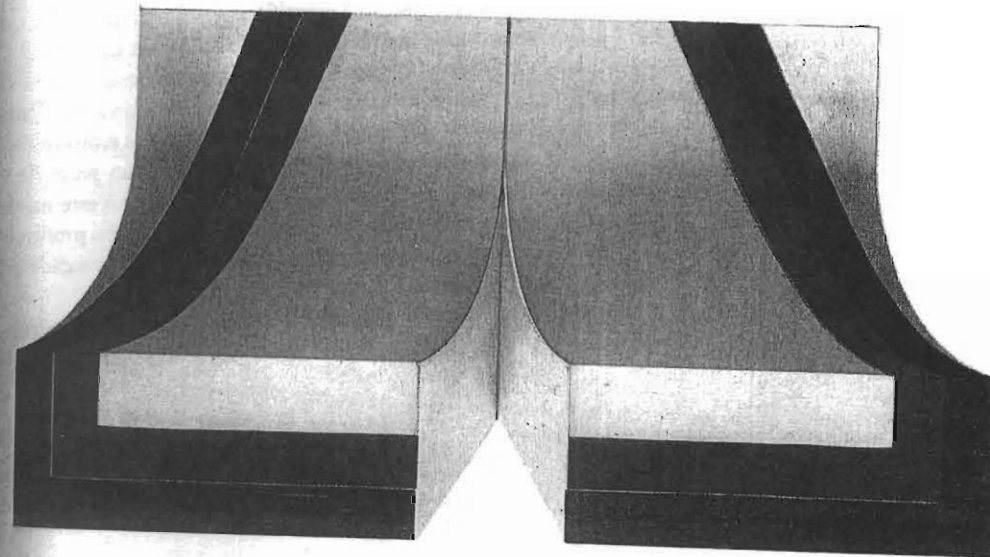
Jones se parece a Hockney, aunque con menos fortuna, porque también ha tenido problemas en profundizar y desarrollar su obra. Ha tenido una tendencia a volverse cada vez más duro y más estridente, el color ha renunciado a la cómoda tradición de «bella arte» de los fauves. Esto revela la extrema tenuidad de contenido. Jones insiste en que para él el tema de su obra ha sido siempre de interés secundario, pero el espectador se da cada vez más cuenta de su insistente banalidad, una banalidad que no parece haber sido adoptada pensando en algún propósito doctrinario.

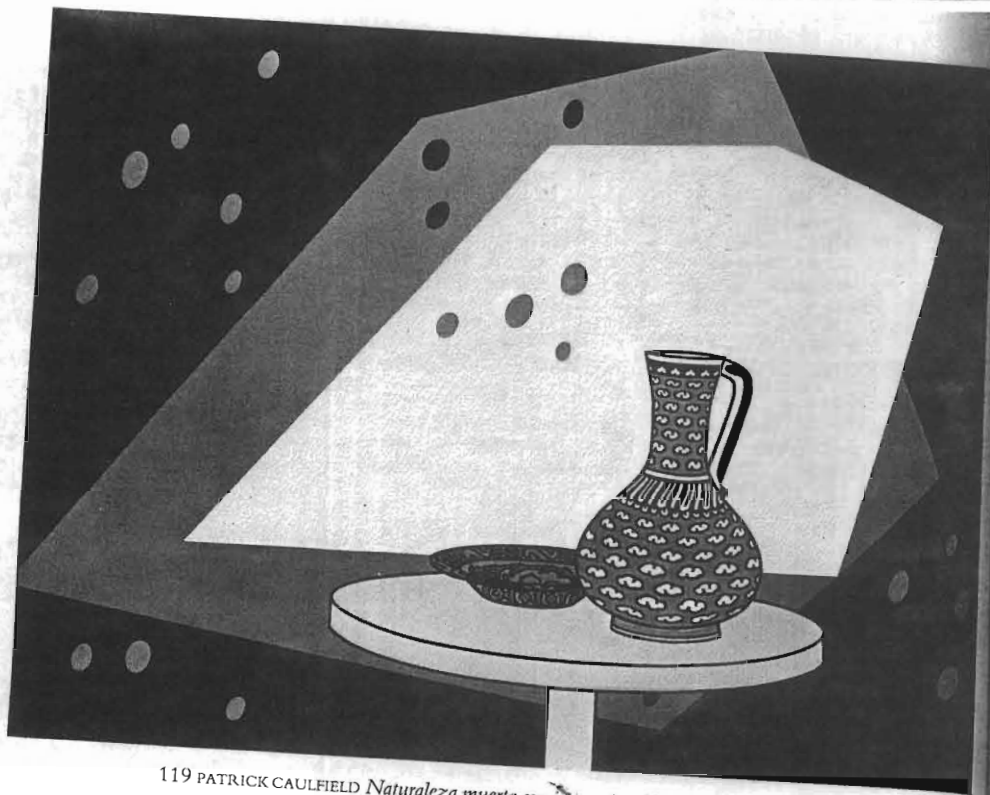
121 Nadie podría acusar a la obra de R. B. Kitaj de falta de complejidad. Hay que estirar bastante la palabra «pop» para que abarque su obra. Kitaj es un artista herético; la mejor comparación es literaria, por cuanto sus cuadros son con frecuencia bastante parecidos a los *Cantos* de Ezra Pound. En ellos uno encuentra densos patrones de imágenes eclécticas. Frecuentemente el pintor exige que el espectador pruebe y equipare su propia experiencia. El catálogo de una de las



117 DAVID HOCKNEY *Salvavidas flotando en una piscina* 1971

118 RICHARD SMITH *Espacio de cola* 1965



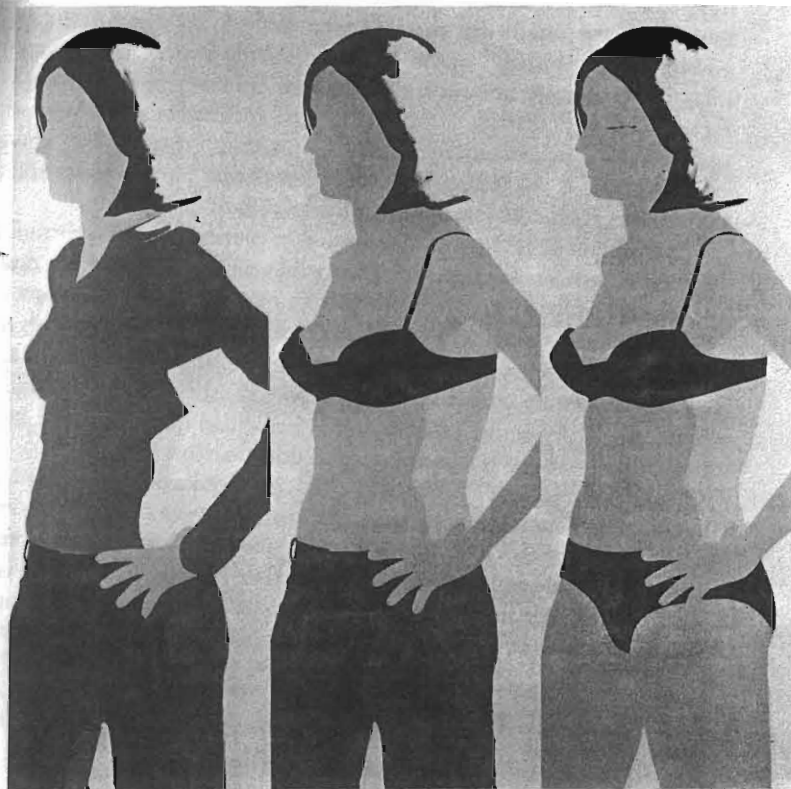


119 PATRICK CAULFIELD *Naturaleza muerta con jarras roja y blanca* 1966

exposiciones de Kitaj tiende a acumular notas a pie de página para procurar aclarar la complejidad de las fuentes de su obra. Estas fuentes son más parecidas al catálogo de publicaciones de un instituto científico que a una tira cómica de periódico. La actitud del espectador ante la obra de Kitaj debe ser intelectual. Es un dibujante totalmente dedicado y excelente, que mejora sin cesar, y un colorista bastante estricto. Debido a que sus pinturas están tan próximas a una forma de literatura, algunas veces parece que sus grabados tuvieron más éxito que sus cuadros, y en la década de 1960 y comienzos de la de 1970 gran parte de su producción fue gráfica, en su mayor parte serigrafías, y Kitaj utilizó este medio flexible con gran ingeniosidad. A partir de la década de 1970 su obra profundizó en significado y alusión a temas autobiográficos y judíos en cuadros cada vez más narrativos realizados de manera más suelta y expresiva.

Hay uno o dos artistas en Gran Bretaña que los críticos también han relacionado con el movimiento pop, aunque se mantienen algo apartados de

los otros. Uno es Anthony Donaldson (n. 1939), que usa imágenes pop —muchachas desnudas o casi desnudas— como componentes de cuadros que están más cerca de la pintura abstracta de «hard edge» que del propio pop art. Esto es porque las muchachas por lo general no son más que siluetas, y las siluetas ocupan su lugar entre las otras formas de la composición. Cuando se suprimen las muchachas, el efecto sigue siendo más o menos el mismo. Otro es Patrick Caulfield (n. 1936), que es algo más joven que los otros miembros de la «generación pop». No salió del Royal College of Art hasta 1963. Se lo describe mejor como un pintor de clichés que como un pintor pop. Su tema característico es la reproducción de grandes almacenes, la clase de imagen que suele aparecer en grabados baratos, bandejas de plástico o juegos que invitan al aficionado a «pintar según los números». Cada forma que usa, cada objeto que pinta está descrito por una línea dura y constante, que parece que hubiera sido impresa en lugar de pintada. El color carece también de modulación. Caulfield está interesado por explorar la relación entre arte y cultura de masas y, sobre todo, las maneras degradadas de ver las cosas que la cultura de masas parece estimular. Así pues, no se ha comprometido por entero con el *ethos* del pop art, sino que, más bien, es un implacable crítico de él.



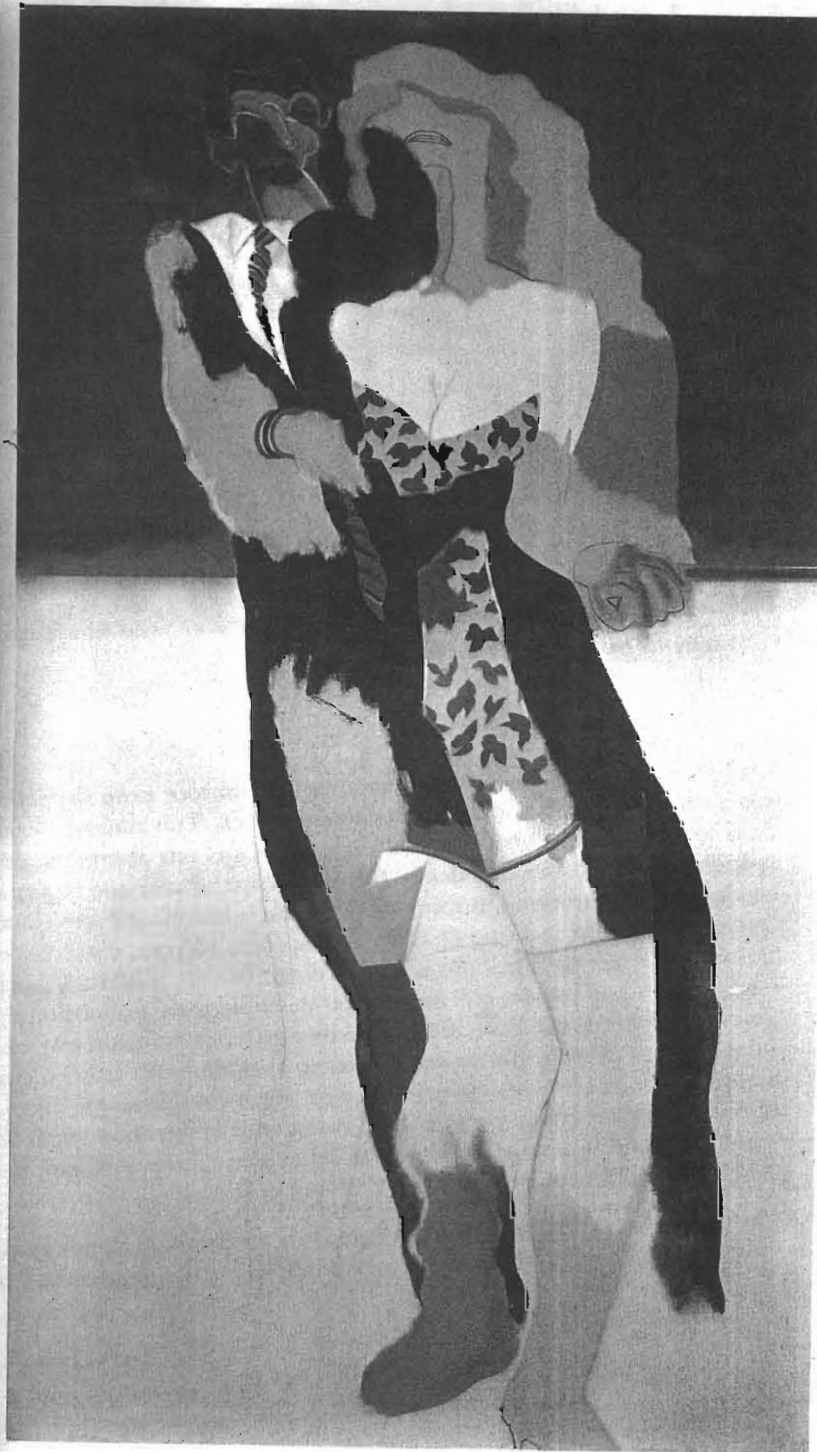


Sincronía con F. B.

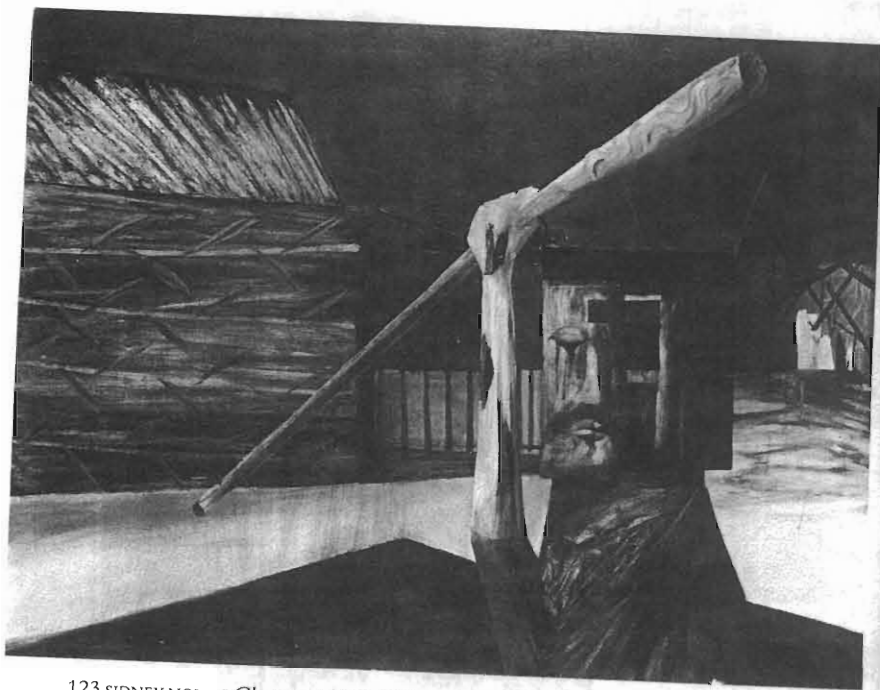
121 R. B. KITAJ *Sincronía con F. B.: general de ardiente deseo* (díptico) 1968-1969



122 ALLEN JONES *Hermafrodita* 1963



123 Antes de pasar a estudiar a los artistas pop estadounidenses, que, en ciertos aspectos, son muy distintos de sus equivalentes británicos, quiero hablar de un grupo de pintores australianos que tienen mucha más importancia para la génesis del pop art de lo que por lo general se reconoce. El éxito del arte australiano contemporáneo en Londres en los años de posguerra fue uno de los fenómenos del comercio del arte. El precursor de este éxito fue Sidney Nolan (1917-1992), y cuadros que le valieron la fama fueron una serie dedicada a las aventuras del bandido australiano Ned Kelly. Los primeros cuadros de *Ned Kelly* datan de la década de 1940 y, por lo tanto, preceden en algunos años al pop art. En ellos, Nolan, que había sido un pintor abstracto, creó un nuevo estilo *faux-naïf* como vehículo de un nacionalismo australiano bastante sofisticado.



123 SIDNEY NOLAN *Glenrowan* 1956-1957

El nacionalismo contribuyó al repentino y abrumador éxito del pop art estadounidense. Los estadounidenses encontraron en él un auténtico reflejo de la sociedad en que vivían, y también vieron en él una afirmación de la unicidad del sueño estadounidense. No es excesivo afirmar que el pop art condujo a la construcción, o reconstrucción, de la historia del arte estadounidense, para dejar más sitio en ella a artistas como Hopper, e incluso (remontándonos más en el tiempo) a pintores como Frederick Edwin Church. Los artistas pop estadounidenses fueron descubiertos y promocionados por coleccionistas y marchantes. Los críticos y los teóricos fueron más rezagados respecto de estos entusiastas. De hecho el *establishment* artístico estadounidense consideró —y, en cierta medida, sigue considerando— que el triunfo del pop art era un rechazo de sí mismo y de la dirección que había elegido alentar. Un importante defensor del expresionismo abstracto, Harold Rosenberg, ha comentado acerca de la nueva dirección:

Es cierto que el pop art se ganó el derecho a ser denominado un movimiento a causa del número de sus seguidores, su presión imaginativa y la

142

124 JIM DINE *Doble autorretrato rojo (Las líneas verdes)* 1964

cantidad de comentarios que provocó. Pero, si el expresionismo abstracto tuvo mucha resistencia, el pop art iba a tener probablemente demasiado poca. Su inherente superficialidad, aunque brindaba al artista la posibilidad de explorar una gama casi ilimitada de temas (desde tapetitos hasta tarjetas de clubes) dio por resultado una monotonía cualitativa que podía cansar a la gente y hacer que cualquier otro truco nuevo de esta clase perdiera interés de la noche a la mañana [...]. El expresionismo abstracto sigue siendo de alta calidad, importancia y capacidad para producir obra nueva; si se añade la producción de sus veteranos a la de sus artistas más jóvenes, continúa a la cabeza en la carrera de obstáculos del «Y ahora ¿qué?».⁶

En efecto, el pop art retaba —o al menos parecía retar— al expresionismo abstracto de tres maneras distintas. Era figurativo, mientras que el expresionismo abstracto era casi enteramente abstracto; era «más nuevo» que el expresionismo abstracto; y era «más estadounidense».

Los principales artistas pop estadounidenses —Dine, Oldenburg, Rosenquist, Lichtenstein y Warhol— eran totalmente distintos entre ellos. Jim Dine (n. 1935) y Claes Oldenburg (n. 1929) eran los más cercanos al neodadaísmo, de los cuales ya hemos hablado. Dine, en particular, tiene dos cualidades que lo vinculan muy estrechamente a Rauschenberg y Johns; es, en esencia, un pintor de ensamblajes, y sus temas son las distintas variedades de la realidad. En una obra característica de Dine uno o varios objetos pre-

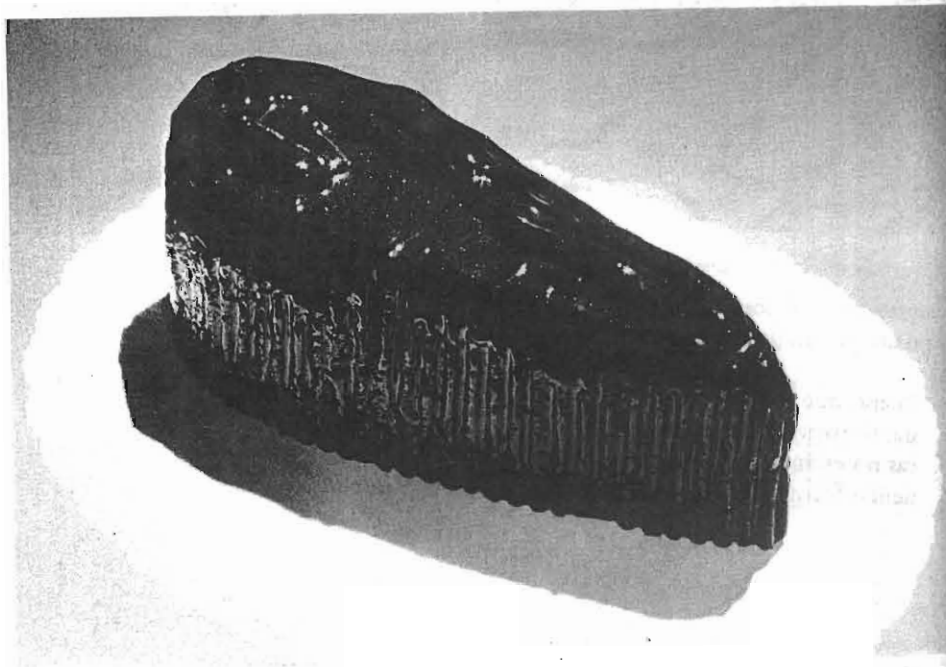
124





125 ROY LICHTENSTEIN
Whaam! 1963

126 CLAES OLDENBURG
Estudio para chocolate gigante 1966



fabricados —una prenda de vestir, una palangana, una ducha, algunos utensilios— se fijan a un lienzo y con pinceladas sueltas se crea en torno de ellos un ambiente apropiado. Con frecuencia, todo lo que se presenta es cuidadosamente etiquetado con su nombre.

Oldenburg también experimentó con obras de desplazamiento. Sus objetos oscilan entre la escultura y la pintura, abarcan desde cosas como gigantes hamburguesas a modelos aplastados de palanganas o batidores de huevos. Con frecuencia esas cosas se hacen con vinilo relleno de kapok. Oldenburg dijo:

Yo utilizo la imitación ingenua. Esto no se debe a que no tenga imaginación ni a que quiera decir algo sobre el mundo cotidiano. Imito: 1, objetos, y 2, objetos creados, por ejemplo señales, objetos fabricados sin la intención de hacer «arte» y que contienen, ingenuamente, una magia funcional contemporánea. Trato de llevar esto más allá incluso por medio de mi propia ingenuidad, que no es artificial. Al decir más allá, quiero decir que los cargo más intensamente, elaboro su referencia. No trato de con-

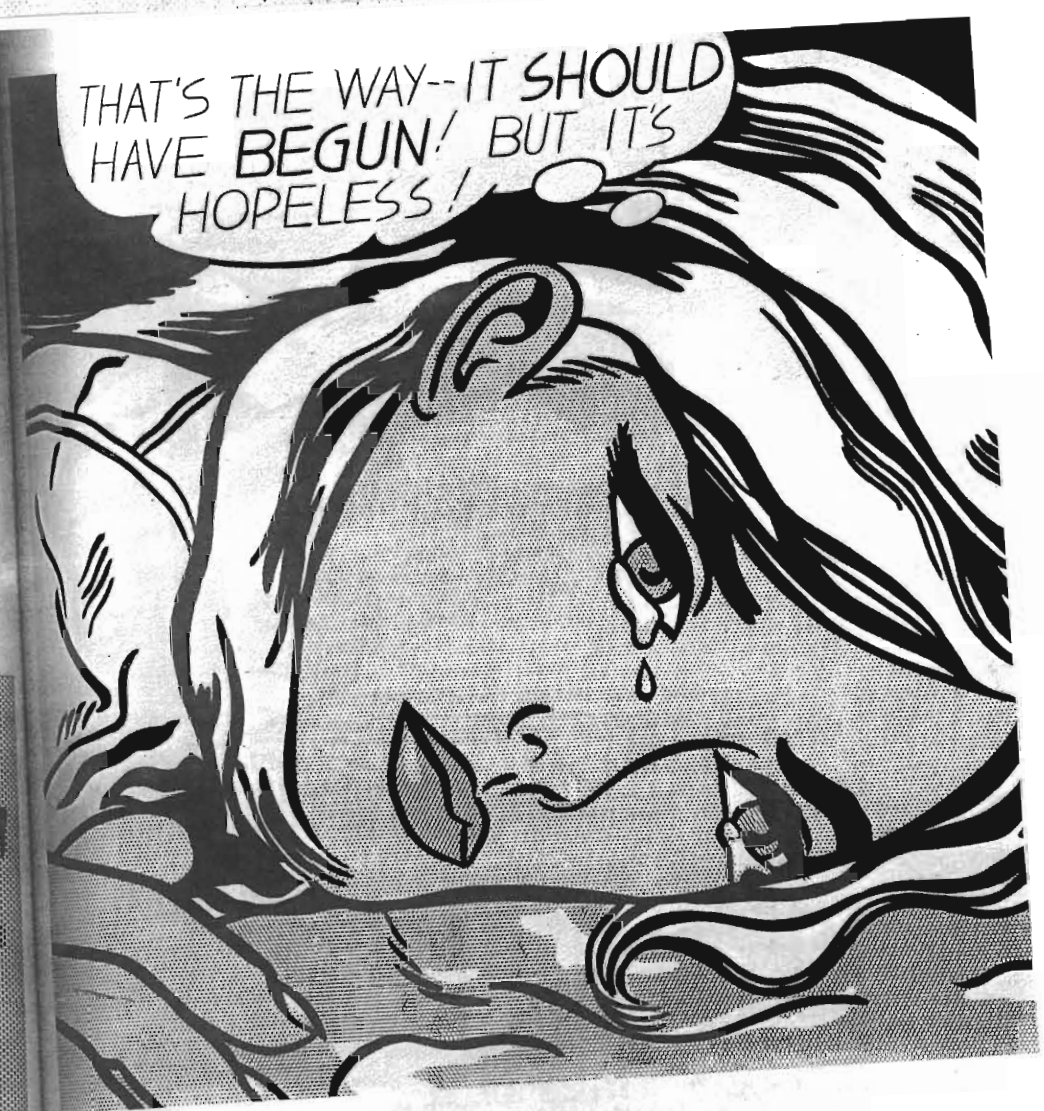
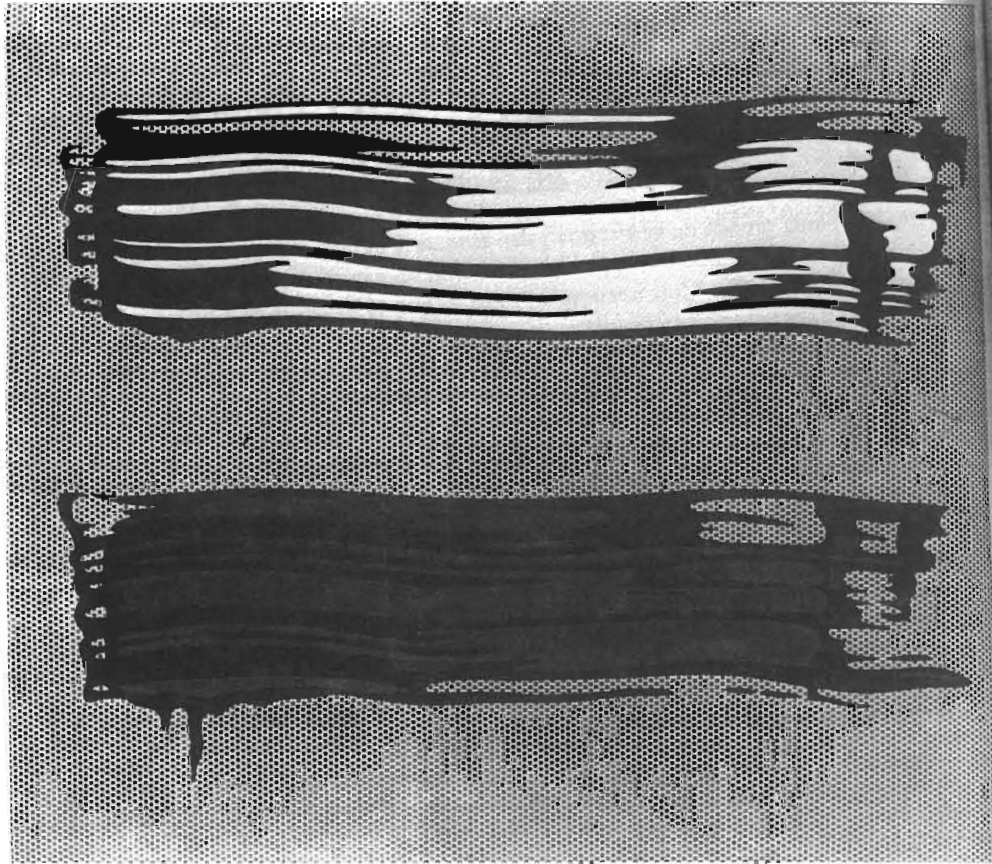
126

vertirlos en «arte». Es preciso que esto quede muy claro. Los imito porque quiero que la gente se acostumbre a reconocer el poder de los objetos, un objetivo didáctico.⁷

Por lo tanto, él también está interesado por la realidad, con un elemento de totemismo añadido.

James Rosenquist (n. 1933) y Roy Lichtenstein (n. 1923) se diferencian de Dine y Oldenburg porque, en gran medida, aceptan las limitaciones de la superficie plana y porque son formalistas. En este momento, parece ser Lichtenstein quien ha sido elevado a un status por encima de los demás. No es tan hostil a la palabra «arte» como Oldenburg. Ha dicho, por ejemplo, que «el arte es, por todas partes, percepción organizada». Añade que el acto de mirar un cuadro «nada tiene que ver con la forma externa de la pintura, tiene que ver solamente con una manera de construir un patrón unificado de visión».

125 La obra más temprana de Lichtenstein se basaba en tiras cómicas, como en *Whaam!* e *Irremediable*; e incluso los puntos que son parte del proceso de



128 ROY LICHTENSTEIN *Irremediable* 1963

impresión en color barato están meticulosamente reproducidos. El artista dijo una vez en una entrevista:

Pienso que mi obra es distinta de las tiras cómicas, pero no lo llamaría transformación [...]. Lo que hago es formar, en tanto que las tiras cómicas no están formadas en el sentido que uso la palabra; las tiras cómicas tienen formas, pero no se hace esfuerzo alguno por unificarlas intensamente.

147

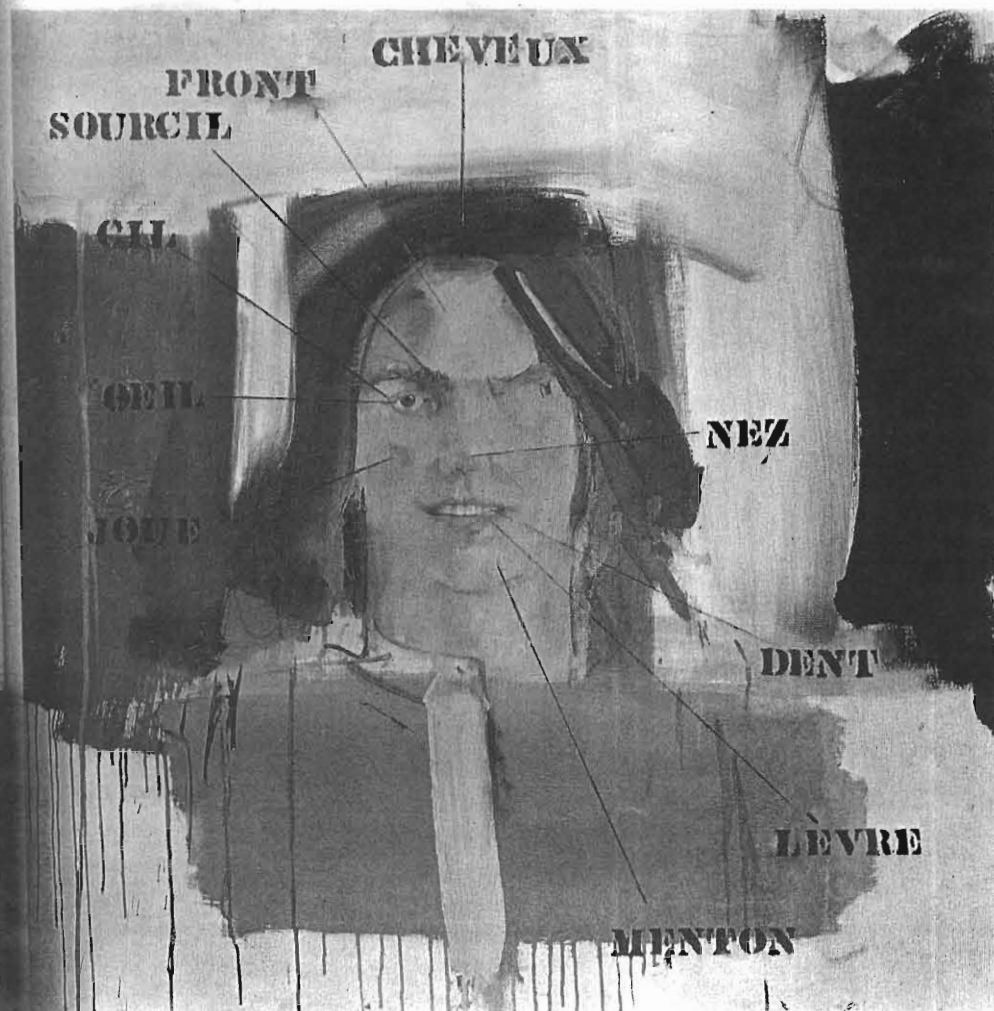
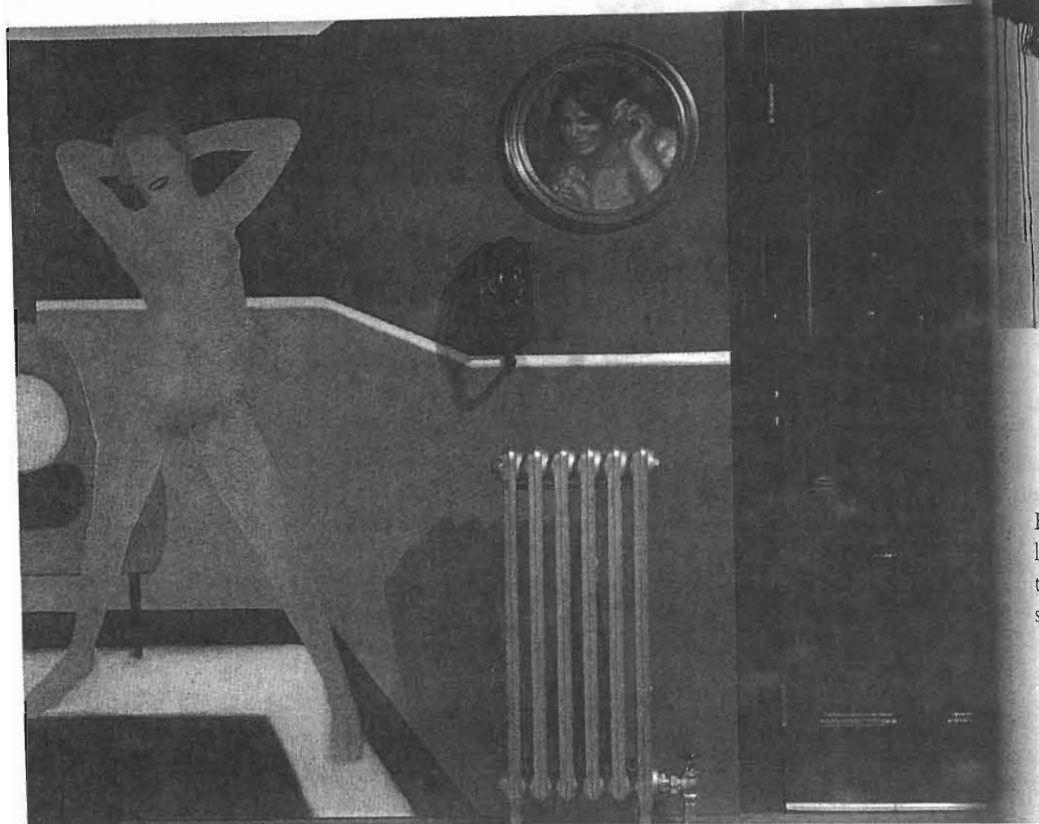
127 ROY LICHTENSTEIN
Pinceladas amarilla y roja 1966



129 TOM WESSELMANN
Naturaleza muerta n° 34 1963

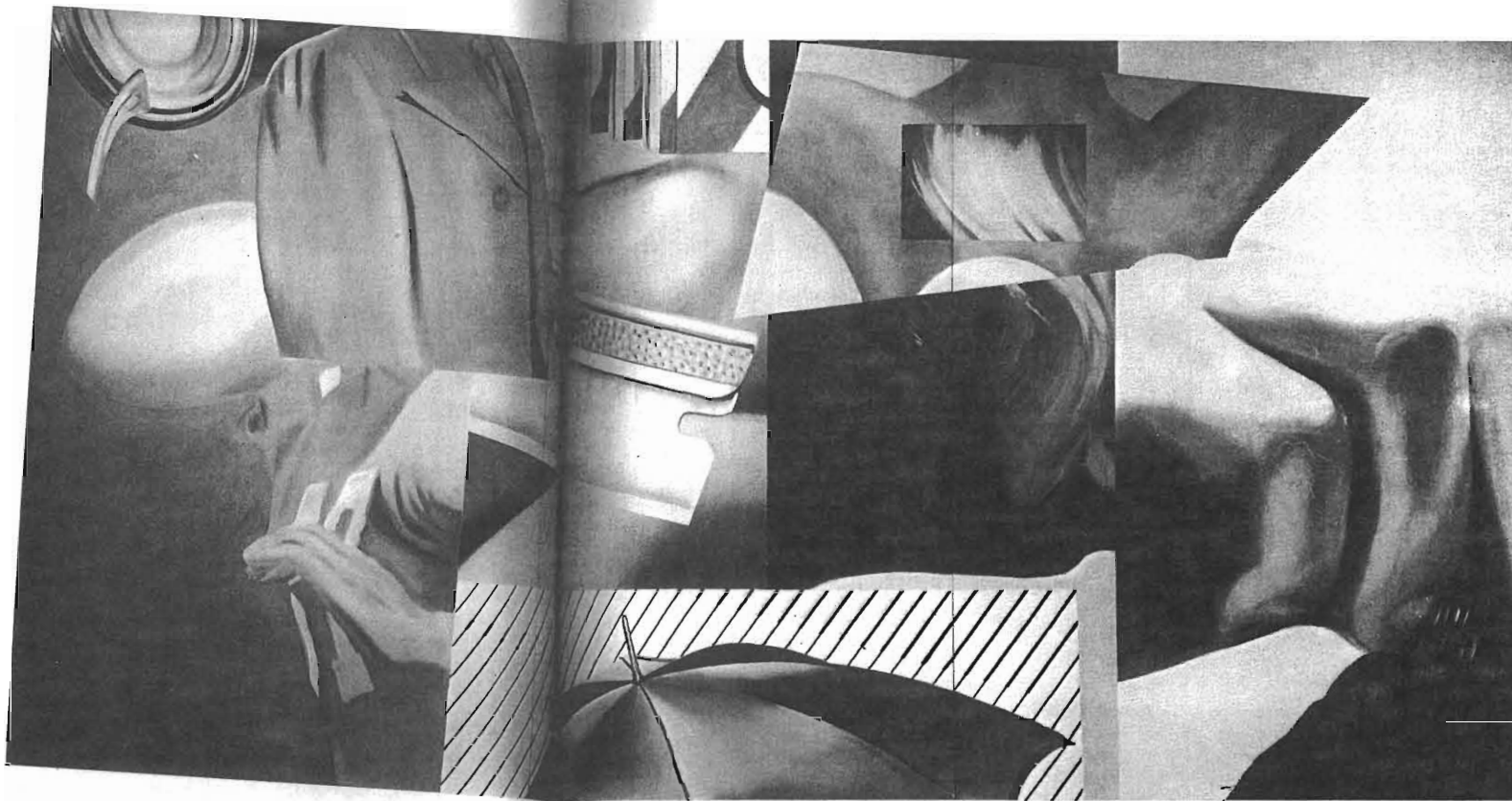
131 LARRY RIVERS >
Partes del rostro
1961

130 TOM WESSELMANN
Gran desnudo estadounidense
n° 44 1963



mente. El objetivo es distinto, las tiras cómicas intentan pintar y yo intento unificar. Y mi obra, en realidad, se diferencia de las tiras cómicas en que cada marca está realmente en un sitio distinto, por pequeña que esta diferencia pueda parecer a algunos.⁸

Es decir, las imágenes son parte de una estrategia, un medio de cohesionar la superficie pintada. Otro objetivo se percibe con suma claridad en la serie titulada *Pinceladas*, por ejemplo *Pinceladas amarilla y roja*: versiones meticulosas y congeladas (con la técnica de la tira cómica) de las marcas que un artis-



132 JAMES ROSENQUIST
Cielos de plata 1962

ta expresionista abstracto podría haber hecho con una sola pincelada. Esta serie es un intento de «supresión»: palabra que surge con muchísima frecuencia en el discurso de Lichtenstein. Es también un intento de hacer que el público se cuestione sus propios valores.

Esto plantea la cuestión de los valores propuestos por los propios artistas pop. Uno de los aspectos más característicos y perturbadores del pop art es el hecho de que, aunque figurativo, con frecuencia parece incapaz de servir de la imagen observada de primera mano. Sus imágenes, para ser viables, tienen que haber sido procesadas de alguna manera. Rosenquist declaró: «Yo trato la imagen de la valla tal y como la veo. La pinto como una reproducción de otras cosas. Trato de alejarme lo más posible de ella.»⁹ Sus fragmentos de imágenes de valla están reordenados en las abstracciones visuales, como en *Cielos de plata*. De manera similar, las naturalezas muertas y los desnudos de Tom Wesselmann (n. 1931), por ejemplo *Naturaleza muerta n.º 34* y *Gran desnudo estadounidense n.º 44* son ensamblajes o collages de imá-

genes fotográficas planas encontradas de bienes de consumo; los desnudos sin rostro son siluetas de las que desaparece la presencia humana.

Larry Rivers (n. 1923) es un artista que puede ser considerado «cuasipop». Aunque sus cuadros en cierto modo pueden deleitar a los admiradores de los impresionistas, en particular de Manet. Las imágenes que usa a menudo recuerdan los temas del pop art, como el empaquetado de productos o el diseño de billetes de banco. No obstante, su representación de esas imágenes siempre es pictoricista, no plana, no como una reproducción mecánica. También pinta directamente de la naturaleza. Algunos de sus cuadros, como *Partes del rostro*, están tratados como una clase de vocabulario; un desnudo femenino está cuidadosamente etiquetado con los nombres de las partes del cuerpo en francés, no en inglés. Otros cuadros son relatos fragmentados de una experiencia particular, por ejemplo un accidente callejero. La principal característica visual de su obra es una especie de mirada de soslayo, como si el artista no fuera capaz de centrarse en el tema verdadero durante mucho tiempo seguido.

131

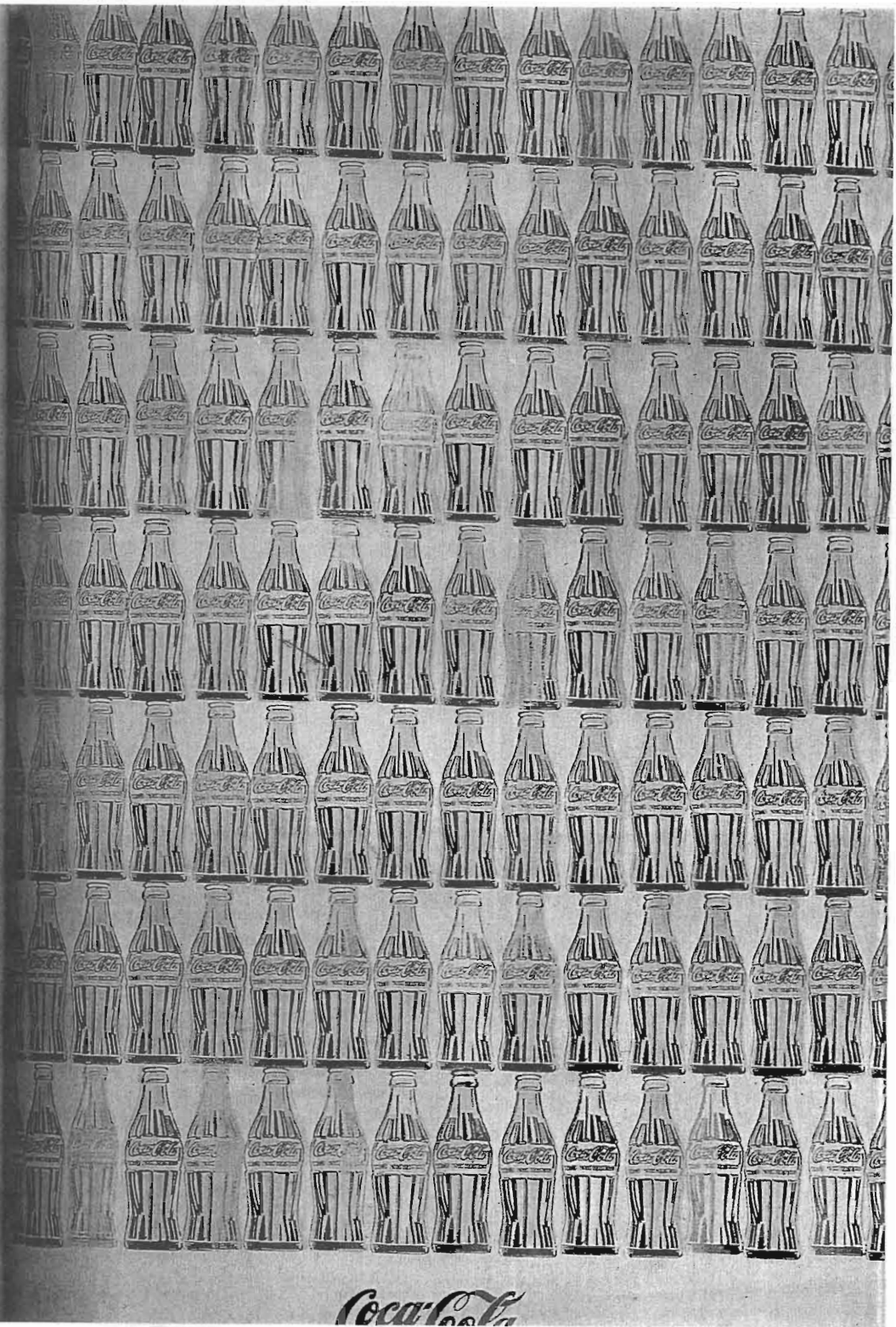
George Segal (n. 1924) muestra parecida impotencia cuando se enfrenta a una realidad objetiva. Sus esculturas no están hechas mediante un proceso de modelado, sino realizando vaciados en vivo de sus temas, como si el artista no se fiara de su propia visión de ellos.

El más polémico, además del más famoso, de todos los artistas pop estadounidenses es Andy Warhol (1928-1987), cuyas actividades van mucho más allá de los límites convencionales de la pintura: ha realizado numerosos filmes, ha dirigido un espectáculo de cabaret, el Metro de Terziopelo, y la clase de notoriedad que disfrutó fue como la concedida a un actor famoso o una estrella del cine. Cuando se celebró la primera exposición retrospectiva de la obra de Warhol, en Filadelfia en 1965, el gentío que acudió el día de la inauguración fue tal que algunas de las obras expuestas tuvieron que ser retiradas por miedo a que sufrieran algún daño. Estaba claro que lo que los asistentes querían ver era al propio artista, no su obra.

Sin embargo, las actitudes de Warhol hacia la idea de «personalidad» son ambiguas. Por una parte, calificaba a los actores de sus filmes de «superestrellas»; por otra parte, declaró que él, personalmente, quería ser una máquina, algo que hiciera productos industriales, no cuadros. Samuel Adams Green, en su introducción al catálogo de la exposición de Filadelfia, hizo las siguientes observaciones acerca de Warhol:

Su lenguaje pictórico consiste en estereotipos. Hasta nuestro tiempo no se había conocido una cultura con tantos productos absolutamente impersonales, hechos a máquina y no tocados por la mano humana. El arte de Warhol usa la fuerza y la vitalidad visual que son las habilidades probadas por el mundo de la publicidad, que se interesa más por el recipiente que por el contenido. Warhol acepta más bien que cuestiona nuestras costumbres y héroes populares. Si se acepta su inevitabilidad, los hace más fáciles de manejar que si se opusiera a ellos [...]. Aceptamos la leyenda glorificada antes que la realidad de nuestras experiencias inmediatas, hasta el punto de que la leyenda se convierte en lugar común y, finalmente, llega a perder las cualidades mismas que primero nos interesaron.¹⁰

De hecho, más que la mayor parte de los artistas pop, Warhol parece interesado por nuestra reacción ante lo que tenemos delante. Muchos de sus cuadros tienen asociaciones morbosas: la señora Kennedy después del asesinato de su marido, Marilyn Monroe después de su suicidio, «fotografías para las fichas policiales» de delincuentes, accidentes de automóviles, la silla eléctrica, funerales de gánsters, disturbios raciales. Las imágenes se repiten una y otra vez en ampliaciones fotográficas que se serigrafían en el lienzo. La única modificación consiste en una capa de color sintético toscamente esparcida. La repe-





134 ANDY WARHOL *Disturbio racial* 1964

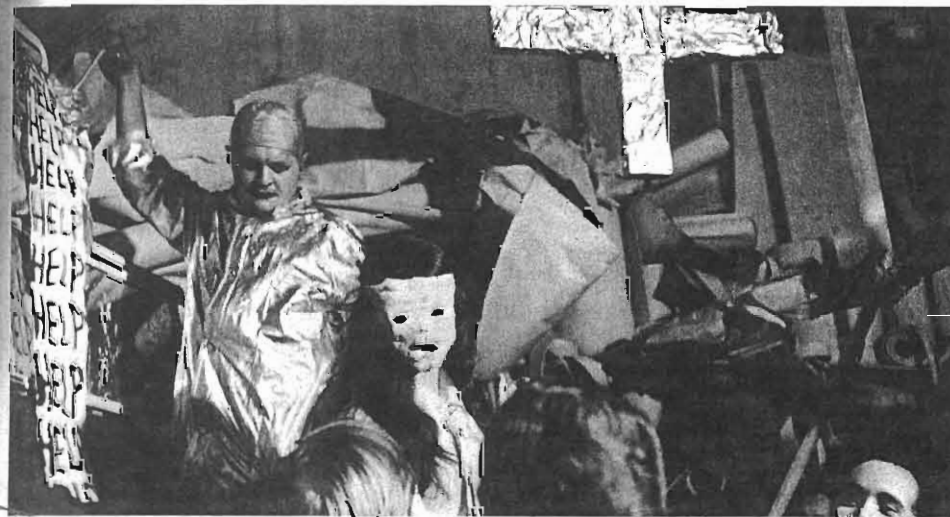
tición y el color son los instrumentos de un vacío moral y estético que es absolutamente deliberado. Nos damos cuenta del narcisismo de Warhol cuando miramos sus cuadros, pero incluso esto apenas nos afecta. Frank O'Hara, el poeta y crítico de arte, observó una vez que una buena parte del pop art era, en esencia, una «burla», un intento descarado de descubrir hasta qué punto se puede embaucar al público. Lichtenstein dijo también, hablando de los comienzos del pop art en Estados Unidos: «Era difícil lograr un cuadro que fuera lo suficientemente despreciable para que nadie quisiera colgarlo, todo el mundo colgaba todo.»¹¹ Warhol llevó esta actitud a los límites, de modo que gran parte de lo que hizo era desdeñosamente particular y aristocrático. Esto se ve en su obsesivo interés por el aburrimiento. Hizo un filme de un hombre que dormía —eso y nada más— durante más de seis horas.

154

135 JIM DINE
El accidente de automóvil 1960

Con el ascenso del pop art, tanto el environment como el happening adquirieron nueva y especial importancia. Esto se debió a varias razones. Una era que el pop art estaba especializado en lo «dado»; esto inducía a los artistas a experimentar con la reproducción literal de la realidad. Las obras más ambiciosas de Edward Kienholz pertenecen a esta categoría. Estaba también el apasionado interés de los artistas pop por los fenómenos de la cultura popular, entre ellos las experiencias envolventes como las galerías de atracciones y las casetas de feria: el «Túnel del amor», por ejemplo. *Interminable habitación de amor*, de Yayoi Kusama (n. 1940) usa simples técnicas de parque de atracciones, con un espacio desconcertantemente ampliado por múltiples espejos.

136





136 YAYOI KUSAMA *Interminable habitación de amor* 1965-1966

135 Los happenings clásicos del pop art, como *El accidente de automóvil*, de Jim Dine, o *Días de tienda*, de Claes Oldenburg, tuvieron lugar en entornos especialmente contruidos por los artistas. El happening implicaba la ampliación de una sensibilidad de «arte» —o, más precisamente, una sensibilidad de «collage-*environment*»— a una situación también compuesta de sonidos, tiempos, gestos, sensaciones e incluso olores. Sus raíces seguían estando en el estudio del artista, no en el teatro. Al espectador no se le daba un resumen del argumento e información sobre los personajes; en cambio, se lo bombardeaba con sensaciones que él tenía que ordenar bajo su propia responsabilidad. *El accidente de automóvil* era una reconstrucción subjetiva de las sensaciones producidas por un accidente de tráfico, y en este sentido es comparable con la obra *environmental* de Beuys reproducida en el capítulo I.

Los actos representados por los artistas europeos se diferenciaban de los happenings estadounidenses que los precedieron. Eran más abstractos, menos específicos incluso que sus predecesores. Gran parte de su energía se dedicaba a la exploración de situaciones extremas. A veces, los artistas que participaban en ellos parecían sumidos en una desesperada búsqueda de lo inaceptable, de una conducta que les devolviera a la posición de re-



137 CLAES OLDENBURG *Días de tienda* 1965

beldes y enemigos de la sociedad. Al mismo tiempo estaban menos dispuestos a considerar esta clase de actividad una especie de diversión artística. Para un acto, el artista británico Stuart Brisley (n. 1933) estuvo muchas horas casi completamente inmóvil en una bañera llena de agua y entrañas de animales. Más extremada incluso era la obra de varios miembros del Grupo de Viena, en Austria, entre ellos Hermann Nitsch (n. 1938), Otto Muehl, Gunter Brus (n. 1938) y Rudolf Schwarzkogler (1941-1969). Muchos de sus actos y acciones eran expresiones desenfrenadas de fantasía sádomasoquista. Nitsch aseguraba que él se hacía cargo de «lo aparentemente negativo, desagradable, perverso, obsceno, la pasión y la histeria del acto de sacrificio para que VOSOTROS evitéis la decadencia sucia, vergonzosa, hasta el fondo».¹²

Pero no toda la obra hecha en Europa era tan terriblemente seria. Los británicos Gilbert y George (n. 1942) se hicieron famosos con una obra

llamada *Escultura cantarina*, en la cual los dos participantes, con el rostro dorado, estaban de pie sobre un plinto haciendo como que cantaban la canción de music-hall *Bajo los arcos*. Así trataban de expresar su preocupación por el estilo y la elegancia. El estilo se sacaba de contexto y se examinaba como una entidad separada. Y, finalmente, se planteaba la cuestión de la división, o falta de división, entre el creador y lo que éste crea. Gilbert y George se definían como «esculturas vivas», y había en esto algo más que un compromiso de que todo cuanto hicieran iba a ser considerado arte.



138 STUART BRISLEY
*Y por hoy...
nada* 1972



139 RUDOLF
SCHWARZKOGLER
*Acción, Viena,
mayo de 1965*



140 GILBERT Y
GEORGE
Escultura cantarina
1970

Escultura abstracta, arte minimalista, arte conceptual

Durante la década de 1960 tuvieron lugar cambios radicales en el desarrollo de la escultura contemporánea. Concurrente con la creación de objetos pop por parte de artistas como Claes Oldenburg, fue el surgimiento a la fama de David Smith (1906-1965), cuya carrera como escultor en varios aspectos fue paralela a la de Jackson Pollock en la pintura. Smith comenzó su carrera como pintor, un compañero íntimo de Arshile Gorky y Willem de Kooning, que iban a convertirse en los principales expresionistas abstractos. No consideró que su abandono de la pintura por la escultura a comienzos de la década de 1930 marcara una brusca ruptura en su carrera. No obstante, también hay una sorprendente oposición entre las actitudes de Smith y las de los pintores expresionistas abstractos. La obra de Pollock era una declaración de los derechos del individuo, del mundo interior de los sueños en oposición al mundo exterior de los hechos; los propios cuadros eran un rechazo de lo mecánico. La obra de madurez de Smith, por el contrario, sólo podía ser el producto de una civilización tecnológica altamente desarrollada. Confiaba de manera muy profunda en las técnicas industriales, adoptándolas de las esculturas en metal de Picasso y Julio González, que sólo conocía de libros y revistas, pero añadiéndoles un elemento de pericia industrial estadounidense. Como el poeta y crítico Frank O'Hara dijo de él:

Desde el comienzo, Smith siguió el ejemplo de los españoles para dirigirse hacia la total utilización de su oficio de la fábrica como metalario, en especial en el uso estético del acero glorificando antes que disimulando su calidad de práctico y durable como material para la industria pesada.¹

Al finalizar la Segunda Guerra Mundial, Smith ya era un respetado artista en mitad de su carrera. En enero de 1946 hubo una retrospectiva en gran escala de su obra, compartida por las galerías Willard y Buchholz de Nueva York. Su originalidad llegó a ser aún más manifiesta, no obstante, a fines de la década de 1950, cuando su obra se hizo más grande en escala y se liberó de las convenciones de la escultura estadounidense contemporánea. Las técnicas que en ese momento adoptó le permitían trabajar con mucha rapidez

y libertad, incluso cuando utilizaba formas masivas y materiales pesados como el acero. En 1962, los organizadores del Festival de Spoleto lo invitaron a pasar un mes en Italia y le ofrecieron como taller una vieja fábrica. Realizó veintiséis esculturas en treinta días, muchas de ellas gigantescas. Fue uno de los primeros escultores en no pensar en términos de obras individuales, sino en los cambios de una sola idea en una serie, hasta que el artista sentía que la había llevado lo suficientemente lejos. Al comienzo, todavía hacía referencias a la figura humana, como en las series *Agrícola* y *Tótem de tanque* de la década de 1950. Luego, cambió hacia un estilo más completamente abstracto, en las series que denominó *Zig* (1961-1964) y *Cubos* (1962-1965). La serie *Cubos*, en particular, tiene una cualidad inestable y dinámica que caracteriza la obra más lograda de Smith.

En varios aspectos, Smith fue un artista revolucionario. Su obra, a pesar de la escala masiva, tiene una falta de densidad escultural que puede parecer desconcertante, con formas básicas tomadas ya prefabricadas de las formas industriales, colocadas en disposiciones aparentemente provisionales. Una escultura, vista aislada, por lo general es menos efectiva que varias de la misma serie vistas juntas o en secuencia. El hecho de que Smith algunas veces pintara su obra, u otras veces le diera un pulido tosco, el brillo sin refinar del metal que sólo es parte de la realización del proceso de manufactura, refuerza estas reacciones. Al igual que los pintores abstractos pospictóricos de la década de 1960, Smith tendió a evitar las asociaciones; en esto es muy diferente de un escultor como Moore, que parece querer convocar los poderes de la naturaleza —rocas, agua y viento— para que lo ayuden en su tarea. Todos estos procedimientos y preferencias iban a tener gran influencia en los más jóvenes.

El único otro escultor que disfrutó de algo parecido al prestigio y la influencia internacional de Smith en la década de 1960 y comienzos de la de 1970 fue el británico Anthony Caro (n. 1924), que hacía un uso similar de las partes de acero prefabricadas —vigas, láminas, toscos trozos de rejilla de metal— reunidas en composiciones grandes y extensas. Su soldadura de elementos industriales, la identidad original de los cuales permanecía intacta, fue la consecuencia de los ensamblajes realizados por los artistas en la década de 1950, pero en ese momento tratada de una manera más puramente abstracta. En una entrevista con Andrew Forge en 1966, Caro dijo:

La verdad es que prefiero hacer mi escultura con «material»; con algo realmente anónimo, quizá simples láminas, que se pueden recortar [...]. Gran parte de la escultura que estoy haciendo es acerca de la extensión, e incluso podría llegar a ser acerca de la fluidez o algo de esa clase, y pienso que uno tiene que impedir que se convierta simplemente en algo amorfo.²



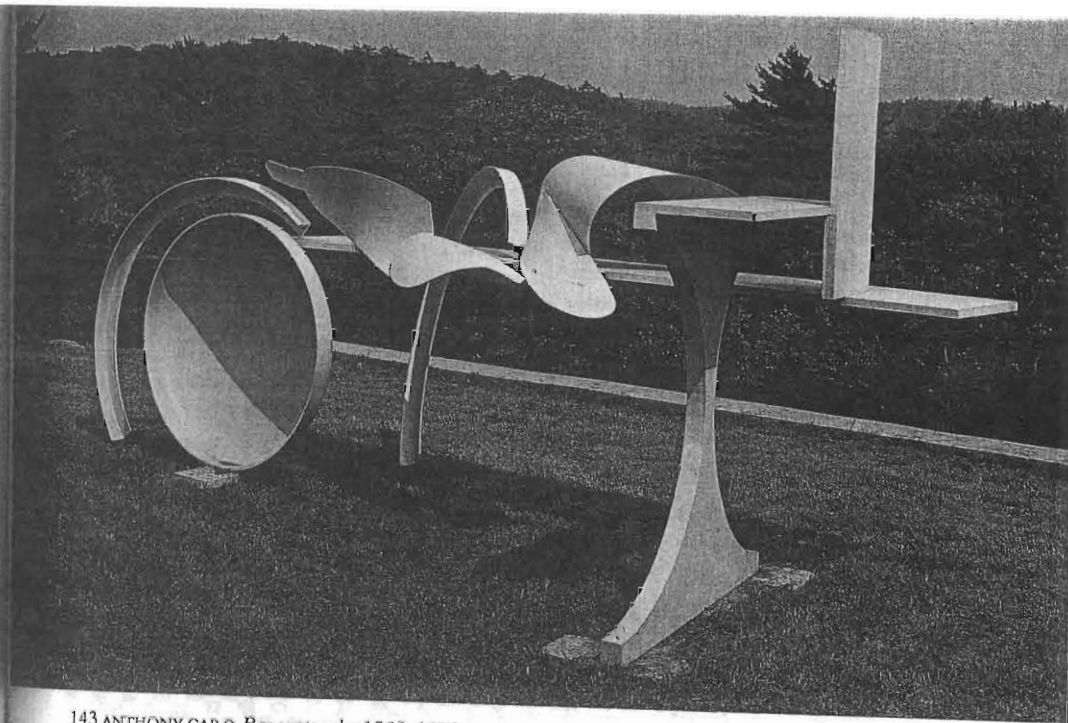
142 DAVID SMITH *Cubos XVII* 1964

A partir de esta afirmación, y del aspecto de la propia obra, es evidente que Caro no compartía las preocupaciones de la escultura de Smith, a pesar de la deuda que tiene con él. Para tomar las diferencias más evidentes primero: la obra de Caro de la década de 1960 por lo general tiene un énfasis horizontal, en oposición a la verticalidad de la mayor parte de la escultura tardía de Smith. Las esculturas de Caro podrían describirse como devoradoras de espacio y devoradoras de terreno. La base tradicional ha sido suprimida, y cada trozo ha tomado posesión de un determinado territorio y modifica las reacciones del espectador ante el espacio circundante. En tanto que Smith prefería que su obra fuera expuesta al aire libre, Caro, por el contrario, prefería los espacios cerrados que la escultura podía ocupar y activar.

En el momento en que fueron hechas, las esculturas tardías de Smith y las contemporáneas y un poco posteriores de Caro parecían indicar la línea principal de la evolución de la escultura para el futuro. Esto, sin embargo, no demuestra ser el caso, y es importante que Caro, en la obra realizada en las décadas de 1980 y 1990, ha tendido cada vez más a volver a las técnicas tradicionales, como el fundido en bronce, y a la incorporación de referencias figurativas, como en una serie reciente, *La guerra de Troya* (1993-1994), dedicada a los personajes y acontecimientos de la *Iliada* de Homero. La serie consta de representaciones semiabstractas de los dioses olímpicos (*Atenea, Afrodita, Apolo*), los actores griegos y troyanos de la historia (*Ajax, Héctor, Paris, Helena*), grupos de personas (*Los aqueos*) e incluso paisajes (*Monte Ida*). Los materiales son cerámica, bronce y madera además de acero, y las formas orgánicas recuerdan la escultura de comienzos de la década de 1950: las esculturas tempranas de Eduardo Paolozzi o incluso del escultor francés César (n. 1921).

Con todo, hay características importantes para el futuro en la obra de ambos, y en la de Caro en particular. Por ejemplo, aunque los dos todavía estaban interesados en crear formas complejas, esas formas con frecuencia constaban de unidades industriales muy simples. Ambos, pero Caro en particular, tendieron a descartar la base tradicional de la escultura y transformar cada trozo en otro objeto añadido a un mundo de objetos preexistente. Caro también tendió, durante las décadas de 1960 y 1970 a «desmaterializar» sus esculturas, para lo que escogió pintarlas con un color unificador y a menudo de tono ambiguo, que intensifica nuestra incertidumbre acerca del peso visual del objeto.

Ningún escultor, no obstante, es la fuente primaria de los cambios radicales que iban a tener lugar en la escultura, y con ella todo el arte de vanguardia, en el curso de las décadas de 1960 y 1970. La evolución del pop art fue paralela a los incansables cambios radicales en el campo de la abstracción. En la cima de la popularidad del pop art, los comentaristas se sentían incli-



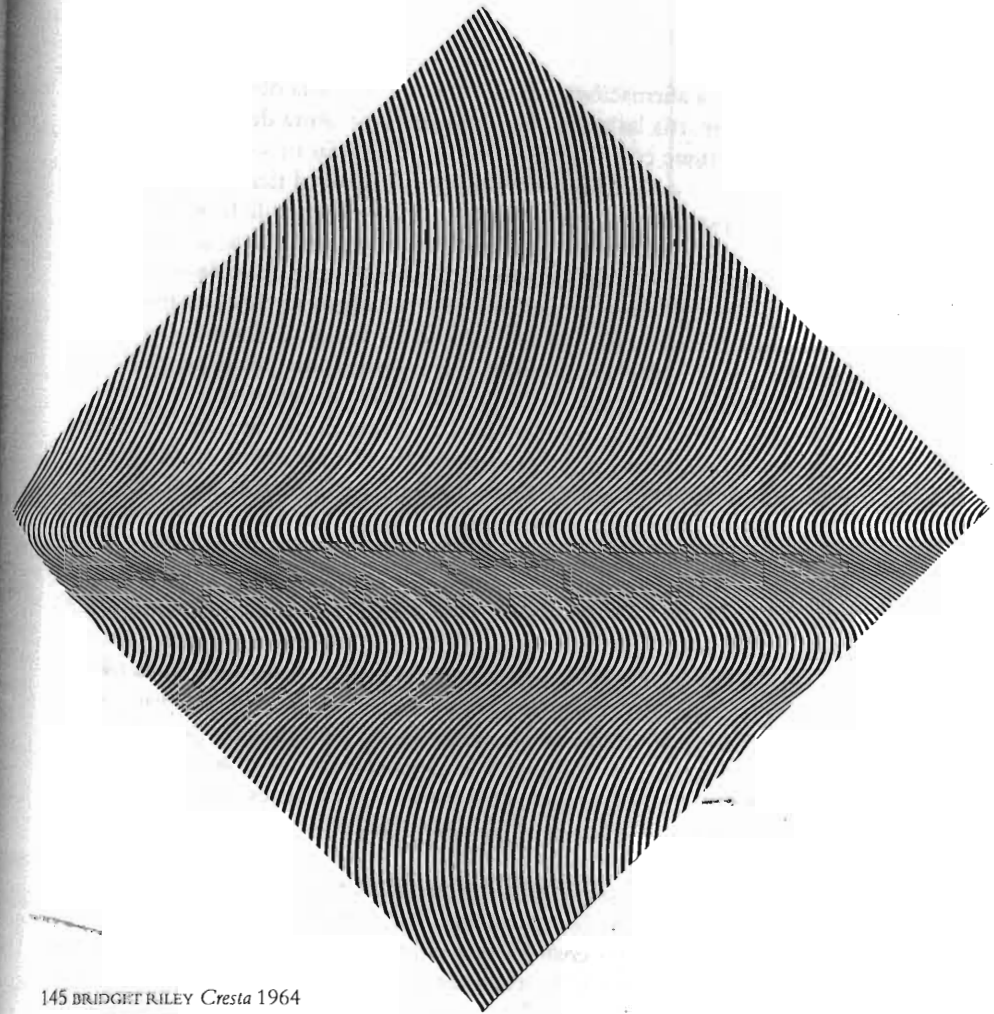
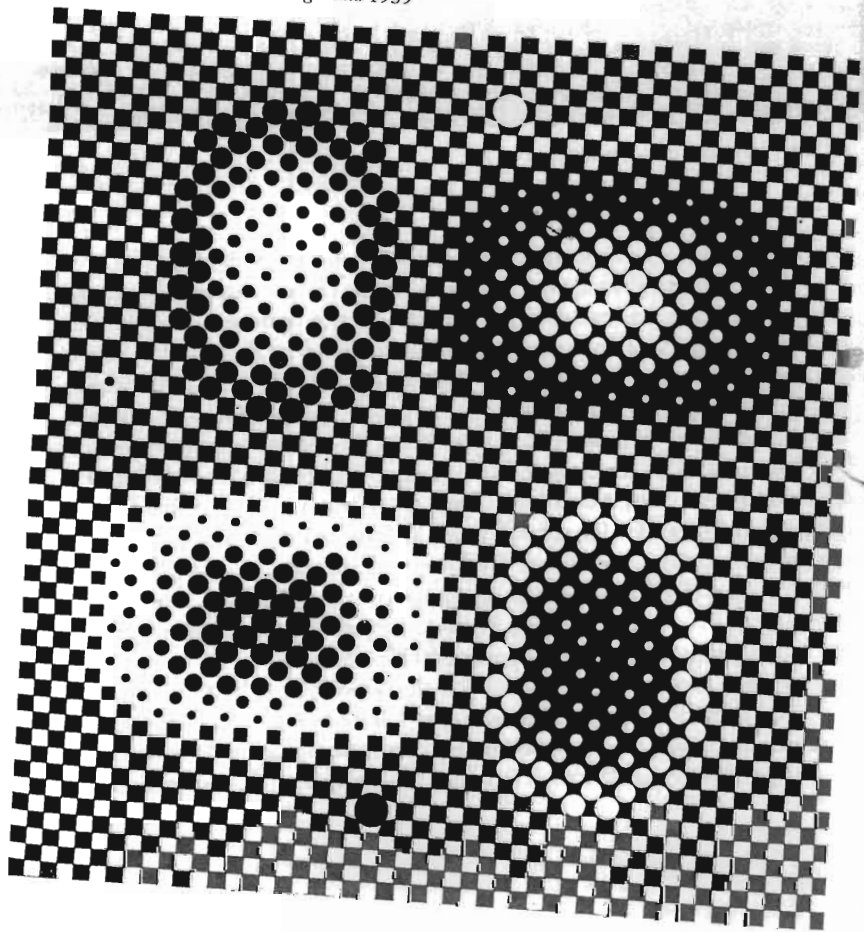
143 ANTHONY CARO *Banquete solar* 1969-1970

nados a oponerlo a un fenómeno que ellos mismos denominaron op art, es decir, a una clase de abstracción, que opera tanto en la forma bidimensional como en la tridimensional, que confía en los efectos ópticos y cinéticos. Lo que el espectador veía, cuando se enfrentaba a las obras de esta clase, era o algo que contaba con las reacciones fisiológicas del ojo —los mecanismos de la visión— ante los contrastes de matiz y tono que producen una ilusión de movimiento; o bien de objetos que de hecho utilizan movimiento real. Estas dos maneras de funcionamiento tienen raíces profundas en la historia del modernismo. Sus verdaderos inventores fueron los constructivistas rusos, como Alexander Rodchenko, que realizó una serie de *Construcciones espaciales* suspendidas, basadas en las formas de esferas armilares, en 1920-1921; y artistas que habían estado relacionados con la Bauhaus, como Mopholy-Nagy (*Modulador luz-espacio*, 1921-1930; una *Escultura cinética* que emplea tubos de vidrio llenos de mercurio, 1930-1936).

Si hay que rastrear la pintura óptica de la posguerra hasta una fuente única, esa fuente incuestionablemente es Victor Vasarely (n. 1908), que había estudiado en la academia Műhely (la rama de Budapest de la Bauhaus, dirigida por Alexander Bortnyik), y que más tarde se estableció en Francia.

De manera característica, Vasarely ha señalado que fue durante este período en la Bauhaus de Budapest que se le reveló por vez primera «el carácter funcional de la plasticidad». El cinetismo fue importante para Vasarely por dos razones: una personal, el hecho de que la idea de cinetismo lo había obsesionado desde la infancia; la otra, la idea más general de que una pintura que vive de los efectos ópticos existe en esencia en el ojo y la mente del espectador, no meramente en la pared. Vasarely estaba interesado por los cuadros, sus obras compuestas en planos separados, y por las pantallas y objetos tridimensionales. Las obras estáticas confían su movimiento a la acción de la luz y los conocidos fenómenos ópticos, como la tendencia del ojo a producir postimágenes cuando se enfrenta a contrastes muy brillantes y negro y blanco, como en *Metagalaxia*, o la juxtaposición de ciertos matices. El

144 VICTOR VASARELY *Metagalaxia* 1959



145 BRIDGET RILEY *Cresta* 1964

hecho de completar el cuadro mediante el acto de mirar estaba en concordancia con la opinión adoptada con anterioridad en el siglo por Duchamp acerca de la interdependencia del objeto y el espectador dentro del marco del acto creativo y presagiaba lo que se llamó arte conceptual. La principal rival de Vasarely en el dominio en este campo es la artista británica Bridget Riley (n. 1931). Su cuadro en blanco y negro *Cresta* es típico de su obra más temprana. Artista mucho menos austera, más profundamente instintiva que Vasarely, su obra con frecuencia parece que intenta representar las fuer-

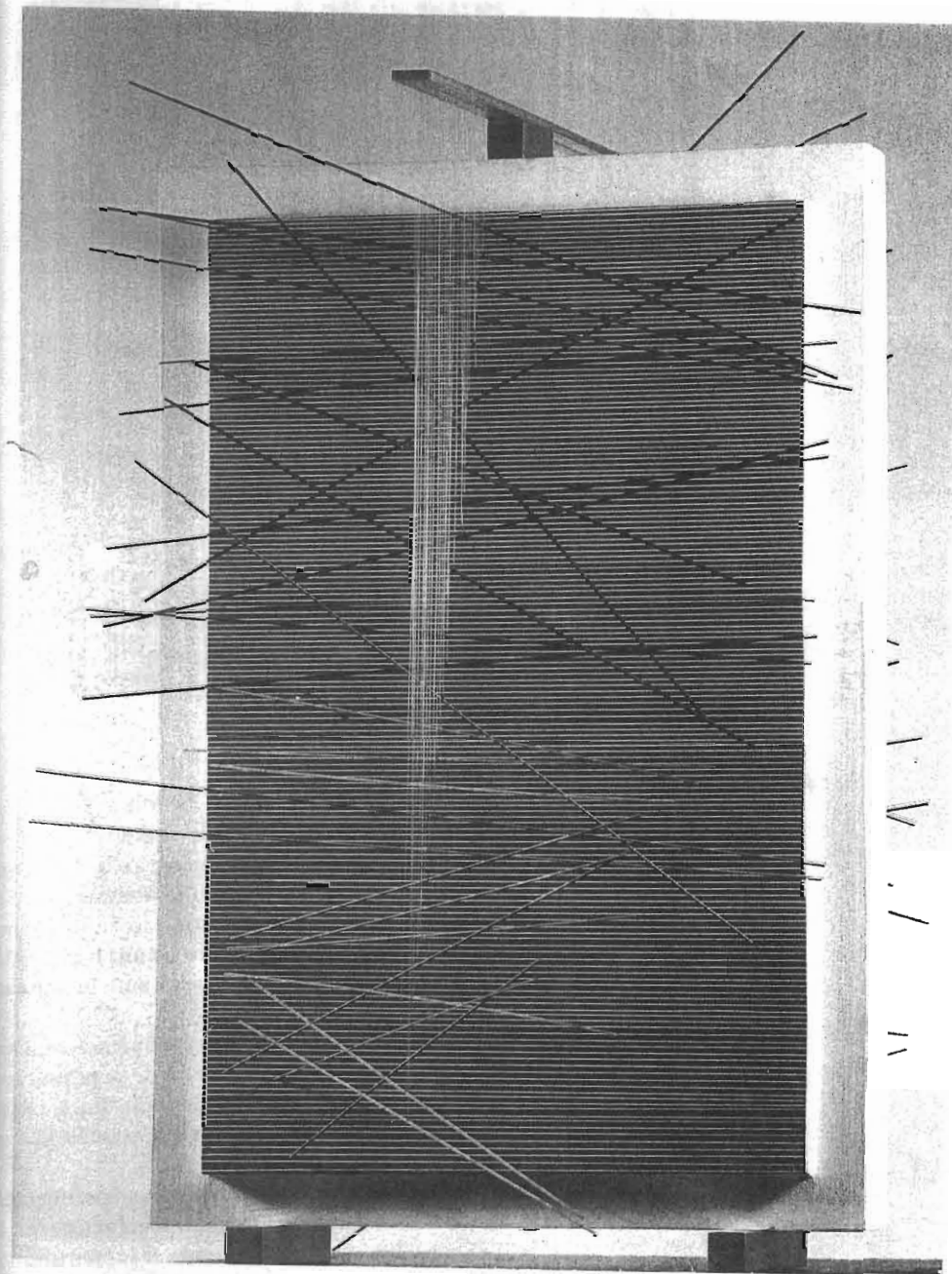
zas de la naturaleza, en este caso el movimiento del agua, sin hacer referencias específicas al paisaje.

Los objetos de arte cinético tridimensionales ponían a disposición del artista una amplia gama de elecciones. Podían, como hizo la pintura óptica, seguir siendo estáticos, en tanto que confiaban en la acción de la luz y en los conocidos fenómenos ópticos para producir una ilusión de movimiento, o podían de hecho moverse, con o sin la ayuda de un impulso mecánico. Los *mobiles*, que se mueven al azar, sin ayuda mecánica, fueron en esencia la invención de dos hombres: realizados por primera vez por el constructivista ruso Alexander Rodchenko, fueron más tarde, después de un lapso de algunos años, reinventados y perfeccionados por el estadounidense Alexander Calder. Los objetos de arte impulsados mecánicamente pueden rastrearse hasta Duchamp (que utilizó un plato giratorio de gramófono) y otro constructivista ruso, Naum Gabo.

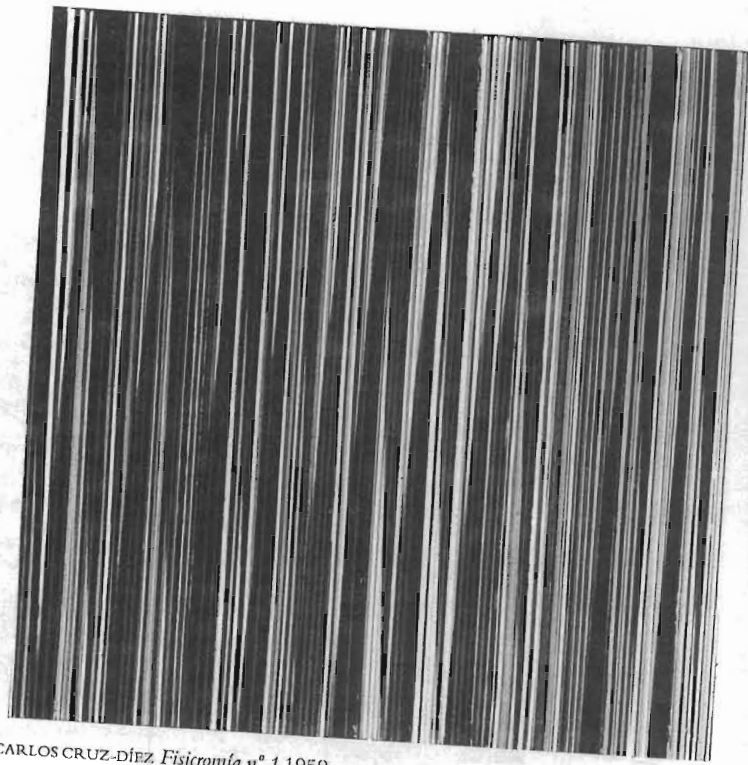
El revival de objetos de esta clase fue principalmente la obra de artistas latinoamericanos, entre ellos los miembros argentinos del Grupo Madí, fundado en Buenos Aires en 1944, y venezolanos como Carlos Cruz-Díez y Jesús Rafael Soto. La situación política en Venezuela, entonces bajo la dictadura de Pérez Jiménez, condujo a los venezolanos en particular a Europa, y estos experimentos hechos en América Latina en las décadas de 1940 y 1950, en un momento en que el constructivismo no tenía aceptación en Europa y Estados Unidos, llegó a ser ampliamente influyente en la década de 1960. Las «fiscromías» de Carlos Cruz-Díez (n. 1932), como *Fiscromía n.º 1* son obras en ligerísimo relieve. Con frecuencia esta dimensión extra se utiliza para proporcionar planos de color que se mueven a medida que el espectador cambia su posición en relación con ellos.

Un artista importante que algunas veces utilizó efectos más o menos de la misma clase es Jesús Rafael Soto (n. 1923). Las influencias iniciales de Soto fueron Mondrian y Malevich. A comienzos de la década de 1950 realizó cuadros que creaban su efecto mediante la repetición de unidades. Las unidades estaban dispuestas de manera que el ritmo que las unía llegaba a parecer más importante al ojo que cualquier parte particular, y por consiguiente el cuadro era, al menos por implicación, no algo completo en sí mismo, sino una parte tomada de un tejido infinitamente grande, la cual se pedía al espectador que imaginara. Más tarde Soto se interesó por los efectos de superimposición, al igual que hizo Vasarely. Dos dibujos pintados en sendas hojas de plexiglás, que se montaban ligerísimamente separadas, parecían mezclarse en un nuevo espacio que quedaba suspendido entre los planos anterior y posterior suministrados por las hojas. Luego Soto comenzó una serie con pantallas pautadas. Éstas tenían placas metálicas que sobresalían delante de ellas, o bien varas o alambres de metal suspendidos delante de

147



146 JESÚS RAFAEL SOTO *Pequeño rostro doble* 1967



147 CARLOS CRUZ-DÍEZ. *Fisicromía n° 1* 1959

146 esta superficie vibrante, como en *Pequeño rostro doble*. La vibración tiende, desde el punto de vista óptico, a absorber y disolver los sólidos salientes o suspendidos. A cada instante, mientras el espectador mueve los ojos, se produce una nueva onda de actividad óptica. Las obras más intensas de Soto son grandes pantallas de varas colgantes. Colgadas a todo lo largo de una pared, estas capas de varas parecen disolver el lado entero de una habitación, cuestionando todas las reacciones instintivas del espectador ante un espacio cerrado.

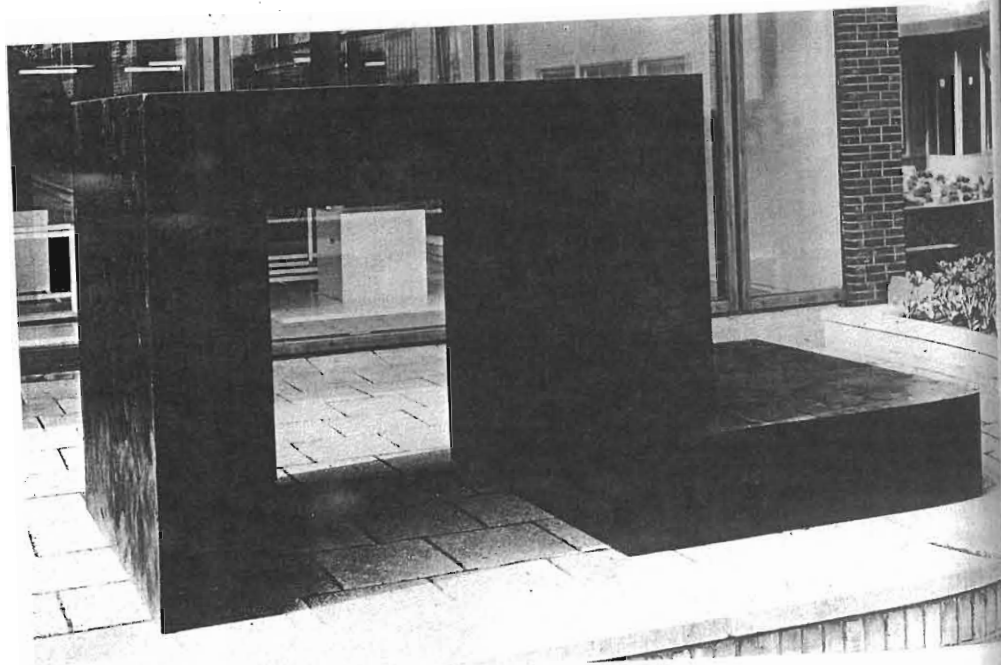
Puesto que el op art por lo general se trata como un fenómeno completamente cerrado e independiente, poco se ha hecho acerca de su posible relación con otras evoluciones en el arte abstracto del período. En esencia, estas evoluciones fueron los dos fenómenos que llegaron a denominarse arte minimalista y arte conceptual.

Una vez más, el arte minimalista se puede rastrear hasta los experimentos realizados por los artistas rusos de comienzos del período revolucionario: a la obra de los constructivistas, e incluso más precisamente al suprematismo

de Malevich, en especial a cuadros como su *Blanco sobre blanco* de 1917. Estos experimentos fueron emprendidos de nuevo en la década de 1950 y comienzos de la de 1960: por el joven Robert Rauschenberg, con una serie de lienzos totalmente blancos, realizados cuando estaba en el Black Mountain College a comienzos de la década de 1950; por Ad Reinhardt, de manera más radical en cuadros de 1960-1966 que producen un efecto totalmente negro por medio de sutiles capas de colores oscuros; y en Europa por Yves Klein (1928-1962) con obras completamente monocromas en IKB (International Klein Blue [azul Klein internacional]), y por Piero Manzoni (1933-1963) en su serie de *Ácromos*. Otros pintores que trabajaron de maneras minimalistas o casi minimalistas incluyen a Robert Ryman (n. 1930) que experimentó tanto con lienzos sin tensar y con esmalte cocido al horno sobre cobre, y Agnes Martin (n. 1912), que utilizó parrillas casi invisibles sobre fondos monocromos.

En Estados Unidos, el minimalismo causó su mayor impacto, y se estableció como un importante fenómeno del arte nuevo, mediante la actividad de artistas que trabajaban más bien en tres que en dos dimensiones. Una especie de etapa de transición, con matices minimalistas pero todavía con alguna afinidad con la obra de David Smith, la representa la obra de Richard Serra (n. 1939). Las obras pesadamente inclinadas de Serra de 1968-1971 tienen una cualidad dinámica que se deriva de su aparente inestabilidad física. Con frecuencia también son asimétricas. Sus esculturas al aire libre, en especial la célebre *Arco inclinado* (1989), han sido un tema de controversia a causa de que las encuentra amenazadoras. Hay un elemento contenido de expresionismo en gran parte de la obra de Serra que la hace atípica del arte minimalista tomado en conjunto. La línea principal de origen en el minimalismo estadounidense debe buscarse en otra parte. El arquitecto convertido en escultor Tony Smith (n. 1912), que había sido aprendiz de Frank Lloyd Wright, fue uno de los primeros en causar impacto. Abandonó la arquitectura por la escultura porque sentía que los edificios eran demasiado poco duraderos y vulnerables a las alteraciones contrarias a las intenciones de los creadores. De manera demasiado simplista, sus esculturas han sido descritas como ejemplos de la «gestalt monounitaria» que llegó a considerarse típica del arte minimalista, pero el artista habló de algunas de ellas como:

Parte de una parrilla de espacio continuo, cuyos vacíos están hechos de los mismos componentes que las masas. En este sentido pueden considerarse interrupciones en un, de otra manera, ininterrumpido fluir del espacio. Si se considera que el espacio es un sólido, son vacíos en ese espacio. Aunque espero que tengan forma y presencia, no los conside-



148 TONY SMITH *Patio de recreo* 1962

ro objetos entre otros objetos; los considero aislados en sus propios entornos.³

Gran parte de la obra de Smith parece reflejar su experiencia arquitectónica. De una de sus obras, llamada *Patio de recreo* (1962), dijo: «Me gustan las formas de esta clase; me recuerdan las formas de los edificios antiguos hechos con paredes de ladrillos de barro.» De manera característica, muchas de sus esculturas consisten en cajas rectangulares unidas; algunas veces esto se varía con el uso de tetraedros. Una, llamada *La caja negra* (1962), se la inspiró un archivador que vio sobre la mesa de trabajo de un amigo. La vio una noche, la forma se convirtió en una obsesión, de manera que Smith telefo-neó a su amigo a la mañana siguiente y le preguntó sus dimensiones.

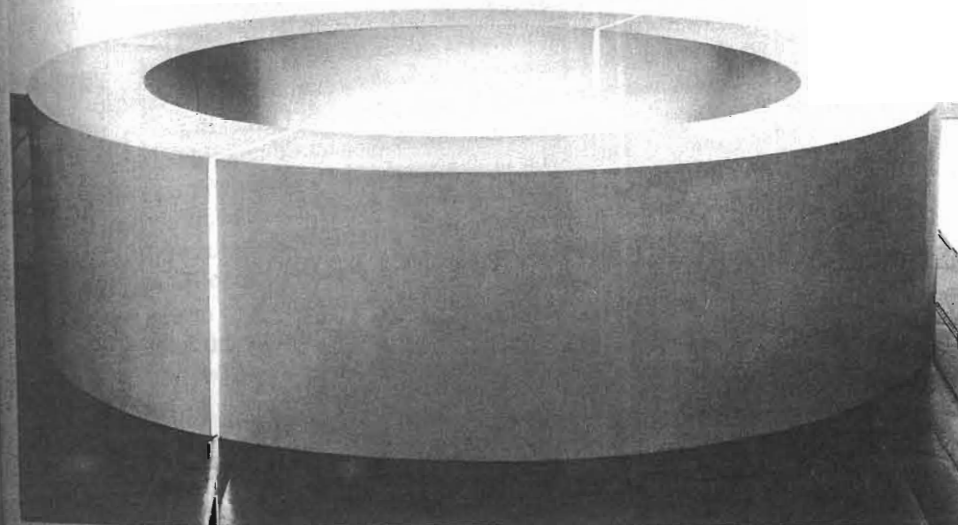
Le pedí que cogiera una regla y midiera el archivador. Estaba tan sorprendido que ni siquiera me preguntó por qué quería saber el tamaño. Multipliqué las dimensiones por cinco, hice un dibujo, lo llevé a la Industrial Welding Co. de Newark y les pedí que me lo hicieran.⁴

Evidentemente, en esto hay un fuerte elemento de lo conceptual además de lo minimalista. La escultura existía en la imaginación como un grupo de medidas escritas en un papel antes de que el fabricante, a quien el artista empleó para que hiciera el objeto de acuerdo con sus especificaciones, le diera forma material. Hay, además, una concentración en lo deliberadamente inexpresivo, que no está presente en la obra del homónimo de Tony Smith, David, ni en la de Caro. Estas dos características indicaban la dirección que la nueva escultura estadounidense tendía cada vez más a tomar.

El arte minimalista no era simplemente cuestión de la actividad de un solo artista, sino de toda una escuela de artistas, entre ellos Carl Andre (n. 1935), Dan Flavin (n. 1933), Robert Morris (n. 1931), Sol LeWitt (n. 1923) y John McCracken (n. 1934). Uno de los más elocuentes de estos artistas fue Donald Judd (1928-1994), que habló de su arte de la siguiente manera:

Tres dimensiones son espacio real. Esto hace desaparecer el problema del ilusionismo y el espacio literal, el espacio en y alrededor de las marcas y colores; el cual es uno de los vestigios más destacados y censurables del arte europeo. Las varias limitaciones de la pintura ya no existen. Una obra puede ser tan impactante como se pensó que fuera. El espacio real es intrínsecamente más impactante y específico que la pintura sobre una superficie plana.⁵

149 ROBERT MORRIS *Sin título (pieza circular de luz)* 1966



La interpretación de Judd de este credo fue menos liberal que lo que las propias palabras podrían hacer suponer: una hilera de cajas de hierro galvanizado espaciadas a intervalos regulares a lo largo de una pared.

Robert Morris, un colega de Judd, defendió el arte minimalista en términos igualmente enfáticos:

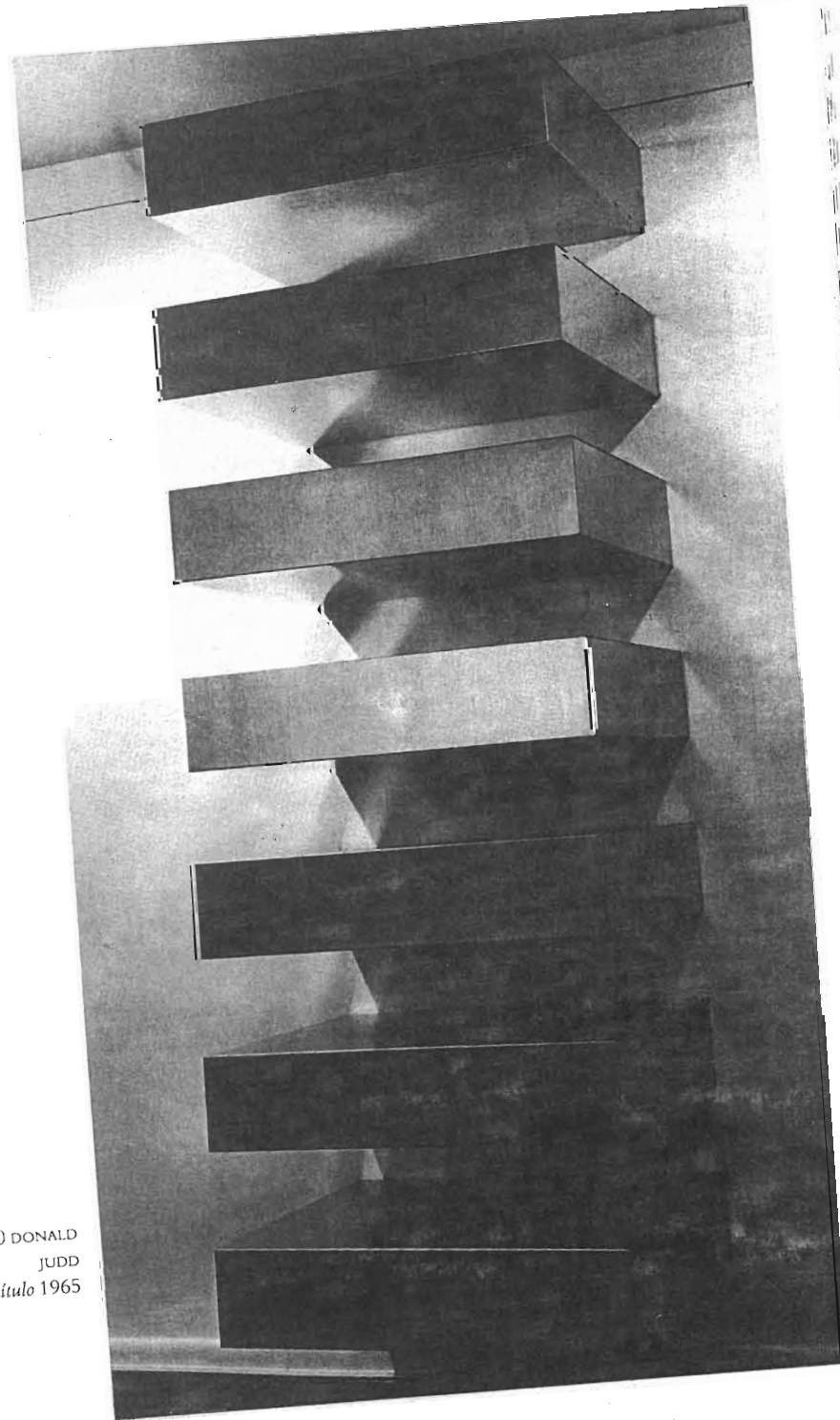
La simplicidad de la forma no equivale necesariamente a simplicidad de experiencia. Las formas unitarias no reducen las relaciones. Las ordenan. Si la naturaleza predominante y hierática de la forma unitaria funciona como una constante, todas esas relaciones detalladas de escala, proporción, etc., no por eso son suprimidas. Por el contrario, se vinculan más cohesiva e individualmente.⁶

Estas justificaciones son, en ciertos aspectos, irrelevantes, porque se hacía cada vez más evidente que los artistas minimalistas no descaban realmente expresarse, ni expresar significado alguno, a la manera antigua. Había, es verdad, un sentido de *ordenamiento*, que a menudo tomaba la forma propuesta por Tony Smith: los artistas proporcionaban una imagen parcial de un orden completo por todo el espacio que se podía imaginar, y dejaban que el espectador añadiera el resto en su imaginación.

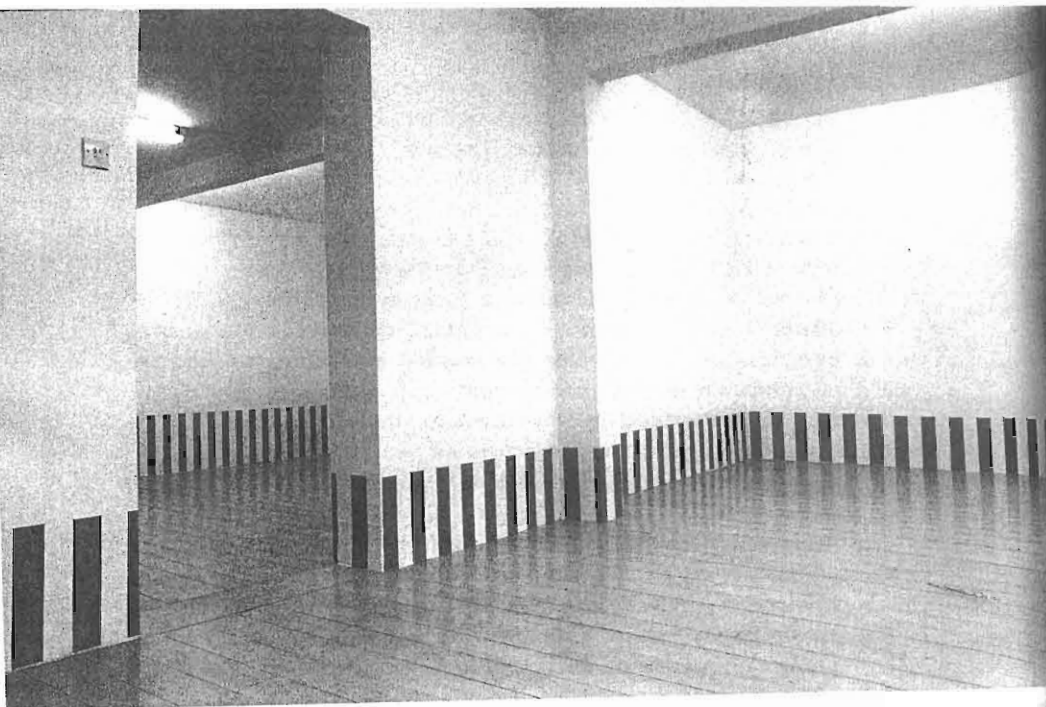
Esto es exactamente lo que sucede, por ejemplo, en gran parte de la obra de Sol LeWitt. En abril de 1968 LeWitt realizó una exposición en Nueva York que constaba de una sola escultura, descriptivamente titulada *46 variaciones en tres partes sobre tres clases diferentes de cubos*. Los cubos eran cajas de tamaño normal. Algunos estaban cerrados, otros abiertos por un solo lado, otros abiertos por dos lados opuestos. Éstos estaban apilados en grupos de tres. Los cubos estaban regularmente alineados en montones, y los montones regularmente alineados entre sí. Cada una de las ocho hileras proponía las soluciones posibles en un orden de permutación fijo, comenzando por una hilera que establecía todas las combinaciones posibles cuando cada montón contenía sólo un cubo de cada una de las tres clases.

Otra forma de arte minimalista no confía en la colocación de objetos unitarios dentro de un espacio, sino en la alteración del propio espacio. Uno de los ejemplos más conocidos es la obra del francés Daniel Buren (n. 1938), que utiliza dibujos de rayas para enfatizar el carácter de una habitación o serie de habitaciones, o para alterar la percepción del visitante del carácter de éstas.

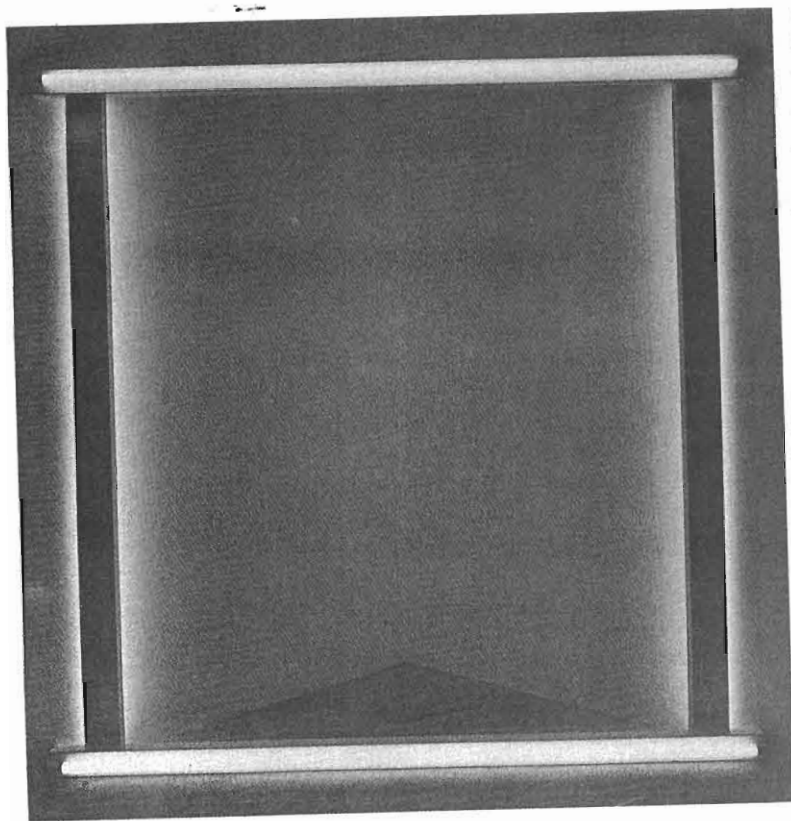
51 Así, la instalación de Buren *En dos niveles con dos colores*, realizada para la Lisson Gallery, Londres, en 1976, enfatiza la irregularidad de los espacios disponibles, y su relación un poco inesperada (debido al hecho de que formaban parte de dos edificios contiguos reformados con suelos en niveles ligeramente diferentes), proveyéndolos de un friso rayado en tonos contrastantes.



150 DONALD
JUDD
Sin título 1965



151 DANIEL BUREN
*En dos niveles con
dos colores* 1976



152 DAN FLAVIN
*Sin título (al
«innovador»
soplalplayas
rodante)* 1968



153 LARRY BELL *Sin título* 1971

Determinado arte minimalista es menos severo, y quizá también menos ingenuo. La obra de Dan Flavin, por ejemplo, utiliza longitudes rectas de tubos fluorescentes, y es el punto en el cual el minimalismo se encuentra con el arte cinético. Flavin considera que su material no es sólo la luz, sino también el espacio, y, en este sentido, su obra está relacionada con la de Buren. «Yo sabía —dice— que el espacio real de una habitación se podía romper y manipular mediante la colocación de ilusiones de luz verdadera [luz eléctrica] en los puntos cruciales de la estructura de la habitación.»⁷ Su *Sin título (al «innovador» soplalplayas rodante)*, es un ejemplo de esto. Un marco de tubos fluorescentes, rosa, dorado y «luz de día», están colocados en un rincón del espacio de la galería. Algunos de los tubos están resguardados, y reflejan la luz hacia atrás sobre las paredes adyacentes; otros están desnudos. El espacio es bañado con diferentes tonos, lo que altera la percepción del visitante del espacio en que se encuentra.

Si se toma el arte de Flavin como punto de referencia, es posible mirar en varias direcciones. Una dirección señala hacia los artistas californianos del grupo llamado «Luz y Espacio», uno de cuyos miembros es Larry Bell (n. 1939), que ha hecho cubos de vidrio y también esculturas más grandes que consisten en láminas de vidrio revestidas, colocadas en ángulo recto. Los revestimientos utilizados son el resultado de la industria aeroespacial de Cali-



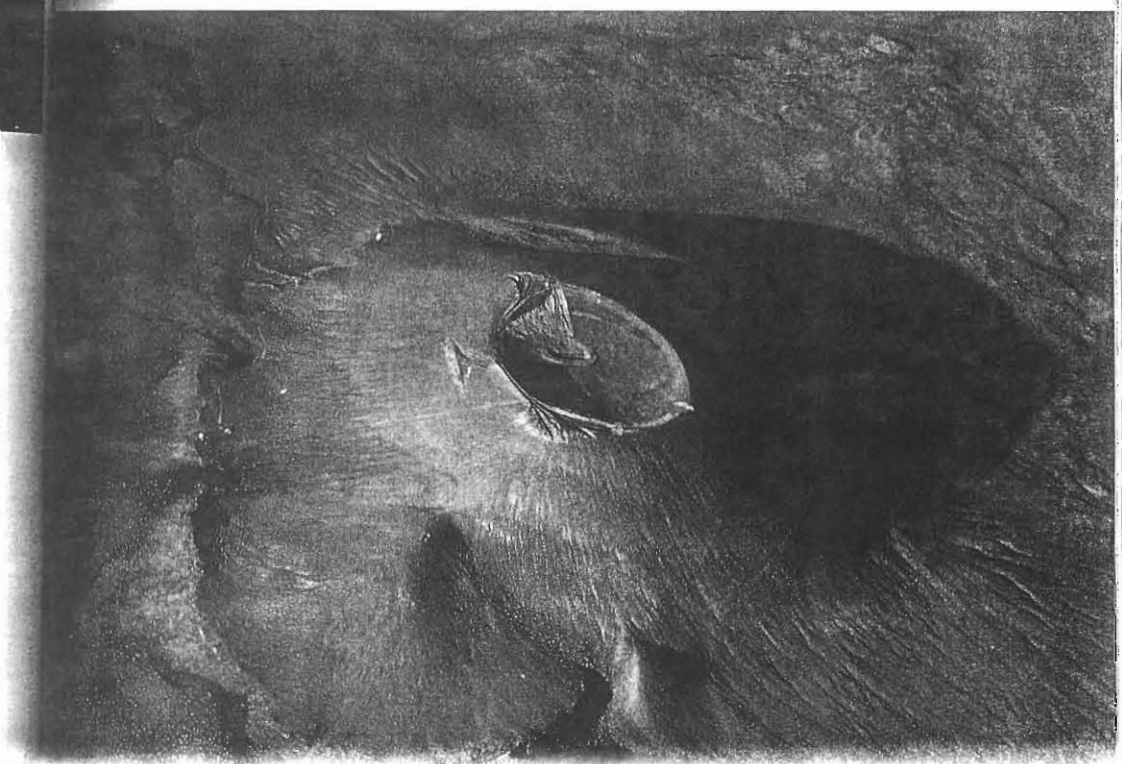
154 ERIC ORR *Cuestión principal* 1990

153 fornia. El vidrio tratado de manera especial refleja al espectador y al mismo tiempo le permite ver lo que está del otro lado, revelando y ocultando la realidad de maneras insospechadas. El objeto de arte no es el cubo mismo, ni la pantalla de vidrio, sino los efectos pasajeros de reflexión y transparencia. Un ejemplo de esto es la instalación sin título que Bell expuso en la Hayward Gallery, Londres, en 1971. Básicamente, ésta consistía en un número de grandes láminas de vidrio colocadas de dos en dos, en ángulos rectos entre sí, lo que en conjunto creaba un laberinto por el cual se invitaba al visitante a deambular. Otros visitantes en el espacio, que los vidrios revestidos reflejaban u ocultaban, animaban la instalación y al mismo tiempo la convertían en un misterio.

Otros artistas del mismo grupo, como Robert Irwin (n. 1928) y Eric Orr (n. 1939), hicieron obras donde el efecto de desmaterialización era casi completo, y las percepciones del espectador eran manipuladas mediante el sutil uso de la luz. Uno de los artistas más ambiciosos de este género es James Turrell (n. 1943), más conocido por su proyecto en marcha *Roden Crater*, que implica la excavación y alteración de un volcán apagado en Sedona, en el desierto de Arizona. La obra comenzó en 1972 y todavía se está realizando. La intención de Turrell es crear una serie de experiencias que, a la vez que confían en fenómenos ópticos conocidos, causan un impacto casi místico en el espectador. Por ejemplo, el cráter, en tanto que conserva intacta su apariencia exterior, está siendo excavado de manera de convertirlo en una cámara oscura gigante, que proyectará la imagen de la luna o del sol en las paredes de una cámara subterránea.

Turrell ha creado efectos de luz similares, si bien menos ambiciosos, haciendo instalaciones en museos y galerías comerciales; por ejemplo, una serie de habitaciones (titulada *Espacios de luz*), cada una llena de un color de luz diferente, realizada para el Stedelijk Museum, Amsterdam, en 1976. Más tarde, por ejemplo para la Bienal de Venecia de 1988, ideó espacios

155 JAMES TURRELL *Roden Crater*, obra en marcha, ideada en 1974





156 ROBERT SMITHSON *Muelle en espiral* 1970

cercados divididos por un plano diagonal ilusorio: una pared reluciente que parece sólida hasta que el espectador se acerca y trata de tocarla.

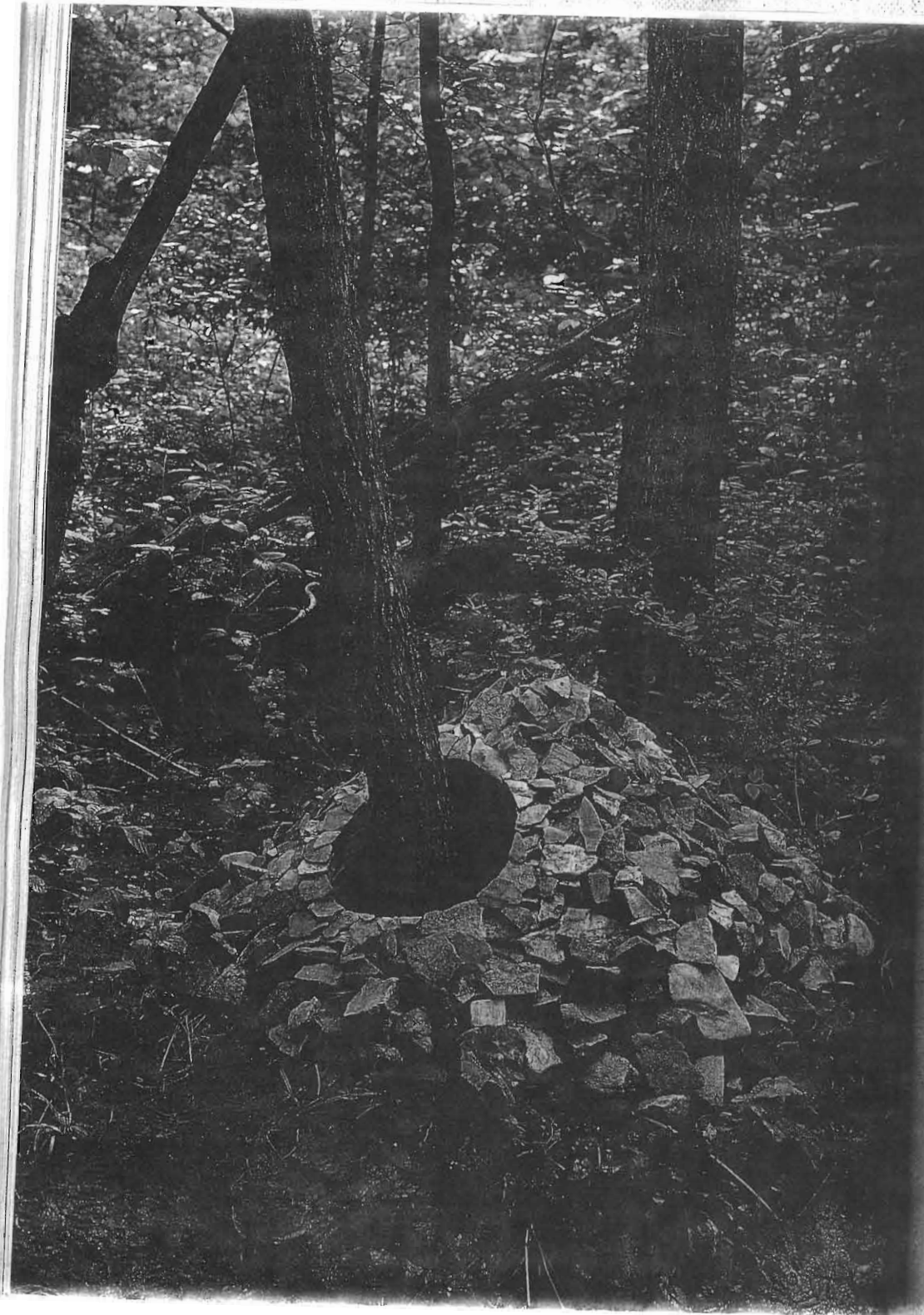
La obra de Turrell, en tanto que lindante con lo místico y confiada en la acción de la luz, también tiene vínculos con la forma de expresión que ha sido llamada arte de la tierra. Gran parte de éste es arte minimalista realizado en escala gigantesca. El ejemplo más conocido es la obra de Robert Smithson (1928-1973) *Muelle en espiral* de 1970: una estructura en espiral gigante de piedras y tierra que se proyecta desde la costa del Gran Lago Salado en Utah. La localización remota y el hecho de que el propio lago ha crecido y se ha tragado la estructura, significa que la obra, a causa de su gigantismo, es de hecho conocida casi exclusivamente mediante la documentación fotográfica llevada a cabo cuando estaba recién acabada.

Una situación similar se presenta con muchos otros ejemplos de arte de la tierra, o bien creados en lugares distantes, o deliberadamente efímeros, o ambas cosas. Algunos de los artistas más conocidos en este campo son britá-

nicos, y su obra quizá puede considerarse una extensión de la tradición del paisaje romántico que tuvo un papel tan importante en la historia del arte británico. La obra de Richard Long consiste en una gama de actividades, que incluye intervenciones directas en el paisaje, a menudo en lugares remotos, e instalaciones como círculos de piedra, realizados en galerías utilizando material encontrado en un sitio particular; al igual que otro artista británico, Hamish Fulton (n. 1946), también utiliza fotografías, diagramas

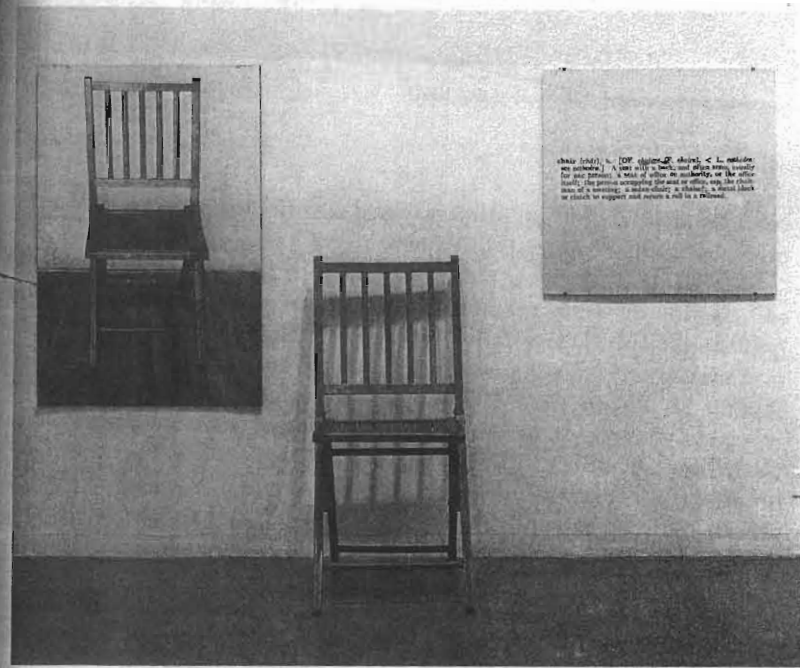


157 RICHARD LONG
Una línea en Irlanda 1974



y/o textos escritos para documentar su movimiento por una región concreta del país. Andy Goldsworthy (n. 1956) trabaja de manera similar, apila un montón de piedras sueltas, o cubre una roca en un arroyo con un manto de hojas de un color determinado y luego fotografía el resultado. En cada caso, lo que cuenta es el diseño de actividad, mucho más que el resultado físico real.

La obra de Long en particular, puesto que puede consistir simplemente en un diagrama o un mapa, o incluso en una sencilla afirmación escrita, tiene tantos vínculos con lo que se ha llamado arte conceptual como con el minimalismo. El arte conceptual es una forma de expresión que trata de abolir lo físico tan completamente como sea posible, y que intenta evitar el estímulo óptico en favor de los procesos intelectuales que el público es invitado a compartir con el artista. O sea, es en esencia un arte de diseños mentales, expresados por cualquier medio que quien los hace considera adecuado para emplear. Al igual que el arte minimalista, hizo su primera aparición en la segunda mitad de la década de 1960. Un clásico ejemplo temprano es la obra de Joseph Kosuth (n. 1945) *Una y tres sillas* de 1965. Consiste en una silla plegable de madera, una fotografía de una silla y la ampliación fotográ-



<158 ANDY GOLDSWORTHY *Mojón de árbol* junio de 1994

159 JOSEPH KOSUTH *Una y tres sillas* 1965

fica de la definición de silla del diccionario. El artista pregunta al público en cuál de las tres se encuentra la identidad del objeto: ¿en la cosa misma, la representación o la descripción verbal? ¿Puede descubrirse en una, algunas, todas, o finalmente en ninguna de ellas?

Algunas veces, de manera paradójica, el arte conceptual se volvía totalmente físico: una idea expresada en el sentido más literal mediante carne y sangre. *Postura de leer*, de 1970, de Dennis Oppenheim (n. 1938), consta de dos fotografías que registran los efectos de las quemaduras del sol en el torso del propio artista, parte de él cubierta por un libro abierto y parte dejada

160 DENNIS OPPENHEIM *Postura de leer para quemadura de segundo grado* 1970

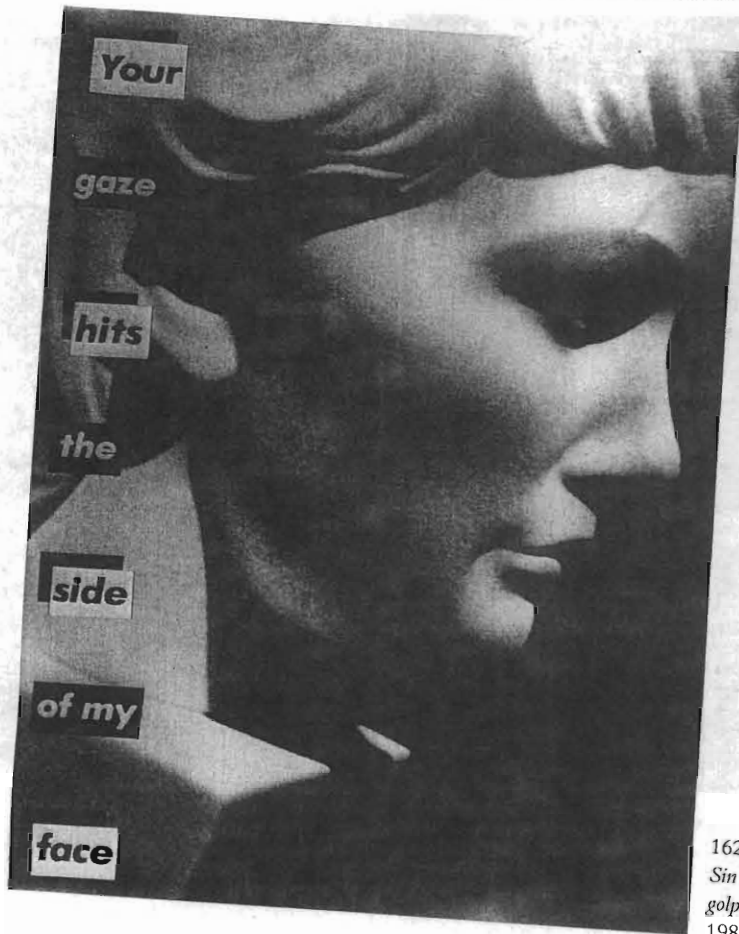


PROTECT ME
FROM WHAT
I WANT

161 JENNY HOLZER *La serie Supervivencia: Protegedme de lo que quiero* 1985-1986

expuesta. Esta clase de expresión a menudo es clasificada como body art o performance art. Para crear esta obra, Oppenheim tuvo que hacer algo al menos ligeramente doloroso. El masoquismo es una característica frecuente del body art, algo que comparte con las «acciones» o happenings del pospop de artistas como Stuart Brisley (n. 1933) o el austríaco Rudolph Schwarzkogler (n. 1941). La idea de la desmaterialización artística cierra aquí el círculo, y está vinculada a las acciones y gestos físicos que, a su vez, a menudo están unidos a la vieja noción romántica de arte como una expresión de sufrimiento o sacrificio personal. Cuando esto sucedió, resultó difícil decir que el arte así creado seguía siendo «sin tema». Su tema es el artista: su relación, tanto con la idea de hacer arte como con la idea de la sociedad.

Puesto que su material básico eran ideas —y también lenguaje— el arte conceptual experimentó un fuerte revival a fines de la década de 1980, cuando la atención del mundo del arte de vanguardia se orientó hacia la



162 BARBARA KRUGER
 Sin título (Tu mirada fija
 golpea el costado de mi cara)
 1981

161 obra basada en el tema y el contenido. La actividad de Jenny Holzer (n. 1950) abarca ambos períodos. Sus *Tópicos*, que debe algo a la obra basada en textos de Lawrence Weiner (n. 1942), datan de fines de la década de 1970; su obra con diodos luminosos (como se vio en la Bienal de Venecia de 1990) es una elaboración adicional típica de fines de la década de 1980. La obra de Holzer, con su frecuente contenido feminista, está relacionada con la de Barbara Kruger (n. 1945) cuyos fotomontajes también confían, para su efecto, básicamente en el lenguaje más bien que en las imágenes visuales.

Arte povera, posminimalismo y su herencia

En tanto que el arte que adoptaron los minimalistas en las décadas de 1960 y 1970 a menudo reclamó estar depurado del tema, así como estaba depurado de las demandas de la forma compleja, de hecho por lo general tenía una agenda reconocible, si bien parcialmente oculta. La afirmación básica hecha por cada obra de arte minimalista era que la cuestión del arte era con el arte mismo: el arte por el arte. Otras consideraciones estaban rigurosamente excluidas, a pesar del hecho de que las referencias a menudo eran a los objetos y las actividades cotidianas. De manera paradójica, esta exclusión podría percibirse como si fuera, a su propio modo, un tema reconocible. El arte conceptual, también, se originó de la estética, y, como el arte minimalista, declaró su status como arte en relación con su contexto en su marco del museo. El examen que hace Joseph Kosuth de la relación entre el propio objeto, una representación del objeto y una representación escrita del mismo objeto, como lo presentó en *Una y tres sillas*, puede considerarse una demostración práctica de un aspecto de qué era un impulso estético o filosófico. Sin embargo, simplemente porque sus materiales eran ideas —y las palabras que representaban esas ideas, un arte de conceptos—, a pesar de todo le resultó difícil permanecer dentro de los límites estrictos que para él habían establecido sus inventores originales. Así, si uno hecha una segunda mirada a la obra de artistas como Long y Goldsworthy, se ve que, de hecho, tiene un tema definible que llega más allá de los límites del mundo del arte, y que este tema es la relación entre hombre y naturaleza.

El conflicto entre tema y no tema es uno de los tópicos principales en la obra de uno de los más importantes artistas estadounidenses de las décadas de 1970 y 1980, Bruce Nauman (n. 1941). Las piezas de neón de Nauman, que constituyen algunas de sus obras más típicas, son una especie de híbridos: un compromiso entre los impulsos conceptual y pop. *Vida muerte/Sabe no sabe* (1983) utiliza una técnica familiar desde signos de publicidad hasta formular una pregunta universal que llega mucho más allá de cualquier marco estrechamente estético. La obra de Nauman en esta vena proporcionó temas para un número de otros artistas, principalmente entre ellos Jenny Holzer, con sus piezas de elaborada instalación que utilizan diodos lumino-

159

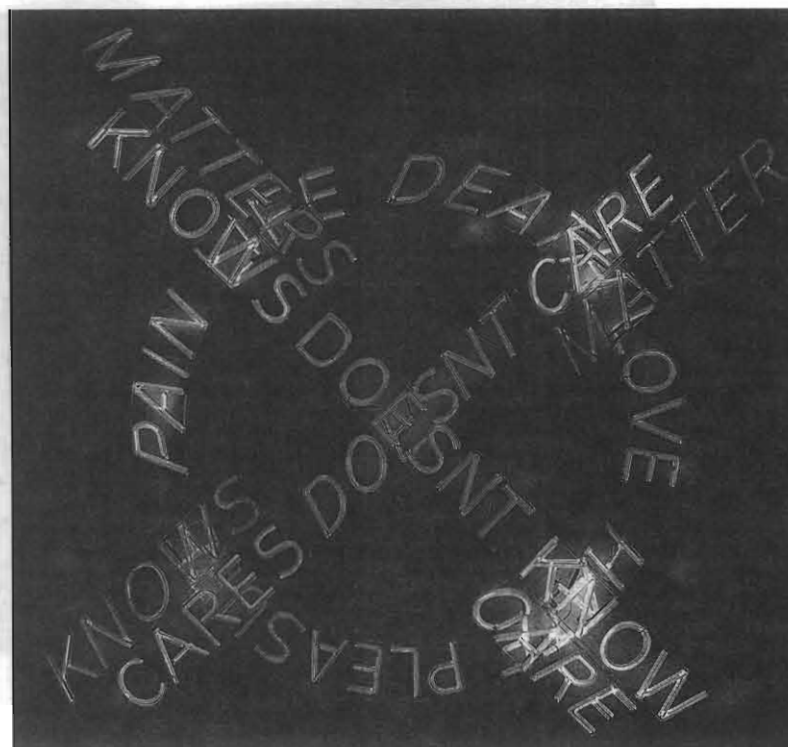
163

esos que forman frases: un ejemplo, al igual que Nauman trabajando de este modo, de la tecnología de la publicidad moviéndose en el territorio del gran arte.

Otro aspecto importante de la obra de Nauman es la extrema variedad de medios. A diferencia de la obra de pintores pop como Warhol, e incluso la de escultores minimalistas como Judd, la obra de Nauman no posee una identidad estilística o incluso física inmediatamente reconocible, ni siquiera una creada por una elección particular y característica de materiales. Cada pieza existe como una entidad independiente. En esto Nauman se parece a un artista anterior de mayor estatura, Marcel Duchamp. A pesar de todo, Nauman se diferencia de Duchamp, y de hecho de miembros del movimiento Dadá, como Francis Picabia, porque su obra, aunque algunas veces irónica, no es inherentemente negativa. Lo que representa no es el rechazo violento de todo el arte previo, sino un cuestionamiento de la camisa de fuerza estilística que ha seguido siendo una característica destacada de gran parte del pop art y el minimalismo, aunque en los extensos préstamos estilísticos uno puede presenciar el nacimiento de actitudes ahora llamadas «posmodernas». A pesar de la variedad aparentemente más grande del pop art, no obstante, tiene más en común con el minimalismo, notablemente un aspecto de «no intervención» y el uso de ciertos recursos formales (la plantilla, la repetición, las formas de caja). Había también una referencia común a la producción industrial.

El escepticismo respecto del estilo como un fin en sí mismo se hizo evidente en Europa a comienzos de la década de 1970, con la aparición del arte povera. Éste tomó su nombre de una exposición organizada en 1970 por el crítico italiano Germano Celant, quien caracterizó la clase de arte que seleccionó para la exposición como antiformal, privado, esquivo e interesado en la naturaleza esencial de los materiales usados.

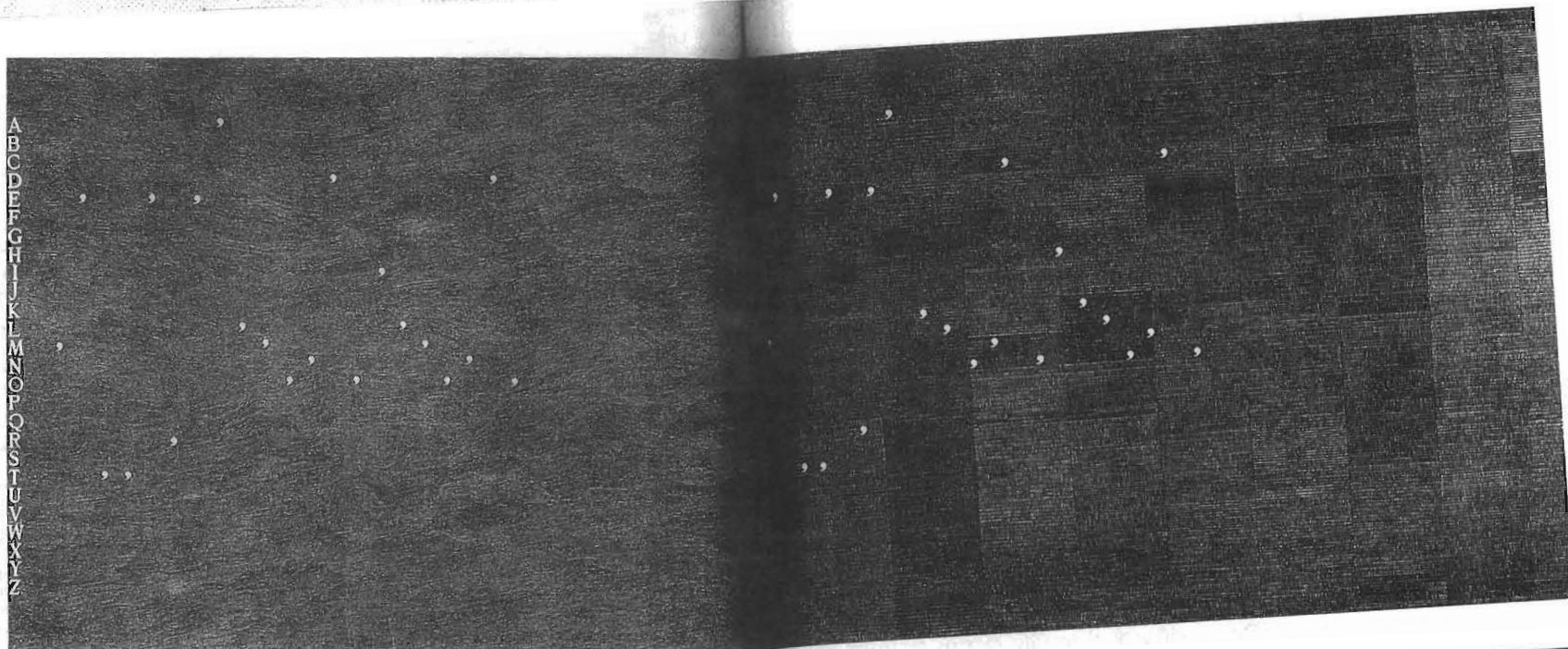
No obstante, había en él más que simplemente esto. Los inventores del arte povera lo consideraban tanto el hijo del pop art estadounidense como lo era de las influencias minimalistas y conceptuales que fueron contemporáneas y rivales del pop art. El crítico italiano Marco Meneguzzo señala que el pop art fue interpretado, en Europa, como algo que tenía «un contacto directo con lo social».¹ Es decir, el arte estaba dotado de un nuevo significado moral y político: «El nuevo tema ya no era sólo el artista, sino quien daba vida al ser, quien recobraba la “pobreza” militante del arte frente a una sociedad opulenta y alienante.»² Había, como señala, un repudio de la santidad del objeto y un sentimiento de alienación que fue reforzado por las convulsiones de los anarquistas rebeldes que se extendieron por Europa en 1968 y 1969. Al tratar el arte povera, como su nombre sugiere, como principalmente italiano más bien que un fenómeno totalmente paneuropeo, se-

163 BRUCE NAUMAN *Vida muerta/Sabe no sabe* 1983

ñala que fue significativo que sus centros principales fueran Turín y Roma. Turín, una de las ciudades industriales más importantes de Italia, fue, a fines de la década de 1960 y comienzos de la de 1970, el teatro de violentos conflictos sociales. Roma, la capital, fue menos tensa, pero en ella los artistas tenían constantemente delante de sus ojos el ejemplo del barroco con su promiscua mezcla de formas y materiales y su rechazo a hacer distinciones firmes entre géneros artísticos.

Celant, en una historia del movimiento arte povera publicada en 1985, señala que fue su cualidad compleja y heterogénea lo que tendió a desconcertar a los observadores estadounidenses. Cita los ataques a la «complejidad» europea que lanzaron ya en 1964 artistas como Frank Stella (en ese momento todavía en una etapa minimalista) y Donald Judd. Para los partidarios del minimalismo estadounidense, el nuevo arte europeo parecía embrollado y comprometido. Celant replicó: «En realidad uno tiene la afirmación de la variedad y el relativismo artísticos, y la maravilla y la coherencia

A
 B
 C
 D
 E
 F
 G
 H
 I
 J
 K
 L
 M
 N
 O
 P
 Q
 R
 S
 T
 U
 V
 W
 X
 Y
 Z



164 ALIGHIERO E. BOETTI *Introduciendo el mundo en el mundo* 1973-1979

de lo incoherente, donde lo que cuenta es la desbordante sensación de fusión y metamorfosis con la historia.»³

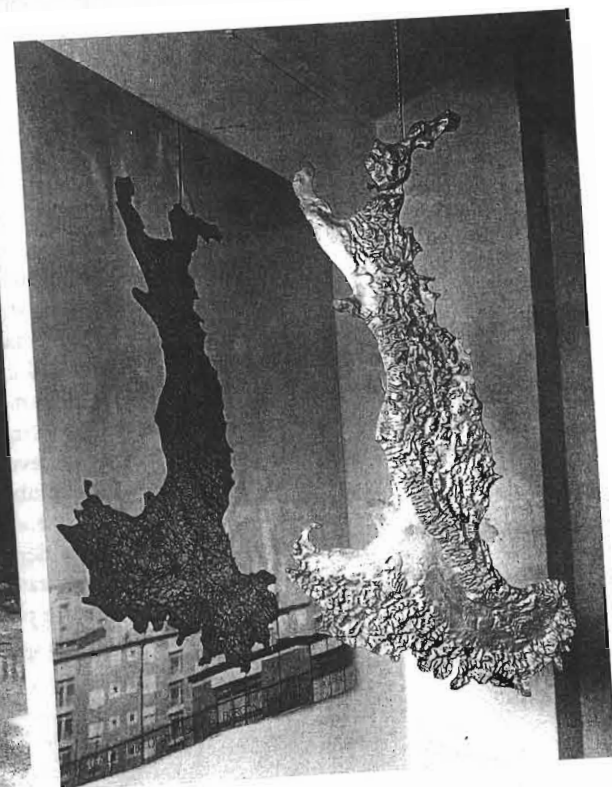
Entre los artistas estrechamente relacionados con varias etapas del movimiento arte povera estaban Giovanni Anselmo (n. 1934), Alighiero E. Boetti (1940-1993), Luciano Fabro (n. 1936), Jannis Kounellis (n. 1936), Mario Merz (n. 1925), Giuseppe Penone (n. 1947) y Giulio Paolini (n. 1940). Cada uno de ellos interpretó el ya vago credo del movimiento a su modo. Anselmo y Penone hacen instalaciones en las cuales utilizan materiales toscos o «pobres» para evocar la poesía de la naturaleza. La obra de Kounellis a menudo tiene un tono más oscuro y deliberadamente industrial, pero también usa elementos «naturales», incluyendo animales y pájaros vivos. Una de sus piezas tempranas más famosas fue una obra realizada en la Galleria l'Attico, Roma, en 1969: doce caballos vivos estaban atados a las paredes (*Sin título*, 1969). En ella Kounellis vio tanto una conjunción entre lo formal (los caballos colocados a intervalos regulares), lo completamente impredecible (el movimiento real de los animales) y una manera de convertir la obra en una completa experiencia sensual, que apela a los sentidos del

167

190



165 GIUSEPPE PENONE *Aliento* 1978>



166 LUCIANO FABRO *Italia dorada* 1971>



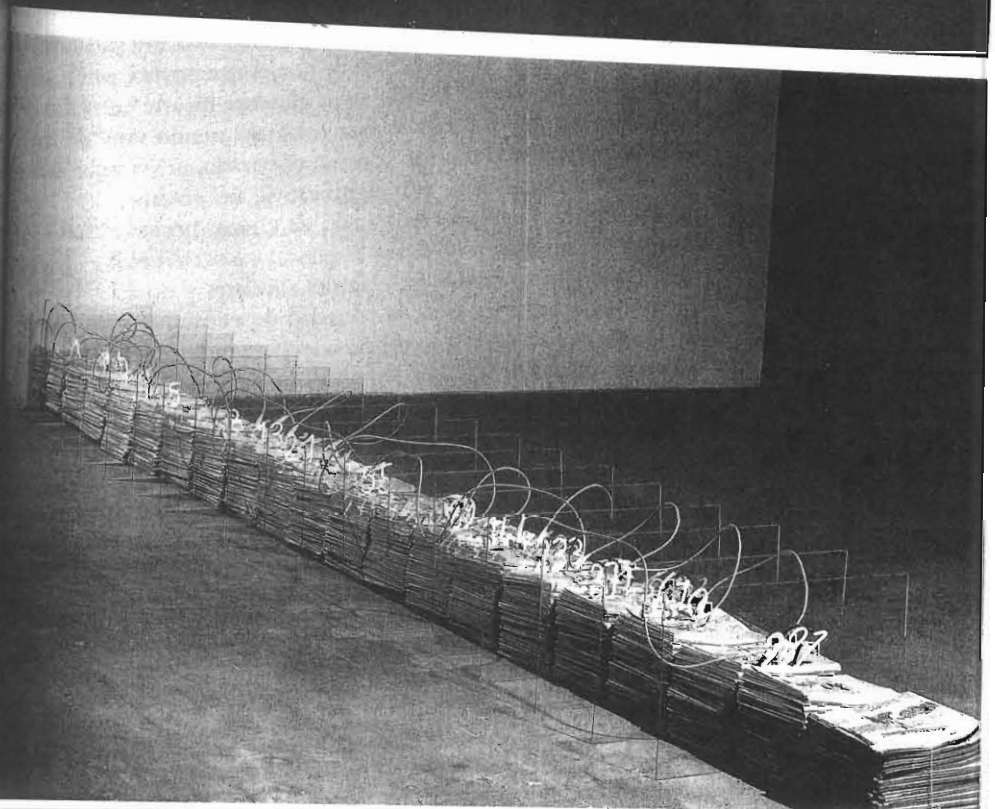
167 JANNIS KOUNELLIS
*Obra que incorpora fragmentos
 clásicos*

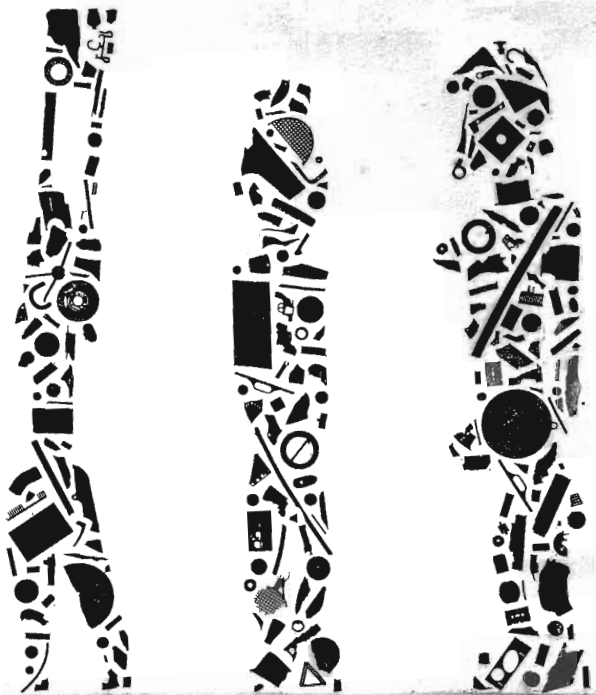
168 GIULIO PAOLINI >
Apoteosis de Homero 1970-1971

169 MARIO MERZ >
Función 610 de 15 1971-1989

oído, el tacto y el olfato, además del de la vista, del espectador. Trabajando de una manera un tanto similar, Paolini alude tanto a los mitos griegos como a las interpretaciones modernas de los mismos. Merz ha realizado una larga serie de obras que son variaciones sobre el tema de la sucesión de Fibonacci: una secuencia de números en la cual cada número es la suma de los dos anteriores. Fibonacci, por lo demás conocido como Leonardo de Pisa, fue un matemático italiano del siglo XIII, que se dice había adelantado una cantidad de descubrimientos científicos y matemáticos por lo general atribuidos al Renacimiento.

El vínculo entre la obra del grupo arte povera y la de Joseph Beuys, hecha de materiales similarmente «pobres» o humildes, es a mundo advertido. Menos comúnmente advertido es su vínculo con los escultores británicos de las décadas de 1970 y 1980, como Tony Cragg (n. 1949), Richard Deacon (n. 1949), Richard Wentworth (n. 1947), Bill Woodrow (n. 1948) y Anish Kapoor (n. 1954). El vínculo es más interesante porque el arte povera, a pesar de un considerable éxito en Europa, y una aceptación definitiva en Estados Unidos, no pareció causar mucho impacto en las Islas Británicas. Hay similitudes entre artistas como Anselmo y Penone y la obra de los escultores





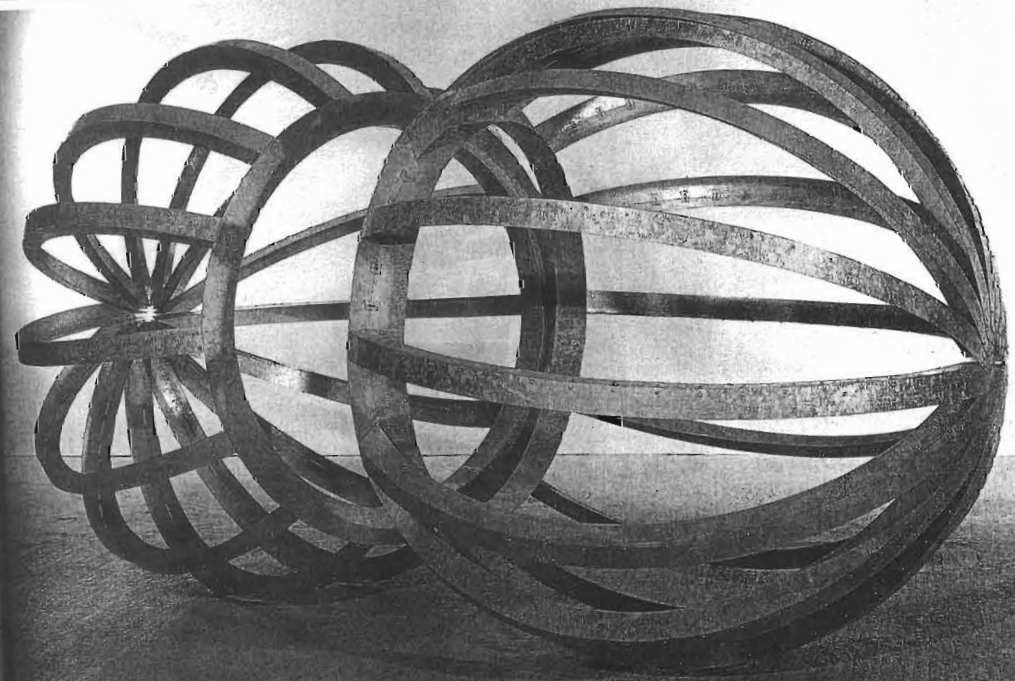
170 TONY CRAGG
Mito de la cultura africana 1984

del arte de la tierra británicos como Long y Goldsworthy, pero éstos a menudo han sido ignorados sobre la base de que el arte povera, por toda su cualidad de improvisado, siguió siendo esencialmente un arte con base en la galería; donde alude a la naturaleza, ésta continúa siendo vista dentro de un marco esencialmente a lo Claude Lorrain, poetizado, pero también deliberadamente construido. Incluso más significativa, no obstante, es la similitud entre algunas de las esculturas tempranas de Cragg, hechas a partir de fragmentos de detritos urbanos (pedazos de plástico, por ejemplo) y el arte povera. Cragg expresa preocupaciones sociales similares y un rechazo animado por los mismos sentimientos de la sociedad de consumo, y lo hace más o menos de la misma manera, rescatando o «redimiendo» materiales con anterioridad considerados demasiado degradados para el uso artístico.

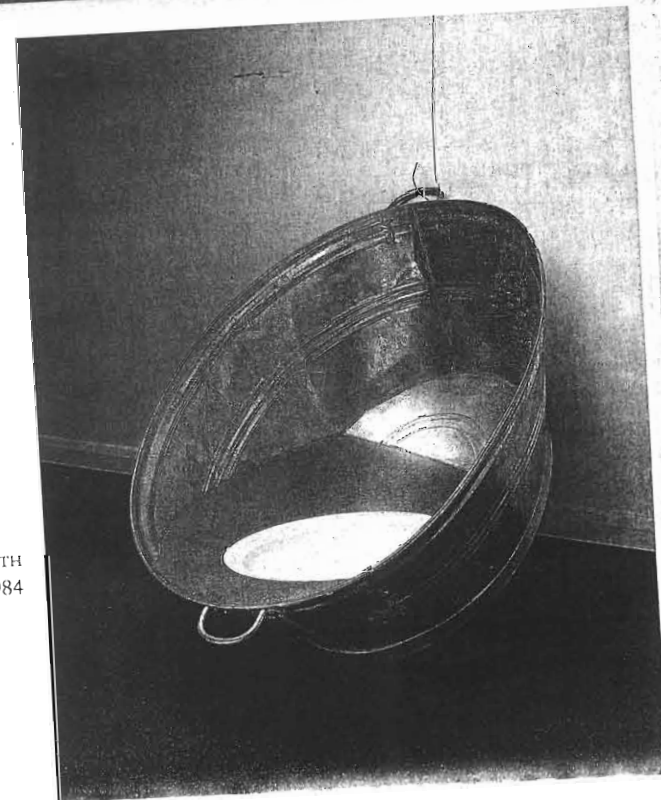
172, 173

En la obra de Wentworth y en especial de Woodrow, hay una relación más específica con el pop art, mediante el empleo de artículos de uso doméstico familiar. Woodrow y el escultor escocés David Mach (n. 1956) transforman artículos de equipo desechados —como televisores, lavadoras o existencias de almacén sin vender— en fantásticas imágenes nuevas, a menudo con considerable talento, pero también con alguna pérdida de la fuerza

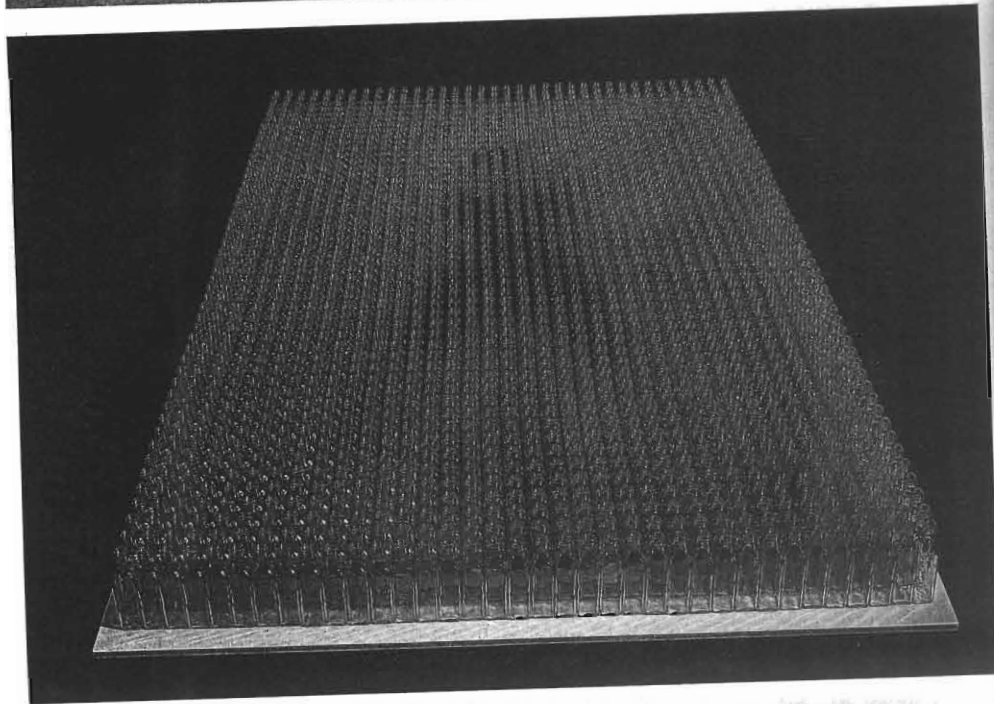
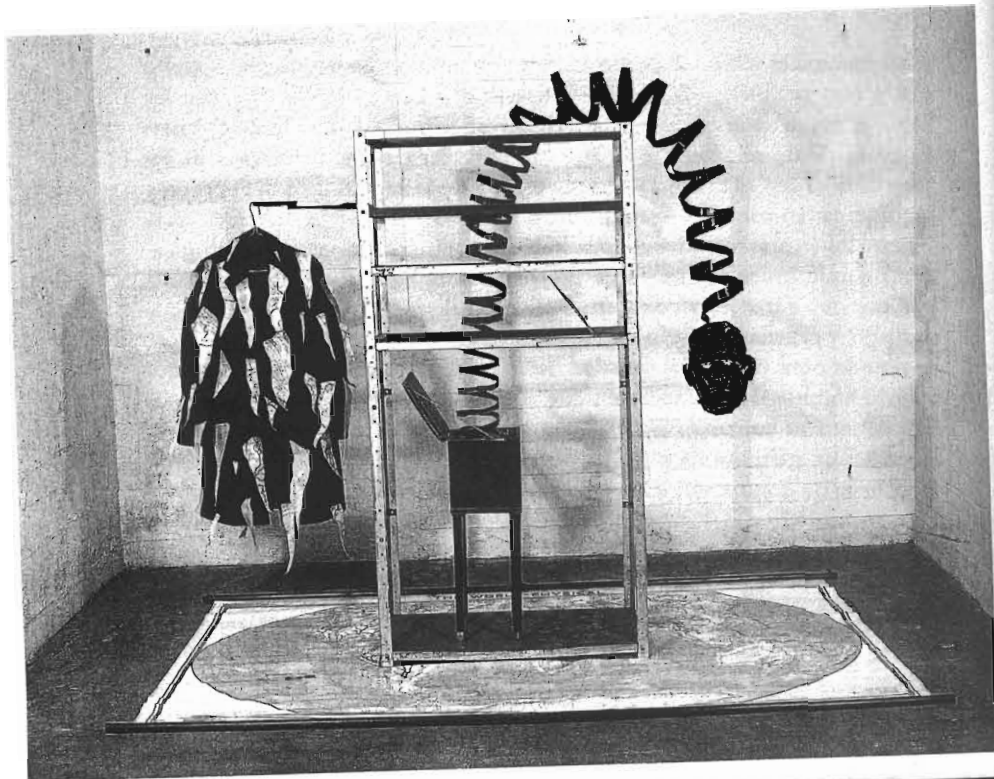
174



171 RICHARD DEACON
Dos pueden jugar 1983



172 RICHARD WENTWORTH
Echazón 1984



moral que caracteriza las mejores invenciones de Cragg. Artículos que los primeros artistas pop de la década de 1960 establecieron como iconos de la cultura contemporánea son ahora tratados con sardónico desprecio por una generación de artistas más nueva.

Anish Kapoor, mitad judío y mitad indio, se educó en la India, pero viviendo y trabajando en Gran Bretaña, ha utilizado el legado tanto del arte povera como del arte minimalista de una manera diferente. Sus formas simples, cubiertas de intensos colores en polvo, a menudo recuerdan los objetos rituales relacionados con el tantrismo hindú (la forma más refinada y mística del culto hindú). Kapoor también está fascinado por la idea de ausencia: de la forma esculpida esencialmente como el receptáculo para un vacío misterioso, y en este sentido parece estar en deuda con Lucio Fontana. A menudo se han hecho muchos esfuerzos por alinear la obra de Kapoor con la de otros artistas contemporáneos de origen indio, pero Kapoor se ha resistido siempre a toda tendencia a categorizar su obra de esta manera, señalando que las afinidades son en esencia europeas. De hecho, la similitud más notable es con la obra de artistas como Anselmo y Penone. Representa una renovación de algunas de las ideas básicas del arte povera dentro de un contexto británico.

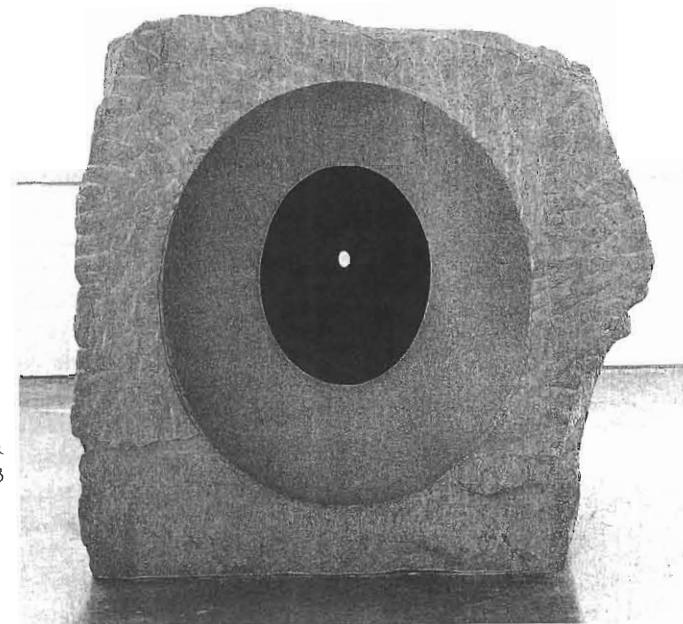
Un aspecto importante del arte povera, en gran parte ignorado cuando era nuevo, y poco analizado desde entonces, fue la manera en que desplazó la atención del espectador, desde el objeto individual a la colocación. El environmental art o el arte de la instalación ya había sido realizado tan temprana-

175

173 BILL WOODROW
Auto retrato en la era nuclear 1986

174 DAVID MACH
Pensamiento de Inglaterra 1983

175 ANISH KAPOOR
Conducto 1993

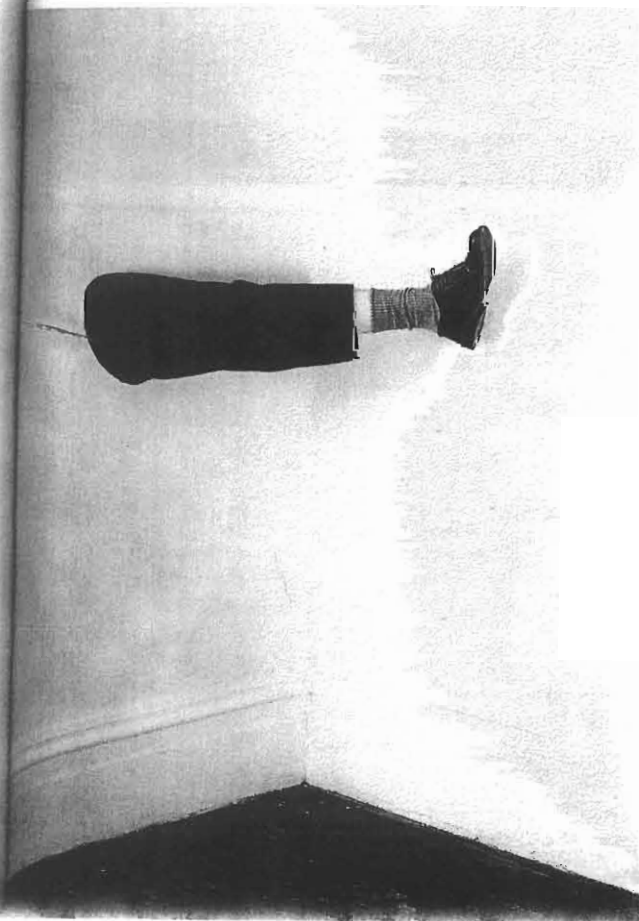


namente como en la década de 1920 por el dadaísta Kurt Schwitters y más tarde elaborado por los surrealistas y los pioneros del pop art. Quienes trabajaban con el arte povera lo llevaron aún más adelante: puesto que sus materiales a menudo eran tan endeble, o al menos tan carentes de una presencia sólida, lo que contaba era todo el ambiente. El vínculo entre la rama romana del arte povera y el barroco italiano, sagazmente apreciada por Meneguzzo, es algo que merece una investigación más a fondo. Los espectadores llegaron a pensar cada vez más en las exposiciones de vanguardia como una sala de los espejos, un lugar para disfrutar de una serie de efectos ilusorios, con o sin alguna dimensión moral o filosófica que haga reflexionar. El arte povera puede percibirse no simplemente como un «movimiento artístico» cerrado, organizado muy de acuerdo con las líneas de otros movimientos artísticos de la misma época (fines de la década de 1960 y comienzos de la de 1970), sino como la fase de iniciación de un intento por alterar la naturaleza del arte, para suprimir su dependencia de la idea de peculiaridades estilísticas identificables, y para cambiar su relación con su público.

En los últimos años, la palabra «escultura» se ha convertido en una serie totalmente nueva de significados, desconocidos para la época premoderna y desconocidos de igual modo para los pioneros modernistas de la primera mitad del siglo xx. Esto ha dado una prominencia especial a los artistas que han utilizado la actividad artística como una manera de hacer aceptar sus opiniones acerca de sus propias obsesiones o historias del pasado, creando así una serie de efectos privados aunque deliberadamente teatrales. Una importante precursora en este aspecto fue Eva Hesse (1936-1970), muerta muy joven. Aunque su obra por lo general se asocia a la de artistas minimalistas y de la tierra como Smithson y LeWitt que eran sus contemporáneos de Nueva York, sus esculturas blandas y estructuras a modo de escalera parecen misteriosos ecos de sus propios traumas psicológicos. Una artista que tiene una similitud con Hesse en algunas de sus producciones es otra escultora nacida en el extranjero pero domiciliada en Estados Unidos: Louise Bourgeois (n. 1911), seleccionada, a sus más de ochenta años, como la representante estadounidense a la Bienal de Venecia de 1993. La obra de Bourgeois es una meditación sobre el pasado, y también una liberación de la ira: principalmente, parece, la ira acerca de una infancia bloqueada y frustrada, la sádica burla a que estuvo sometida por un padre anglófilo, y la presencia en su casa de la infancia de la amante de su padre, una joven inglesa que oficialmente trabajaba como institutriz de la joven Louise y su hermana. Bourgeois convierte estos sentimientos en el tema de una sorprendente serie de cuadros vivos alegóricos casi surrealistas, repletos de alusiones sexuales de diversas clases. También preocupada por ideas de memoria y pérdida está la artista ambiental estadounidense Ann Hamilton (n. 1956). Hamilton, al igual que Hesse y Bourgeois,

utiliza materiales orgánicos, pero su elección entre éstos de sustancias como miel y cera también refleja quizá referencias a Beuys. Rebecca Horn (n. 1944), la artista de instalación, performance, acción, vídeo y cineasta alemana, evoca de manera similar en su obra el poder de transformación de los materiales, como el carbón y el mercurio, y de la interacción del cuerpo y las máquinas en narraciones metafóricas acerca del deseo y la vulnerabilidad.

Entre los artistas más jóvenes que trabajan con temas cargados psicológicamente y que hacen un uso libre de la metáfora figuran el muy discutido, pero por otra parte muy diferente, Robert Gober (n. 1954), que es estadounidense, y el británico Damien Hirst (n. 1965). Gober es el más reticente de los dos; su obra tiene una cualidad deliberadamente perturbadora, aunque evasiva. Algunos de sus ingredientes típicos son los siguientes: modelos realistas de piernas humanas, asomándose de la pared más o menos a la altura de la rodilla; un maniquí de modista llevando un traje de novia; una bolsa de papel llena de donuts, colocada sobre un pedestal; una cuna de niño con los lados inclinados; papel de paredes que tienen dibujos de órganos sexuales

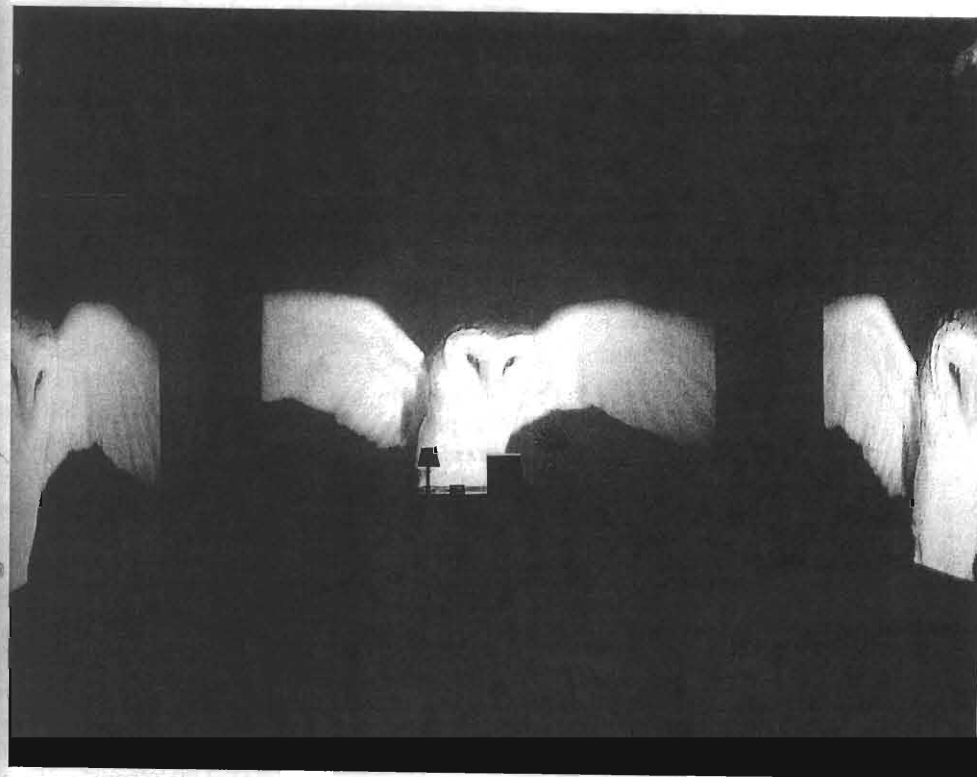
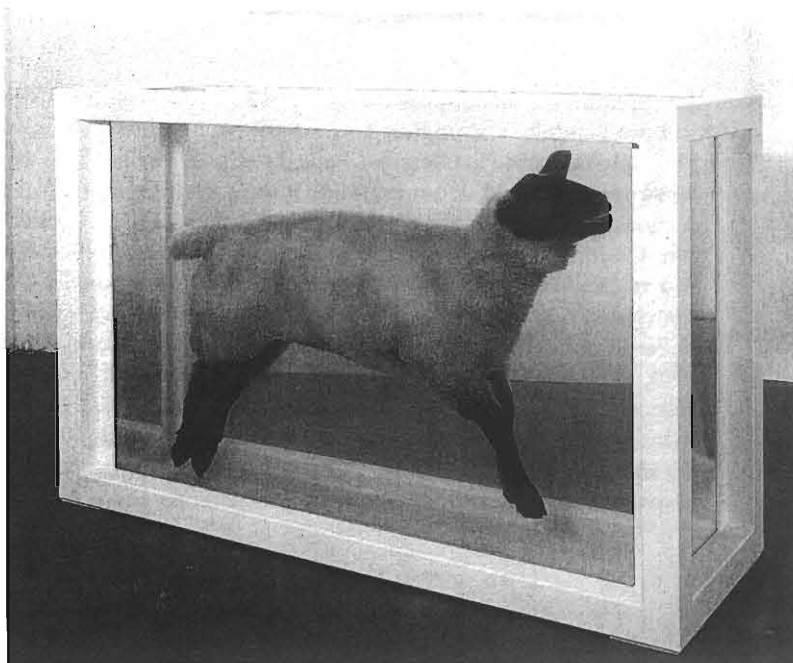


176 ROBERT GOBER
Sin título 1991

masculinos y femeninos, o un dibujo repetitivo donde un hombre dormido es emparejado con una víctima de un linchamiento de la multitud colgando de un árbol esquemático. Puesto que se sabe que Gober es abiertamente homosexual, los comentaristas han conectado este sistema de imágenes con el impacto de la crisis del SIDA en el mundo artístico de Nueva York. No obstante, analizado más objetivamente es mucho menos específico. Decir de manera categórica que la obra de Gober es «arte acerca del SIDA» requiere una gran cantidad de lectura enérgica. Lo que sin duda transmite es un sentimiento general de perturbación, de inquieto malestar. Éste no procede de los objetos individuales, sino de las relaciones entre ellos.

A los pocos años de graduarse en el Goldsmiths' College en Londres, Damien Hirst se convirtió en el artista más notorio de su generación en Gran Bretaña. Su fama se basa principalmente en una obra que implica varios animales muertos y pescados conservados en tanques de formaldehído. Al escribir acerca de uno de éstos, un enorme marrajo gigante que flota en perfecto equilibrio en un tanque construido para contenerlo, el crítico Charles Hall señaló que «funciona casi como una alegoría de la falibilidad de creer que uno puede imponer orden en un sistema que, de manera totalmente literal, tiene que mantenerse en movimiento con el fin de seguir vivo. Cuanto más permanente es algo, más absoluta es su muerte.»⁴ De manera significativa, estas palabras fueron escritas después de que el artista había imaginado la

177 DAMIEN HIRST *Lejos del baño* 1994



178 BILL VIOLA *El sueño de la razón* 1988

obra, pero antes de que hubiera sido de hecho realizada. Como con el arte conceptual anterior, el proceso de realización era simplemente cuestión de dar una forma física incontrovertible a una metáfora visual.

El tema extremo presentado de manera desapasionada ha existido también en la obra de los artistas del vídeo en las décadas de 1980 y 1990. El estadounidense Bill Viola (n. 1951), por ejemplo, ha realizado elaborados environments que ofrecen íntimas revelaciones de su propia psique presentados con aire triunfal. En uno de éstos, *Tríptico de Nantes* (1992), un tríptico de tres pantallas de proyección mostraban, a la izquierda, a su mujer dando a luz, en el medio él mismo flotando, y a la derecha, su madre en su lecho de muerte. Era la naturaleza impalpable, casi ectoplásmica, del propio medio lo que producía el efecto imprescindible: el espectador, a pesar de la naturaleza absolutamente no privada del lugar en que el acontecimiento estaba teniendo lugar (una galería de arte) sentía que se había convertido en un intruso privilegiado.

Tendencias neoexpresionistas en la década de 1980

Los radicales ataques realizados contra la pintura tradicional por el arte povera, el arte conceptual, el arte de performance, el arte del vídeo, el arte de la tierra y otros desarrollos continuaron encontrando resistencia tanto desde dentro como desde fuera del mundo del arte. En tanto que los promotores de la vanguardia habían proclamado que la pintura, el principal medio de expresión en el arte occidental desde el Renacimiento, estaba en ese momento muerta y enterrada, en la década de 1960 los pintores de renombre, y en la de 1970 también muchos artistas más jóvenes, habían adoptado la pintura como su medio preferido. El regreso a una atmósfera receptiva a la pintura lo marcó una importante exposición de estudio celebrada en la Royal Academy of Arts, Londres, desde enero hasta marzo de 1981. Su título «Un nuevo espíritu en pintura», tuvo como consecuencia matices polémicos para los especialistas, aunque no para el público en general. Uno de los directores de la exposición señaló en su ensayo introductorio que: «Los estudios de los artistas están llenos de potes de pintura de nuevo y un caballete abandonado en una escuela de arte se ha convertido en una cosa poco común.»¹

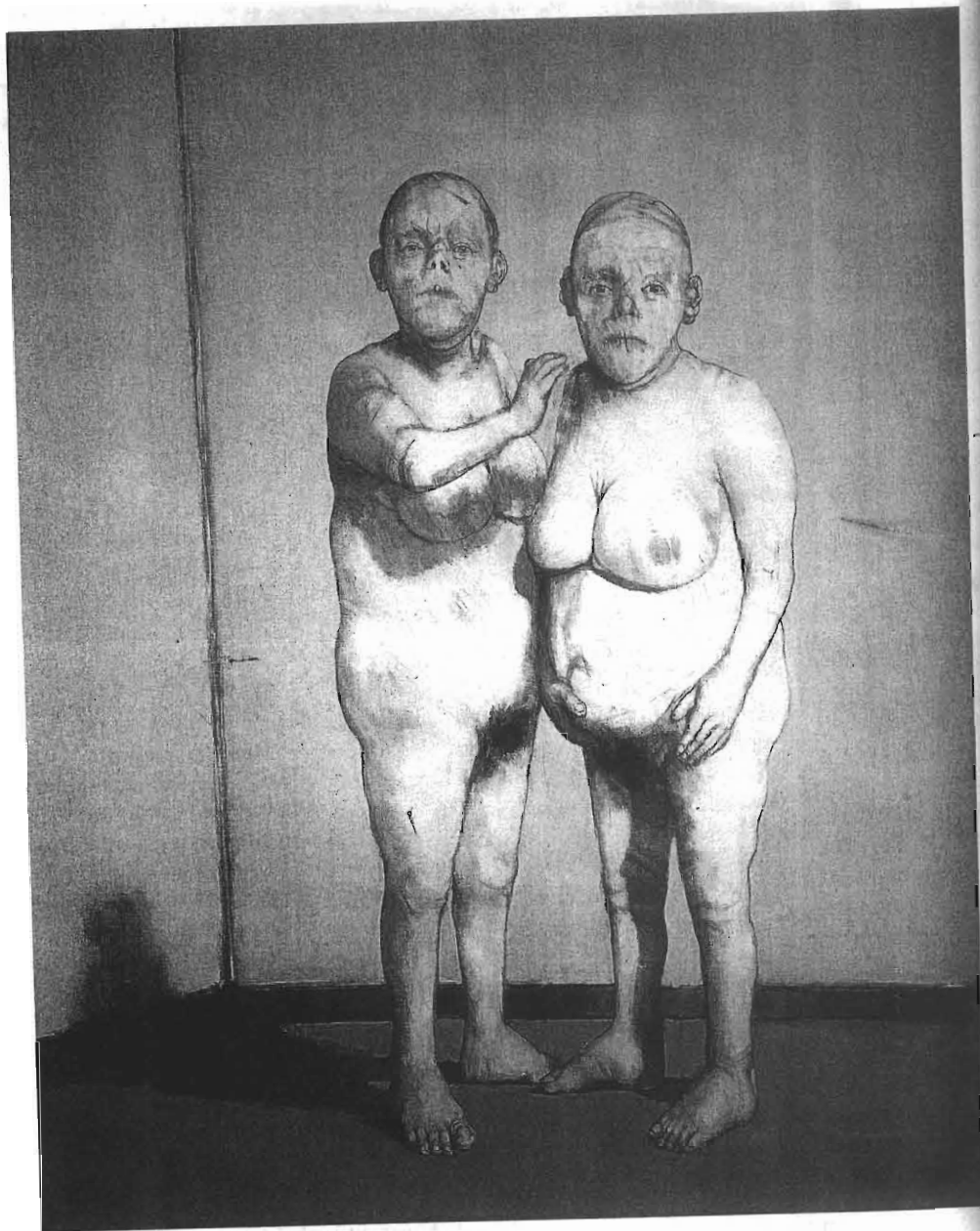
«Un nuevo espíritu en pintura» constó principalmente de cuatro tendencias. En primer lugar había pintores abstractos que realizaban en lienzos variedades del minimalismo, entre ellos artistas como Robert Ryman, Brice Marden y Alan Charlton, ya mencionados. Había supervivientes de los distintos movimientos artísticos que habían florecido en el pasado inmediato: Willem de Kooning y Cy Twombly continuando las tradiciones del expresionismo abstracto, Andy Warhol y David Hockney como partidarios normales del pop art. Había «maestros» aislados de la pintura figurativa que no estaban alineados en un movimiento específico, entre ellos Bacon, Balthus y Lucian Freud.

El redescubrimiento del mundo del arte de Freud (n. 1922), como resultado de una retrospectiva que en 1974 celebró el Departamento de Cultura de Gran Bretaña, fue un ejemplo de la manera en que artistas importantes podían desaparecer del panorama cuando su obra no se ajustaba a la visión particular de la vanguardia que apoyaban aquellos que tenían el poder de crear opinión en el mundo del arte contemporáneo. La inclusión de Freud en «Un nuevo espíritu en pintura» fue parte de un proceso de rehabilitación



179 LUCIEN FREUD *Retrato doble* 1985-1986

que culminó en una exposición celebrada en el Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D.C., desde septiembre hasta noviembre de 1987, que más tarde fue llevada a París, Londres y Berlín. Estas exposiciones convirtieron a Freud de un artista de interés estrictamente local en uno de categoría mundial. La cuestión aquí fue que el proceso no lo alteró en absoluto. Continuó siendo lo que siempre había sido: un pintor figurativo de clase tradicional, dependiente de la presencia del modelo en el estudio, sólo interesado en lo que podía observar en esas circunstancias. La rehabilitación de Freud no fue un acontecimiento completamente aislado. Las décadas de 1970, 1980 y 1990 han estado marcadas por una serie de resurgimientos similares. Otro ejemplo (en este caso un pintor no incluido en «Un nuevo espíritu en pintura») es el del pintor figurativo francés Jean Rustin (n. 1928), seis años más joven que Freud, y el tema de una importante exposición retrospectiva mayor en Oberhausen en Alemania en enero de 1994. Los ex-



180 JEAN RUSTIN *Los gemelos* 1987

traordinarios desnudos de Rustin —geriátricos, obsesionados sexualmente, haciendo gestos obscenos—, a diferencia de las figuras de Freud, no están pintados del natural. Pero son el reflejo de un mundo un tanto similar: inhóspito, aislado, aparentemente privado de esperanza. Su obra, al igual que la de Freud, ha encontrado una respuesta en los públicos contemporáneos a causa de que parecen ofrecer un reflejo verídico de los aspectos importantes del mundo como ellos lo conocen. La aceptación a partir de comienzos de la década de 1980 de la coexistencia de la clase de enfoques divergentes representados por Freud y Rustin, en contraste con la sucesión de estilos y movimientos dominantes más temprano en el siglo, es en sí mismo sintomático de una mucho mayor pluralidad de actitudes.

El principal empuje de «Un nuevo espíritu en pintura», no obstante, fue la promoción de una tendencia neoexpresionista en arte que estaba estrechamente identificada con la República Federal, la porción más grande, más próspera y comprometidamente capitalista de una Alemania que en ese momento todavía estaba políticamente dividida. Fue significativo que la mayor parte de los fondos para la exposición procedieran de fuentes de Alemania Occidental. La pintura neoexpresionista no era, en 1981, una invención totalmente nueva. Una de las figuras más destacadas del neoexpresionismo alemán, Georg Baselitz (n. Georg Kern, 1938), había comenzado su carrera en la RDA, en 1956 se trasladó a Berlín Oeste y para mediados de la década de 1960 desarrolló un estilo figurativo neoexpresionista completamente formado. A pesar de que Baselitz había dado pruebas de ser un estudiante rebelde cuando vivía en la RDA, su neoexpresionismo hasta cierto punto estaba basado en la práctica de la Alemania Oriental antes que en la de la Occidental. En los años de la inmediata posguerra, el régimen comunista de la Alemania Oriental había apoyado el expresionismo como el «estilo oficial» a causa de la hostilidad mostrada por los nazis hacia el grupo original de los expresionistas alemanes, que florecieron tanto durante la Primera Guerra Mundial como durante el período de Weimar. El amigo íntimo y aliado de Baselitz, A. R. Penck (n. Ralf Winkler, 1939) también

181

había nacido en Alemania Oriental y, aunque nunca asistió de manera formal a una escuela de arte, estuvo sujeto a las mismas influencias culturales. Baselitz y Penck, aunque pioneros de la nueva tendencia, fueron, al menos en algunos aspectos, atípicos de ella. Ambos estaban interesados por el «cómo» de la pintura antes que por el «por qué», por el método antes que por el contenido. Penck creó un lenguaje de símbolos gráficos que debe algo a Picasso y que anticipaba la obra de artistas relacionados con el movimiento de los graffiti de Nueva York, como Keith Haring. En 1967 Baselitz comenzó a pintar sus imágenes al revés, con el fin, según afirmaba, «de dejar la imaginación libre». Un ejemplo característico es *La muchacha de Olmo* de 1981.

182

188



181 A. R. PENCK
T3 (R) 1982

183 RAINER FETTING
Bailarines III 1982

182 KEITH HARING
Ignorancia = miedo 1989



El efecto era centrar la atención en la manera un tanto perversa en que la obra estaba hecha antes que en lo que el cuadro representaba en realidad.

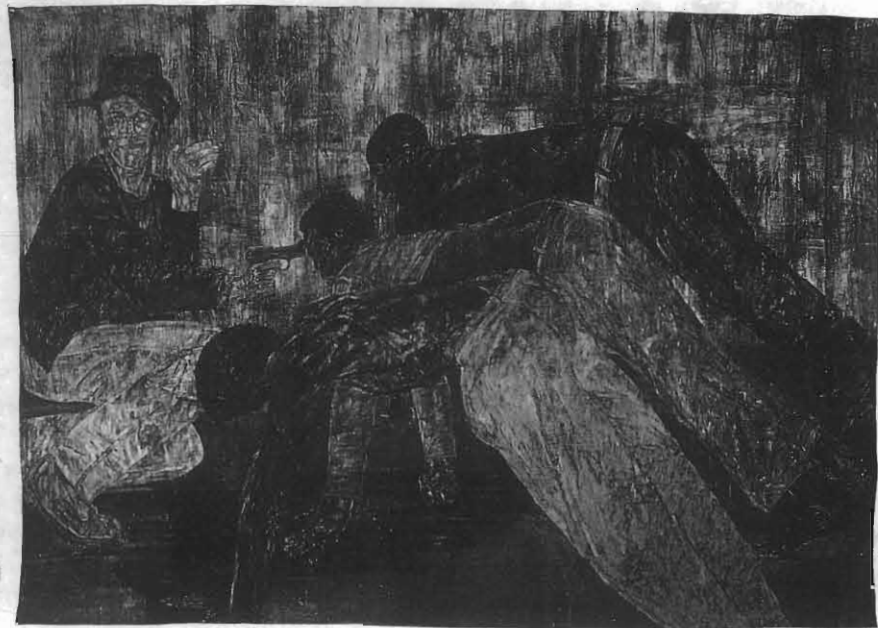
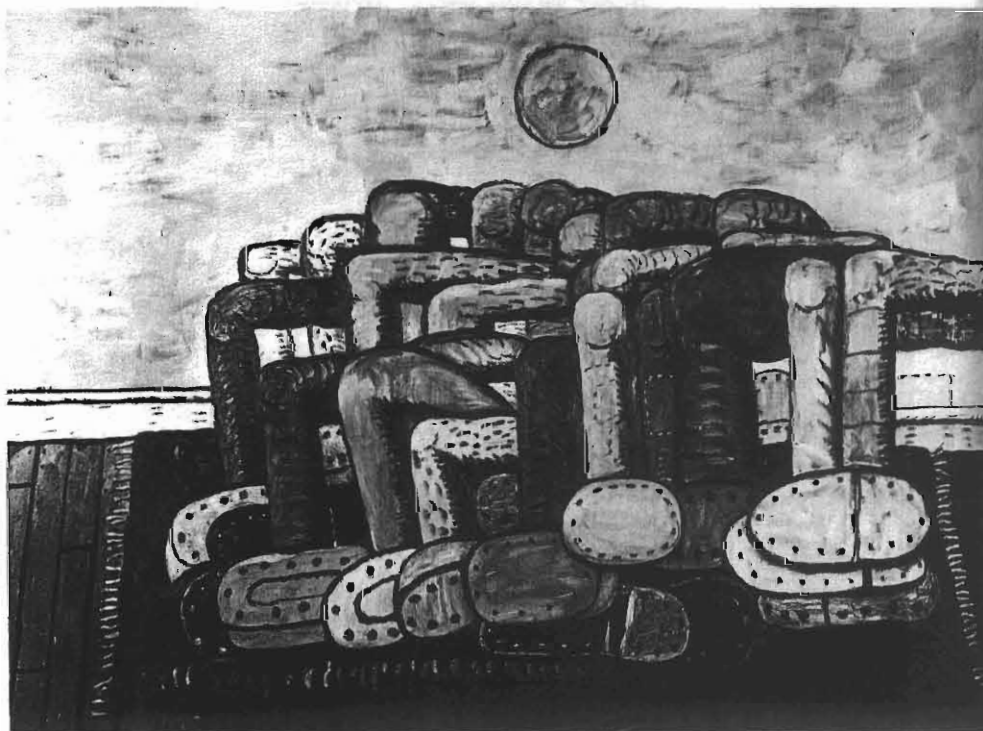
Otros miembros del grupo neoexpresionista se centraron directamente en Alemania y sus problemas. Anselm Kiefer (n. 1945) produjo un complicado sistema de imágenes que incorporaba elementos tomados de la leyenda alemana, la filosofía esotérica, la historia de la Segunda Guerra Mundial y la poesía del gran poeta rumano-judío Paul Celan (que escribió en alemán). Algunas de sus imágenes más efectivas, por ejemplo su *Sin título* de 1978, estaban inspiradas por los diseños del inspector general de Edificios (y más tarde ministro de Armamentos) de Hitler, Albert Speer. Puesto que Speer a su vez era el heredero del gran clasicista alemán Karl-Friedrich Schinkel (1781-1841), esto permitió a Kiefer realizar una serie de variaciones y paralelos culturales que sucesivamente iluminaron algunos rincones oscuros de la historia alemana reciente. Su obra puede compararse con los cuadros políticos realizados por los artistas de la época romántica temprana, y quizá de manera más fructífera con *La balsa de la «Medusa»* de Theodore Géricault, que es similarmente ambigua y complicada en su uso de las formulaciones tradicionales con el fin de hacer un comentario acerca de acontecimientos contemporáneos.

190

189 El neoexpresionismo alemán también abarcó el arte abiertamente político, como la serie *Café Deutschland* de Jörg Immendorf (n. 1945), iniciada a fines de la década de 1970, que comenta de manera directa la división de Alemania y un nostálgico revival de motivos utilizados por los expresionistas originales. *Bailarines III* (1982), de Rainer Fetting (n. 1949), es una repetición de imágenes que Emil Nolde utilizó por primera vez en los cuadros inspirados por su visita a las colonias alemanas en el Pacífico, poco antes del estallido de la guerra en 1914.

Aunque el neoexpresionismo, por razones obvias, llegó a estar firmemente asociado en la mente del público al revival de la posguerra del arte alemán, fue paralelo a los desarrollos en otras partes, de manera notable en Estados Unidos e Italia. En Estados Unidos la figura seminal es Philip Guston (1913-1980), originalmente un miembro de buena reputación del movimiento expresionista abstracto de la posguerra. A fines de la década de 1960 Guston sorprendió al mundo del arte estadounidense con un repentino regreso a la obra figurativa, haciendo cuadros que eran deliberadamente atrevidos y toscos: su simplicidad de líneas como de caricatura sirve como recordatorio de que Guston comenzó su carrera artística cuando era un muchacho joven haciendo un curso de dibujo de caricatura por correspondencia. Las caricatu-

184 PHILIP GUSTON *La alfombra* 1979



185 LEON GOLUB *Mercenarios V* 1980-1981

ras a las que la mayor parte de ellos se parecen, sin embargo, son las realizadas a partir de mediados de la década de 1960 para revistas «underground» como el *East Village Other*, la *Berkeley Barb* y *Los Angeles Free Press*. Hay un parecido particularmente estrecho con la obra de Robert Crumb, creador de la fábula anárquica *Fritz the Cat*, y progenitor del maestro de zen de barba blanca, Mr. Natural, que había sido todo desde contrabandista en licores durante la Prohibición hasta taxista en Afganistán. Un detalle que refuerza la comparación es el hecho de que ambos artistas tienen una fascinación por las botas con clavos al final de piernas largas y delgadas; éstas aparecen de manera prominente en el cuadro de Guston *La alfombra* (1979). Al trabajar de este modo, Guston parecía rechazar su propia generación en favor de una más joven; al mismo tiempo convirtió su obra en un vehículo autobiográfico para una crítica salvaje de lo que estaba sucediendo en la sociedad estadounidense. Guston de hecho había comenzado su carrera como un admirador de los muralistas mexicanos, visitado los estudios de Orozco y Siqueiros y realizado un mural propio (en colaboración con Reuben Kadish) para el palacio de verano del emperador Maximiliano en Morelia, México.

Los cuadros políticos —la serie *Vietnam* (1973) y los *Mercenarios* (1976-1980)— realizados por Leon Golub (n. 1922), caracterizados por lo general



186 JULIAN SCHNABEL *Humanidad dormida* 1982

como realistas socialistas, también reflejan una profunda angustia por lo que estaba sucediendo en el mundo, y con el sueño estadounidense en particular. Al igual que Kiefer, Golub hizo alusión directa a los acontecimientos políticos e históricos que proporcionaban la evidencia del malestar en sus respectivas sociedades.

Las tensiones neoexpresionistas y pictoricistas en el arte estadounidense tomaron toda una serie de nuevas direcciones con la aparición de una generación más joven de pintores como Julian Schnabel (n. 1951), Susan Rothenberg (n. 1945) y Terry Winters (n. 1949). Schnabel es un artista que ha sido muy alabado y muy injuriado en la misma medida. Sus obras características son aquellas en que la superficie está cubierta de fragmentos de cerámica rota —un recurso originalmente tomado de algunas de las decoraciones de Gaudí en el Parque Güell, Barcelona—, por ejemplo su *Humanidad dormida*. Schnabel lo utiliza no sólo como una manera de producir una superficie

con una textura rica, sino de subvertir la posibilidad de cualquier fluidez del dibujo. Ésta es otra versión de la búsqueda de la torpeza que también se descubre en la insistencia de Baselitz en pintar sus imágenes al revés. Uno puede incluso remontarse un poco más atrás, a la fascinación de Dubuffet por el arte llamado «marginal» (graffiti, dibujos de niños, imágenes realizadas por enfermos mentales). Sin embargo, las imágenes que emplea Schnabel son las de los grandes temas humanistas: la Crucifixión, el destino del hombre, la relación de la humanidad con la naturaleza. Los críticos han visto algo presuntuoso en esto, y los rimbombantes pronunciamientos del artista no los han apaciguado. Con todo, no se puede dudar de que Schnabel, en su mayor esplendor, es uno de los artistas con mayor talento de su generación: uno de los más ingeniosos, uno de los más variados y, finalmente, uno de los más decorativos; un adjetivo que él probablemente repudiaría con cierta violencia.

Ni Rothenberg ni Winters son tan variados como Schnabel. Ambos tienden a ser monocromáticos. Rothenberg pinta imágenes arquetípicas —un caballo, un cuerpo o parte de un cuerpo, por ejemplo el brazo extendido en *Mendigo*— en un esbozo deliberadamente simplificado. Éstas también están

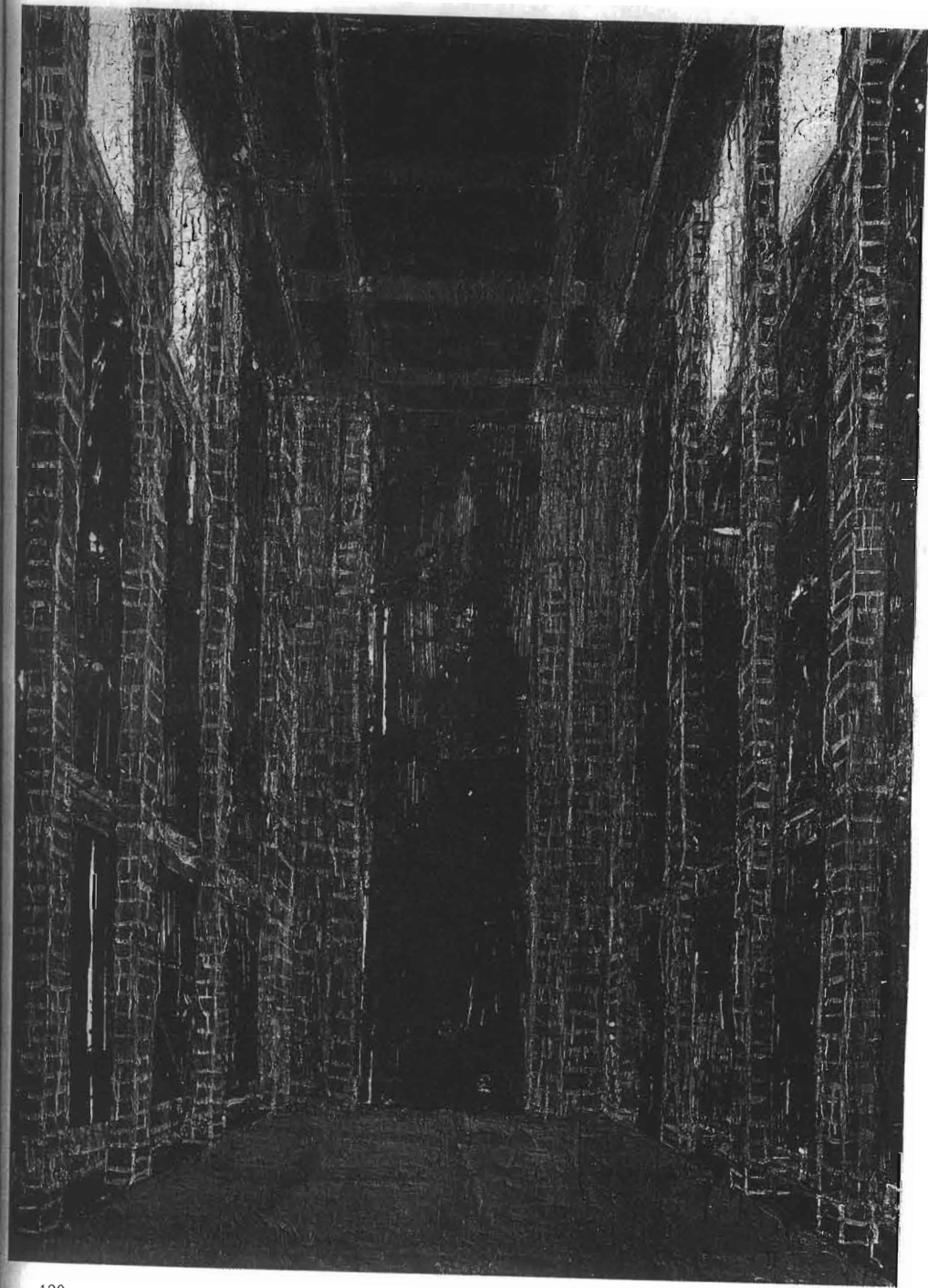
187 SUSAN ROTHENBERG *Mendigo* 1982



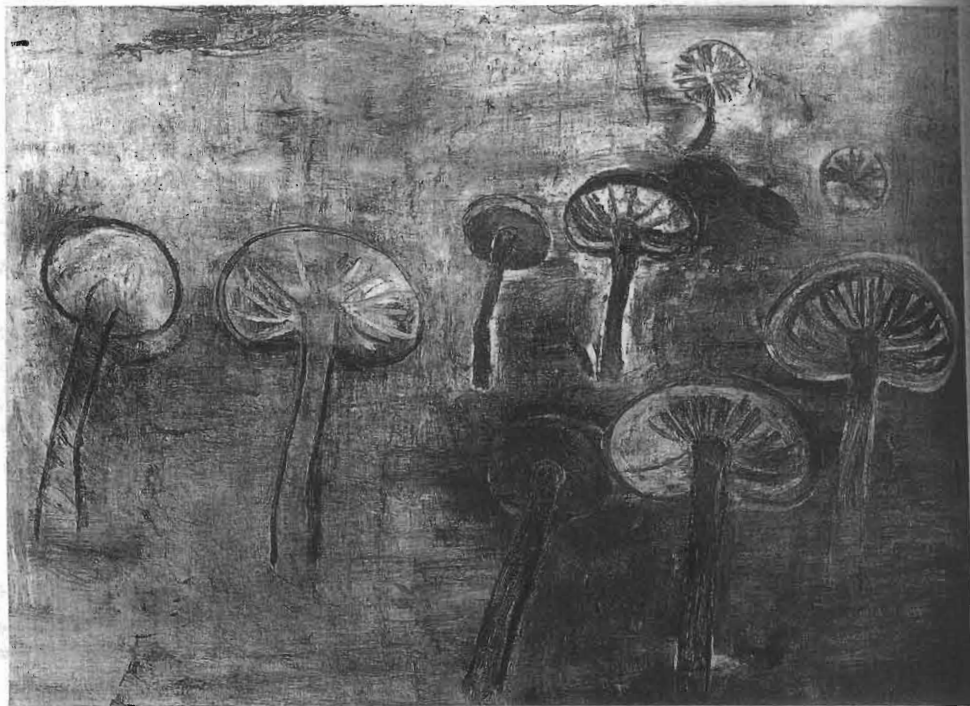


188 GEORG BASELITZ *La muchacha de Olmo* 1981

189 JÖRG IMMENDORF *La alabanza propia no hiede* 1983



190 ANSELM KIEFER *Sin título* 1978



191 TERRY WINTERS *Sombreros, tallos, laminillas* 1982

dotadas de fuerza simbólica. Winters logra un efecto similar al realizar cuadros que representan setas y otros hongos enormemente aumentados, por ejemplo *Sombreros, tallos, laminillas*. La tendencia a la fragmentación en estos cuadros demuestra la presión ejercida en el artista contemporáneo por hacer que la parte represente al todo. Un artista de la época premoderna se habría sentido capaz de expresar los mismos significados de un modo mucho más elaborado. En este momento, incluso cuando trabaja de una manera deliberadamente expresiva, el pintor insinúa y deja que el espectador haga conjeturas.

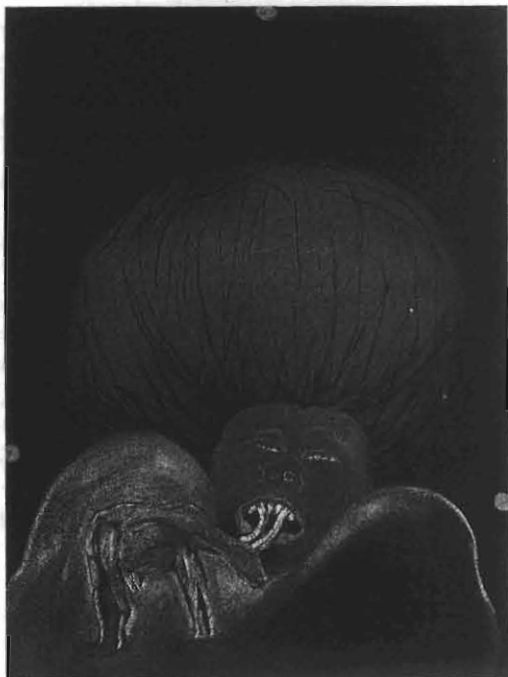
Quizá resulte una sorpresa encontrar un grupo de pintores neoexpresionistas en Italia, puesto que el expresionismo, desde la época de Edvard Munch, ha sido considerado un estilo casi exclusivamente del norte, o incluso nórdico, el impulso contrario al clasicismo del sur. Los cuatro artistas italianos más estrechamente vinculados a la tendencia son los llamados «de las tres C» —Sandro Chia (n. 1946), Francesco Clemente (n. 1952) y Enzo Cucchi (n. 1949)— y Mimmo Paladino (n. 1948). A menudo se discute que sean miembros de la llamada «transvanguardia», un término inventado por

el crítico italiano Achille Bonito Oliva y que utilizó por primera vez en un artículo aparecido en la revista *Flash Art* en 1979. Al año siguiente Bonito Oliva publicó un libro: *La transvanguardia italiana*.

La idea —estrechamente relacionada con el posmodernismo contemporáneo en arquitectura— era encontrar un medio de escape de las doctrinas de la vanguardia y, por lo tanto, por implicación y en un contexto italiano, de algunos de los aspectos más puritanos del arte povera. Por consiguiente, no resulta sorprendente encontrar un fuerte elemento de parodia en la pintura neoexpresionista italiana que se hace particularmente evidente en la obra de Chia, con sus figuras burlescas y heroicas, como, por ejemplo, en *Lágrimas de cocodrilo*. Éstas se remontan a la obra realizada por Giorgio de Chirico, en el momento —a partir de mediados de la década de 1920— en que intentó liderar una rebelión tradicionalista, y también a los cuadros del hermano menos conocido de De Chirico, Alberto Savinio.



192 SANDRO
CHIA
*Lágrimas
de cocodrilo* 1982



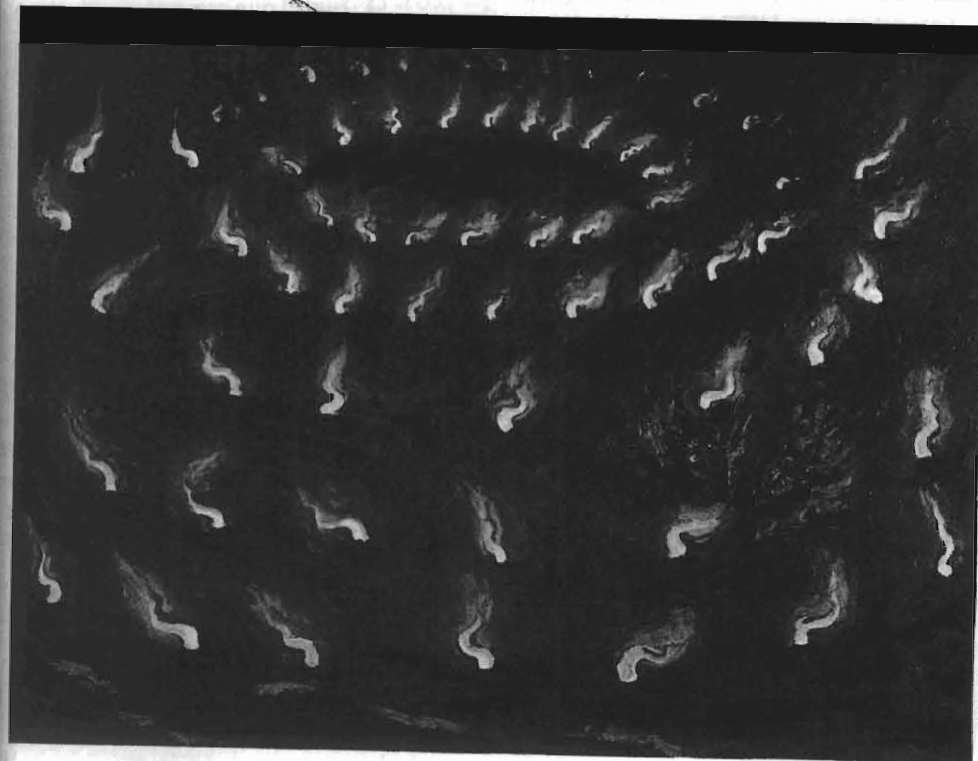
193 FRANCESCO CLEMENTE
Dolor de muelas 1981

193 El más ecléctico de los otros artistas del grupo es Francesco Clemente —véase, por ejemplo, *Dolor de muelas*— que viaja constantemente entre Italia, Nueva York y la India. Tiene un estudio en Madrás y en sus obras aparecen muchas imágenes tomadas del arte indio. El más tradicionalmente expresionista y, por lo tanto, el más cercano a sus compañeros alemanes, es Cucchi, como, por ejemplo, en *Una pintura de fuegos amados*, y el más personal, y al mismo tiempo el más visiblemente italiano es Paladino, que procede del sur de Italia; nació cerca de Benevento y pasó su infancia en Nápoles, y ha arraigado gran parte de su obra en fuentes antiguas pero no clásicas. Sus imágenes parecen deber mucho a la pintura al fresco prerrománica y románica italiana, y también a clases de escultura —sarda e itálica primitiva— en los mismos márgenes de la principal tradición clásica. Esto da a su obra una cualidad distintivamente hierática y poco realista, como puede verse en *Siempre es el atardecer* aquí reproducido. De todos los artistas que han sido clasificados como neoexpresionistas él es quizás el único, aparte Guston —cuyas imágenes se encuentran exactamente en el otro extremo de la escala de referencia—, que produce el impacto más coherente y poderoso.



194 MIMMO PALADINO
Siempre es el atardecer 1982

195 ENZO CUCCHI
Una pintura de fuegos amados 1983



Estados Unidos en la década de 1980

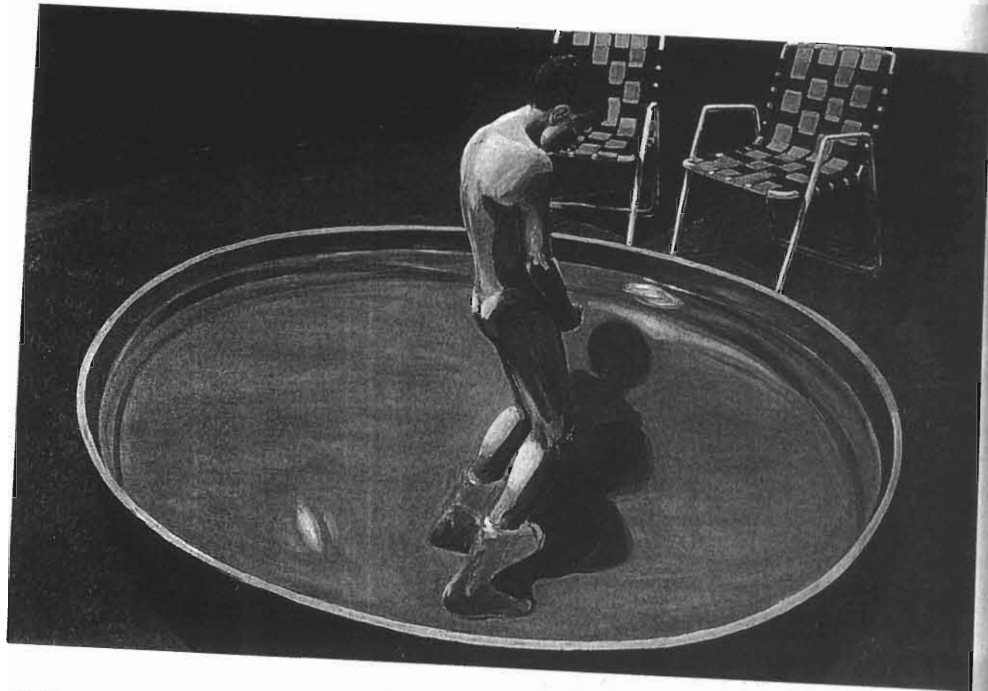
A partir de mediados de la década de 1970, sobre todo en Estados Unidos, hubo una sensación de que el viejo sistema que había gobernado el desarrollo del modernismo casi desde sus comienzos estaba empezando a desintegrarse. En particular, los comentaristas comenzaron a sentir que los nuevos desarrollos en arte estaban poniendo tirantez en la vieja estructura jerárquica de estilos y movimientos. Indicativa de esta nueva manera de pensamiento fue la aparición de libros como *Individuals: Post-Movement Art in America* (Nueva York, 1977), de Alan Sondheim, y *The Pluralist Era: American Art, 1968-1981* (Nueva York, 1984), de Corinne Robins. Ninguno de estos textos era ni con mucho tan exhaustivo como sus respectivos títulos indican, y ambos seguían orientados a Nueva York. No obstante, su aparición era un síntoma del profundo malestar que estaba empezando a corromper el mundo del arte. Con todo, este sentimiento quedó eclipsado en cierta medida por el boom del arte de la década de 1980, que produjo fortunas rápidas para un número de artistas que dio la casualidad que captaron el gusto de una nueva generación de coleccionistas que estaban entrando en el mercado con una gran cantidad de dinero en efectivo disponible en sus bolsillos. Muchos de estos coleccionistas vivían fuera de Nueva York. Un poderoso grupo estaba asentado en Los Ángeles y otro grupo en Texas. Había alemanes, suecos, suizos, italianos (como el conde Panza di Biumo, que comenzó a acumular una importante colección de arte de vanguardia mucho antes de que esta actividad estuviera realmente de moda), e incluso británicos (como el magnate de la publicidad Charles Saatchi). Aunque estos coleccionistas compraban la obra de artistas europeos además de estadounidenses —los neoexpresionistas alemanes e italianos fueron durante un tiempo muy populares, y hubo también un cierto entusiasmo por el arte británico y los artistas relacionados con el arte povera— los coleccionistas, y siguiendo su iniciativa los directores de museos y organizadores de exposiciones, continuaron mirando hacia Nueva York como árbitro final de qué era importante. De hecho, los artistas europeos a quienes favorecieron era más probable que fueran aquellos que habían hecho la obligatoria peregrinación a Nueva York. El único defecto en el historial del mundo del arte de Nueva York fue el comparativamente lento reconocimiento que concedió a Joseph Beuys.

Desde el punto de vista creativo, la situación fue bastante diferente. Aunque Nueva York seguía siendo el árbitro del gusto, ya no era inevitable que los principales artistas encontraran necesario vivir y trabajar en la ciudad. Los artistas extranjeros, es verdad, continuaban yendo a Nueva York y se establecían de manera permanente, o al menos por largos períodos, con el fin de disfrutar de su conmoción cultural y también para mantenerse en estrecho contacto con los museos y las galerías comerciales que tenían tanta influencia en sus carreras. Dos ejemplos famosos son el italiano Sandro Chia y el alemán Rainer Fetting.

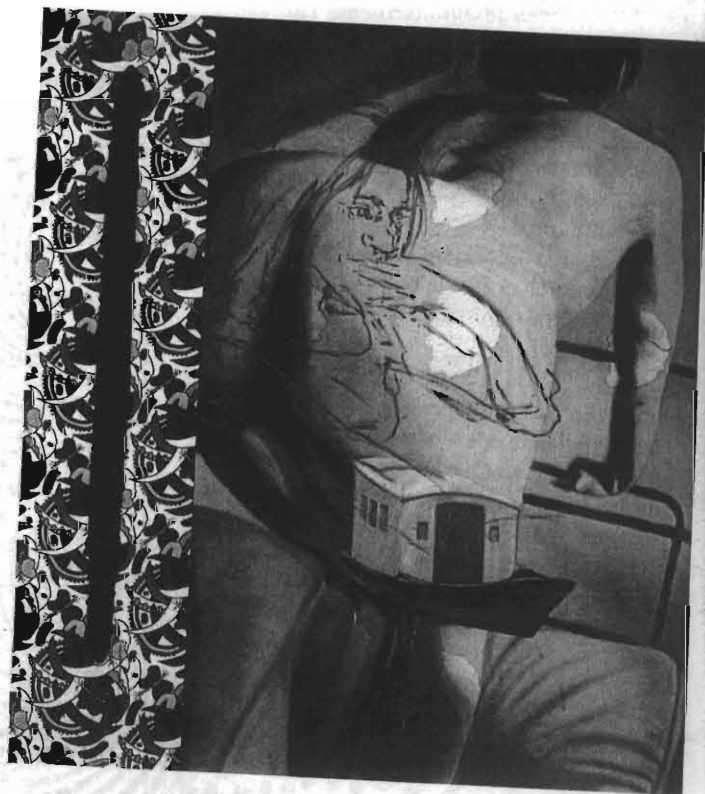
Los artistas estadounidenses estaban menos fascinados con Nueva York, por varias razones. Una era que cada vez que la ciudad disfrutaba de prosperidad, los espacios donde los artistas podían vivir y trabajar se volvían más difíciles de encontrar y también cada vez más caros. Los precios hicieron que los escultores que trabajaban en gran escala se vieran obligados a marcharse de Manhattan comparativamente antes. Algunos se establecieron en el interior inmediato: en la parte alta del estado de Nueva York o en Nueva Jersey. Otros prefirieron trabajar en California o en Texas, donde en cualquier caso se encontraban cerca de algunos de sus clientes más importantes. Además, estaba el hecho de que muchos artistas estadounidenses, incluso aquellos más estrechamente apegados a la idea de una vanguardia, en ese momento al menos obtenían parte de sus ingresos de la enseñanza, sobre todo en las universidades. Las comunidades universitarias pequeñas y prósperas proporcionaban lugares más placenteros y menos estresantes para vivir que la propia Nueva York. Más importante aún fue el creciente sistema de apoyo regional para gran parte del arte estadounidense. Los artistas que entonces vivían y trabajaban fuera de las metrópolis respondieron a los gustos y estándares locales, encontraron marchantes y clientes locales y expusieron en museos locales (algunos de los cuales eran también instituciones de gran importancia). El crecimiento del coleccionismo fue igualado por un crecimiento en el número de museos, y la inmensa mayoría de esas instituciones nuevas o renovadas consideraban que dar apoyo al arte contemporáneo era una parte importante de su misión. Para seguir este curso, tuvieron que considerar los gustos y deseos de aquellos que se hallaban inmediatamente alrededor de ellos.

A pesar de la erosión de la posición preeminente de Nueva York, los artistas, directores de museos y críticos allí establecidos continuaron buscando nuevas maneras de cultivarse y desarrollarse, conscientes de la larga tradición de innovación de la ciudad y poco dispuestos a verla relegada al papel de foro sin autoridad, donde podrían examinarse y debatirse las ideas originadas en otras partes, pero dejadas al fin sin alterar.

Como resultado de sus esfuerzos, en los últimos años se han dedicado numerosas exposiciones y publicaciones al tema de «el nuevo arte de Nueva York», el cual, no obstante, ha resultado bastante resistente al análisis crítico.



196 ERIC FISCHL
Sonámbulo 1979



197 DAVID SALLE
El cerebro de él 1984

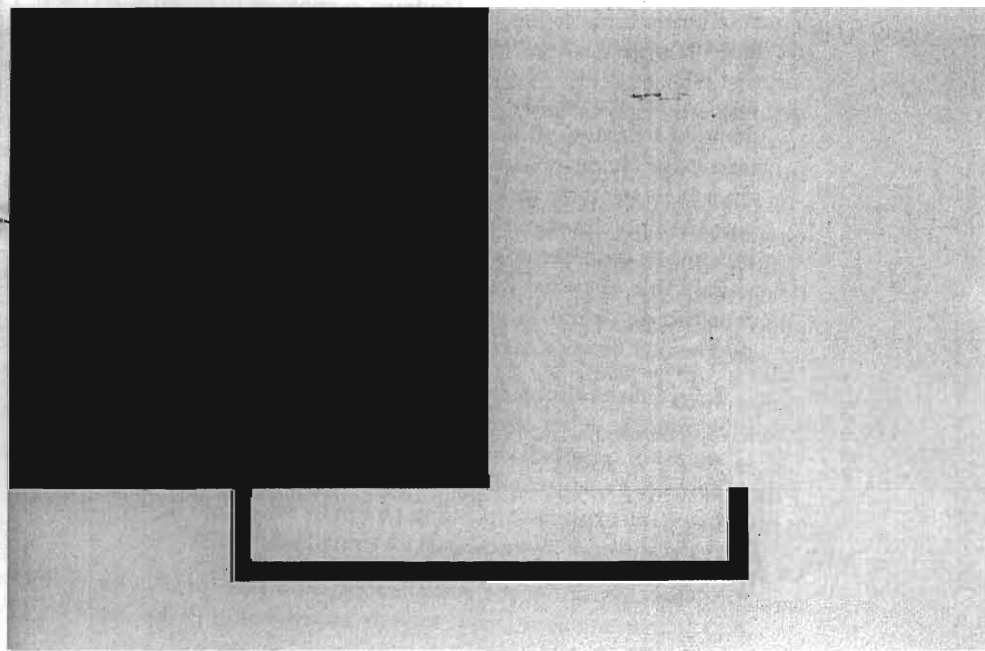
Una razón es comparativamente simple: si los nuevos fenómenos en Nueva York ya no se iban a describir en términos de «estilos» o «movimientos», ¿cómo se iban a definir entonces?

Un primer intento se hizo con la aparición de artistas como David Salle (n. 1952) y Eric Fischl (n. 1948). A estos dos artistas los unía la noción de lo que algunas veces se calificó de «bad painting». Ésta fue más que una versión estadounidense de neoespressionismo y, de hecho, ninguno de los artistas nombrados es particularmente expresionista en cuanto a estilo. Como concepto, «bad painting» implicaba un uso de técnicas tradicionales de una manera apenas adecuada para las tensiones que los artistas les imponían; véase, por ejemplo, *Sonámbulo* de Fischl. Fischl hizo un comentario ampliamente citado sobre esta obra en una declaración escrita para una exposición individual celebrada en la Edward Thorp Gallery de Nueva York en 1982:

196

Me gustaría decir que lo central en mi obra es el sentimiento de dificultad e inseguridad que uno experimenta ante los acontecimientos de emoción profunda de su propia vida. Estas experiencias, como la muerte, la pérdida o la sexualidad, no pueden ser sostenidas por un estilo de vida

198 PETER HALLEY *Celdas amarilla y negra con conducto* 1985



que ha buscado tan ardentemente negar su validez, y una cultura cuyo tejido está tan gastado que sus rituales públicos y símbolos relacionados no ayudan a una vestimenta adecuada. Uno, en realidad, ¡no sabe cómo actuar! Cada acontecimiento nuevo es una crisis, y cada nueva crisis es una confrontación que nos llena de la misma ansiedad que sentimos cuando, en un sueño, nos descubrimos desnudos en público.¹

197 Los modelos de Fischl para sus minuciosos exámenes de la vida burguesa estadounidense —apoyados por su declaración que acabamos de citar— pueden haber sido los pintores realistas socialistas de la década de 1930, de manera más específica la obra de los hermanos Raphael, Moses e Isaac Soyer. Salle se dirigió hacia modelos que estaban más a mano. Su obra es un refrito de ideas tomadas del pop art: las chocantes imágenes realistas de Rosenquist, el interés de Warhol en las fotografías adecuadas tomadas directamente de las revistas y periódicos. Él también, en su uso de imágenes conflictivas que ocupan el mismo espacio aparente, parece haber estado influido por las nuevas técnicas fotográficas como la holografía. Resulta difícil que a uno le guste la obra de Salle a causa de su manejo anestesiado y amortiguado de los materiales del artista, pero no cabe duda de que su papel fue extremadamente profético, en su disposición a usar una gama ecléctica de imágenes chocantes e imágenes estilísticas sutilmente mal emparejadas. Un buen ejemplo es *El cerebro de él* (1984). Tiene al menos cuatro capas de imágenes: primero la tira de tela aplicada a la izquierda; luego la primitiva casa flotante, que aparentemente flota en el espacio; luego el esbozo de una mujer tapándose la boca con la mano; por último el desnudo femenino inclinado. El desnudo femenino parece estar tomado de una revista de pornografía blanda; el artista quizá está tratando de indicar la manera en que diferentes pensamientos e imágenes, algunos eróticos, otros no, compiten por conseguir una posición en la psique del hombre. No obstante, ninguna de las imágenes tiene mucha energía ni distinción en sí misma.

En 1988, el crítico y empresario de arte Jeffrey Deitch hizo una valiente tentativa de definir lo que estaba teniendo lugar en Nueva York, pero no pudo evitar volver a caer en el viejo vocabulario:

En términos históricos del arte, el nuevo arte es una evolución un tanto manierista de las tendencias pop, minimalista y conceptual, una síntesis «nueva y mejorada» de esos estilos anteriores. El conocimiento cultural del pop art, los materiales y las estrategias de presentación del minimalismo, y las exploraciones en el contexto del objeto de arte de los conceptualistas son su herencia artística inmediata.²

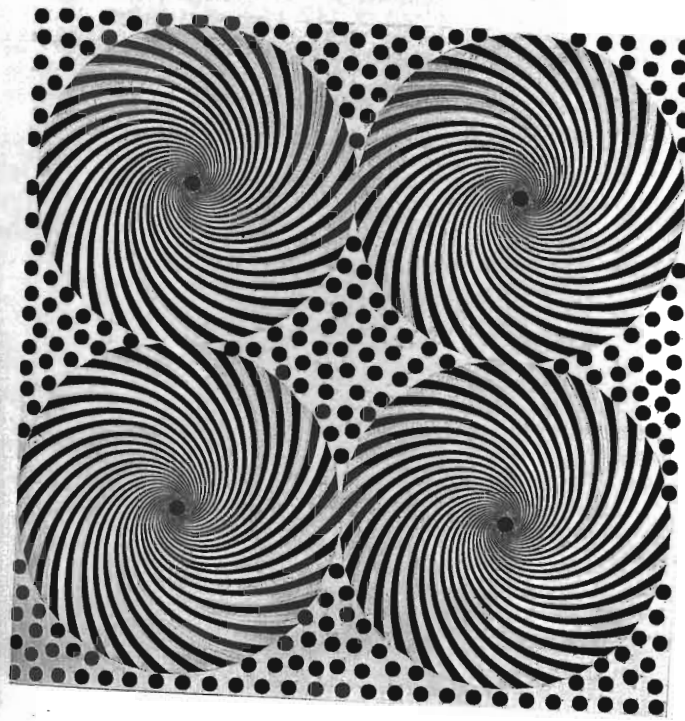
La definición de lo que estaba sucediendo hizo posible un espacio tanto para la aparente abstracción total de artistas como Philip Taaffe (n. 1955) y

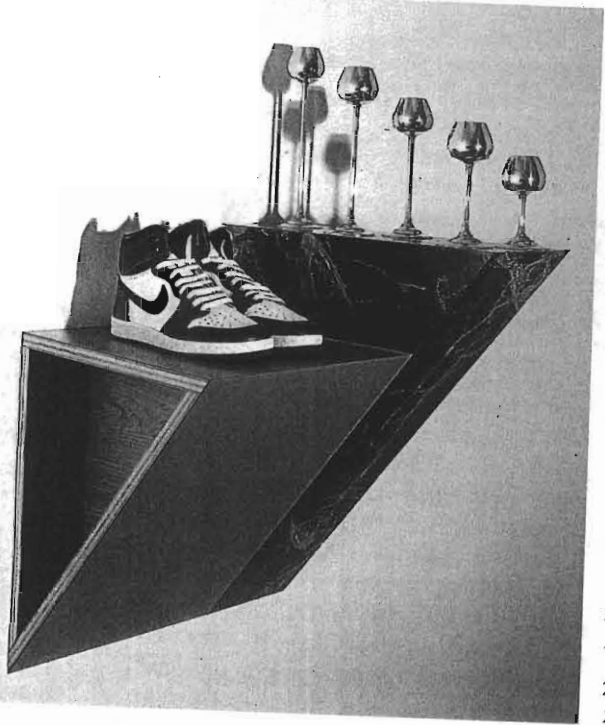
Peter Halley (n. 1953), como para el neopop de Jeff Koons (n. 1955), Haim Steinbach (n. 1944) y Allan McCollum (n. 1944). ¿Qué tenían estos artistas en común, si es que tenían algo?; es decir, aparte el hecho de que un determinado sector de la comunidad de la crítica y de los museos se entusiasmó con su obra más o menos en el mismo momento. Un indicio para un posible vínculo puede encontrarse en una afirmación de Peter Halley, quizás el más elocuente de esta generación de artistas de Nueva York:

La historia del arte abstracto es la historia de una progresión real en lo social. Es la historia de la organización de los espacios compartimentados y los sistemas formales que constituyen el mundo abstracto.³

Los propios cuadros de Halley, que superficialmente parecen derivados del Mondrian tardío, por ejemplo *Celdas amarilla y negra con conducto*, no deben interpretarse de una manera tradicionalmente formalista, sino como diagramas sociales. Las «celdas» y «conductos» que constituyen sus diseños abstractos derivan, de hecho, de su percepción de los edificios de Nueva York: los espacios vinculados por los sistemas de energía que los abastecen y los hacen habitables. La obra de Taaffe, por ejemplo *Cine de cuatro cuadrángulos*, que algunas veces parece un revival, si no una apropiación directa, del op art de la década de 1960 asociado a Bridget Riley, presumiblemente también estaba pensada para ser interpretada como una representación esquemática de los modelos sociales y económicos.

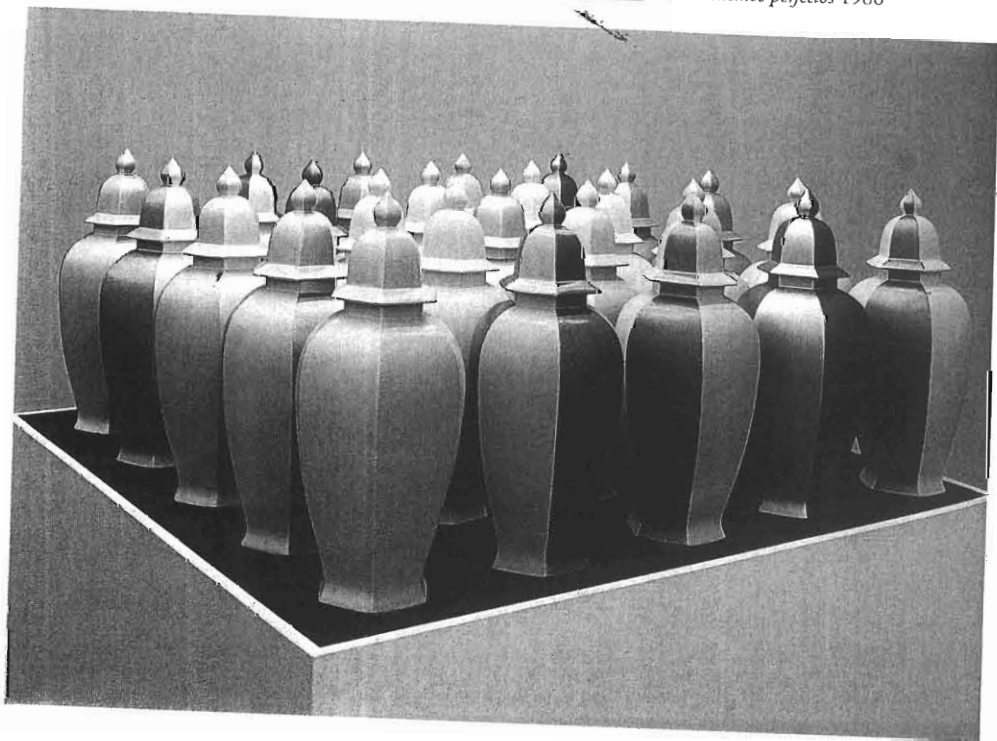
199 PHILIP TAAFFE *Cine de cuatro cuadrángulos* 1986





200 HAIM STEINBACH
Relacionado y diferente 1985

201 ALLAN McCOLLUM
25 vehículos perfectos 1986



202 JEFF KOONS *Michael Jackson y Bubbles* 1988

Los objetos sobre estanterías de formica de Haim Steinbach, como en *Relacionado y diferente*, y los simulacros o sustitutos de Allan McCollum son, de manera similar, cosas pensadas para ser examinadas dentro de un contexto social, no por sí mismas. Steinbach plantea preguntas acerca de nuestras actitudes hacia los objetos, hacia las posesiones que llenan nuestras vidas. Sugiere, disimuladamente, que levantamos altares para los objetos más simples y humildes, porque éstos nos proporcionan una gran parte de nuestra identidad; en el proceso también hace referencias irónicas a sus antepasados artísticos, de manera notable Judd, haciendo indirectas acerca de la conversión del propio arte de vanguardia en objeto de consumo. McCollum toma un rumbo ligeramente diferente. Sus características obras en serie de la década de 1980 — *Vehículos perfectos* (formas de pots para jengibre no funcionales hechos de yeso u hormigón vaciado y pintado, 1985–1987) y *Cuadros sustitutos* (1978–1982; una colección imponente de «cuadros» igualmente no funcionales, donde cada imagen es negro puro)— son el resultado de un examen del proceso mediante el cual aprendemos a dar nuestro entorno por sentado. El objeto pierde su identidad funcional y se convierte nada más que en un signo.

La quintaesencia del artista de Nueva York de la década de 1980 es sin duda Jeff Koons, quien, al menos por lo que se refiere al culto a la personali-

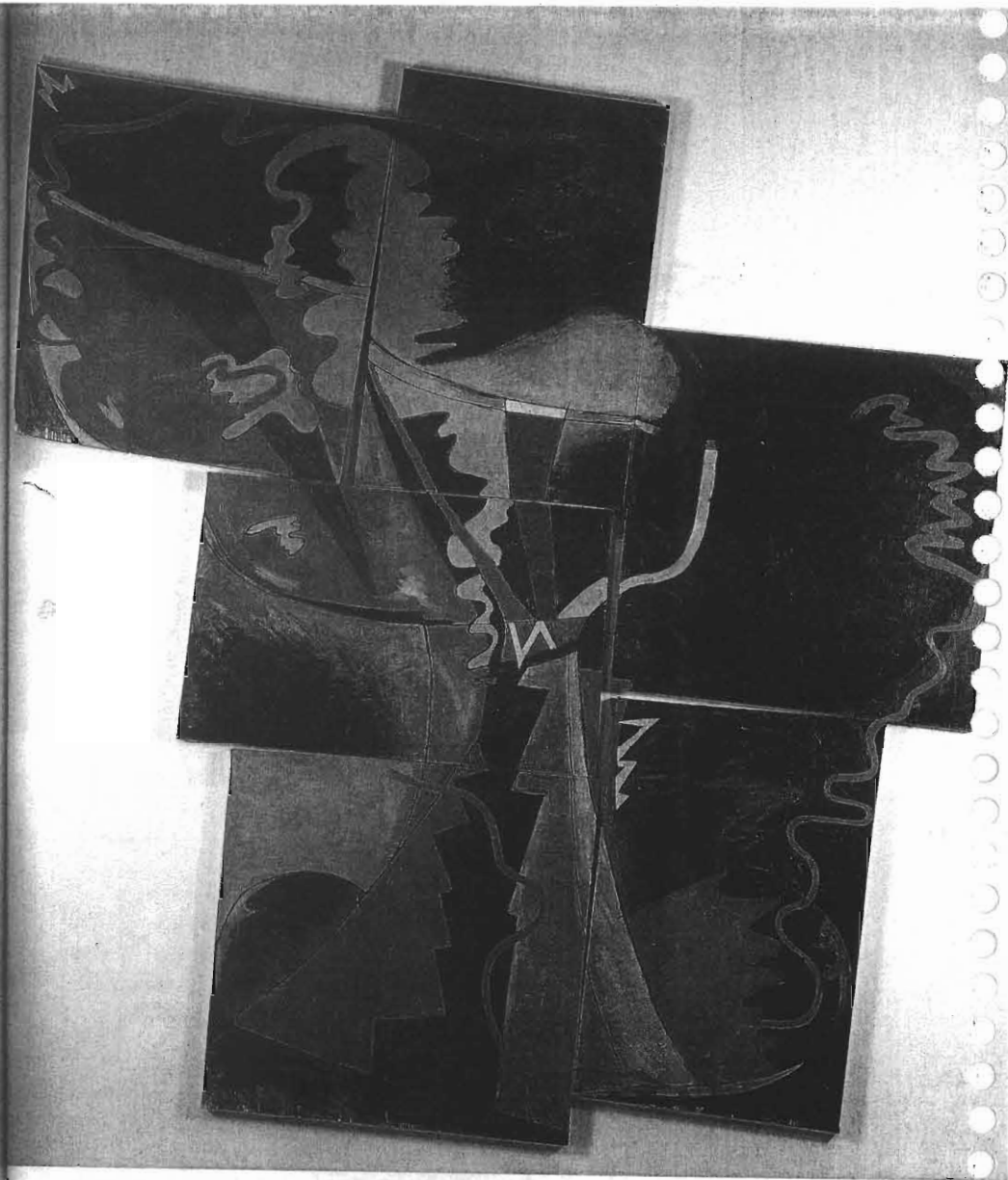
dad que lo rodea, se ha consolidado firmemente como el sucesor de Andy Warhol. El historiador del arte estadounidense Robert Rosenblum ha descrito muy bien el efecto de Koons en el sofisticado público de Nueva York:

En términos de mi experiencia personal, todavía recuerdo el impacto de mi confrontación inicial con las reconstrucciones tiernamente horribles y precisas de Koons de los más bajos niveles del kitsch tridimensional, desde Panteras Rosa y Burbujas de porcelana a osos y ángeles de madera pintada. Todos nosotros, por supuesto, hemos estado viendo esta clase de cosas en cada centro o galería comercial, pero nunca antes hemos sido obligados, como uno lo es en el marco de una galería, a mirar cara a cara y de cerca su increíble fealdad y sus expresiones delirantemente insípidas.⁴

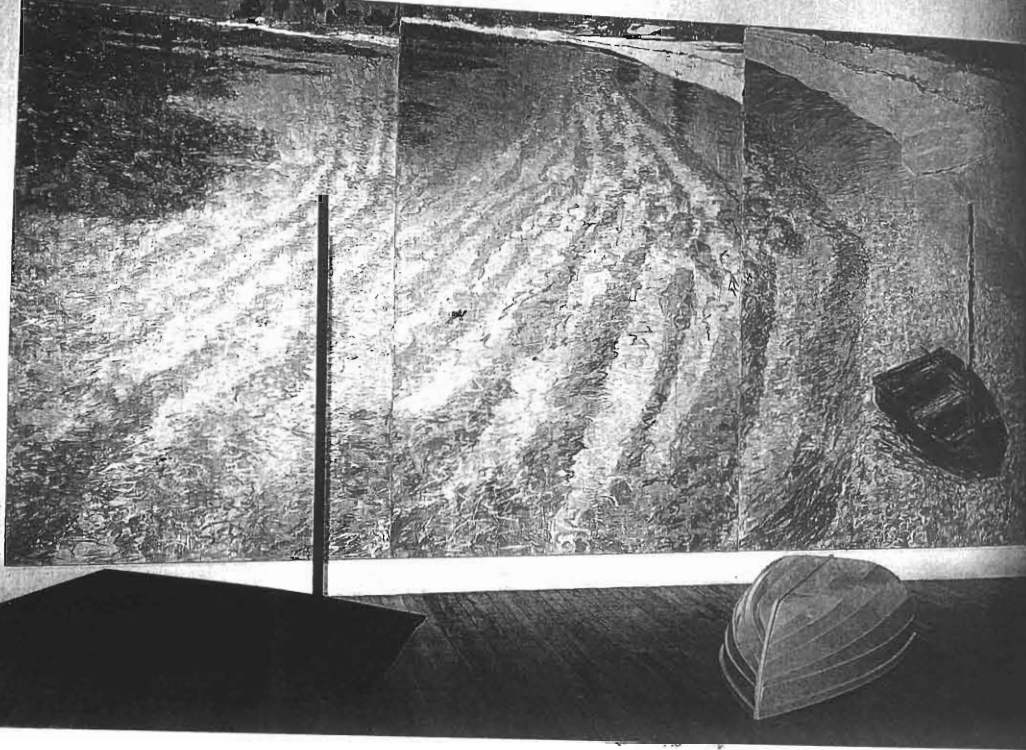
Rosenblum manifiesta aquí la reacción de alguien versado en la lectura de los códigos por medio de los cuales se expresa el propio mundo del arte. Detrás de la vulgaridad de Koons, supone a continuación, debe de haber algo más, algún propósito didáctico más elevado.

En general, ésta es la suposición que pertenece a la mayor parte de la obra de los principales artistas de Nueva York de la generación más joven. Es, por ejemplo, vital para la obra de Robert Gober, que sustituye la agresión abierta de Koons por una burla elusiva. En ambos casos, el público tiene que consentir en participar en el juego según las reglas del artista, aceptar las condiciones que él ha establecido. Resulta muy interesante que esos artistas de la generación más joven que hacen arte de una manera más sólidamente tradicional, en tanto que todavía siguen siendo figuras destacadas en el ambiente artístico de Nueva York, por lo general sean mujeres. Es decir, la obra de artistas como Elizabeth Murray (n. 1940) y Jennifer Bartlett (n. 1941), aunque arriesgadamente experimental, tiene un vínculo más fuerte con el mundo de la percepción directa, incluso se podría decir con el universo como la mayor parte de la gente lo ve cuando opera en un contexto cotidiano de «no arte», que el de sus compañeros varones.

Varias estrategias han sido populares como maneras de navegación alrededor del obstáculo entre arte y vida, dos reinos que coinciden pero que ahora (al menos en el mundo del arte de Nueva York) están separados por barreras en apariencia infranqueables. Algunos de éstos giran en torno de los términos de moda «posmodernismo», «deconstrucción» y «apropiación». Posmodernismo, en este contexto, se usó para significar que el énfasis en la originalidad y la autoría, tan identificado con el movimiento moderno, hoy en día está pasado de moda: la obra de arte sólo adquiere significado de acuerdo con el contexto dentro del cual está colocada. La deconstrucción es el proceso mediante el cual se revelan estos significados contextual-



203 ELIZABETH MURRAY *Ciudad pequeña* 1980



204 JENNIFER BARTLETT *Botes amarillo y negro* 1985

zados. La apropiación de imágenes existentes es completamente lícita porque su significado cambia cuando el contexto original se quita y se reemplaza por otro. De este modo, el arte del pasado se convierte en una cantera inagotable.

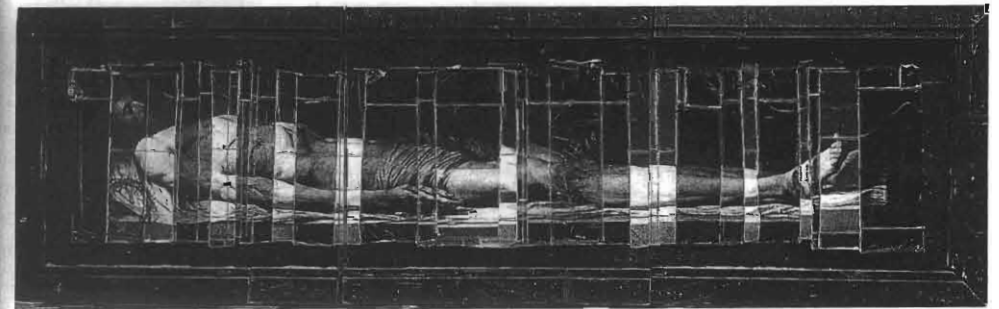
Para los Gemelos Starn (n. 1961), por ejemplo, la imagen del *Cristo muerto* de Hans Holbein en el Öffentliche Kunstsammlung in Basilea es material para una obra de fotografías, un *Cristo estirado* (1987). Lo que impresionó a los artistas es lo que la mayor parte de los observadores advierten acerca del original: el hecho de que el cuerpo acostado de Cristo está enormemente alargado. Ellos se las arreglaron para producir el mismo efecto por medio de cortar y luego volver a reunir fotografías de un modelo vivo. El resultado es curioso: aísla la imagen de su contexto cultural y religioso original, el del nacimiento del protestantismo en las ciudades mercantiles del norte de Europa. A pesar de todo, no está dotado de muchos significados adicionales para ocupar el lugar de los que ha perdido. La única percepción

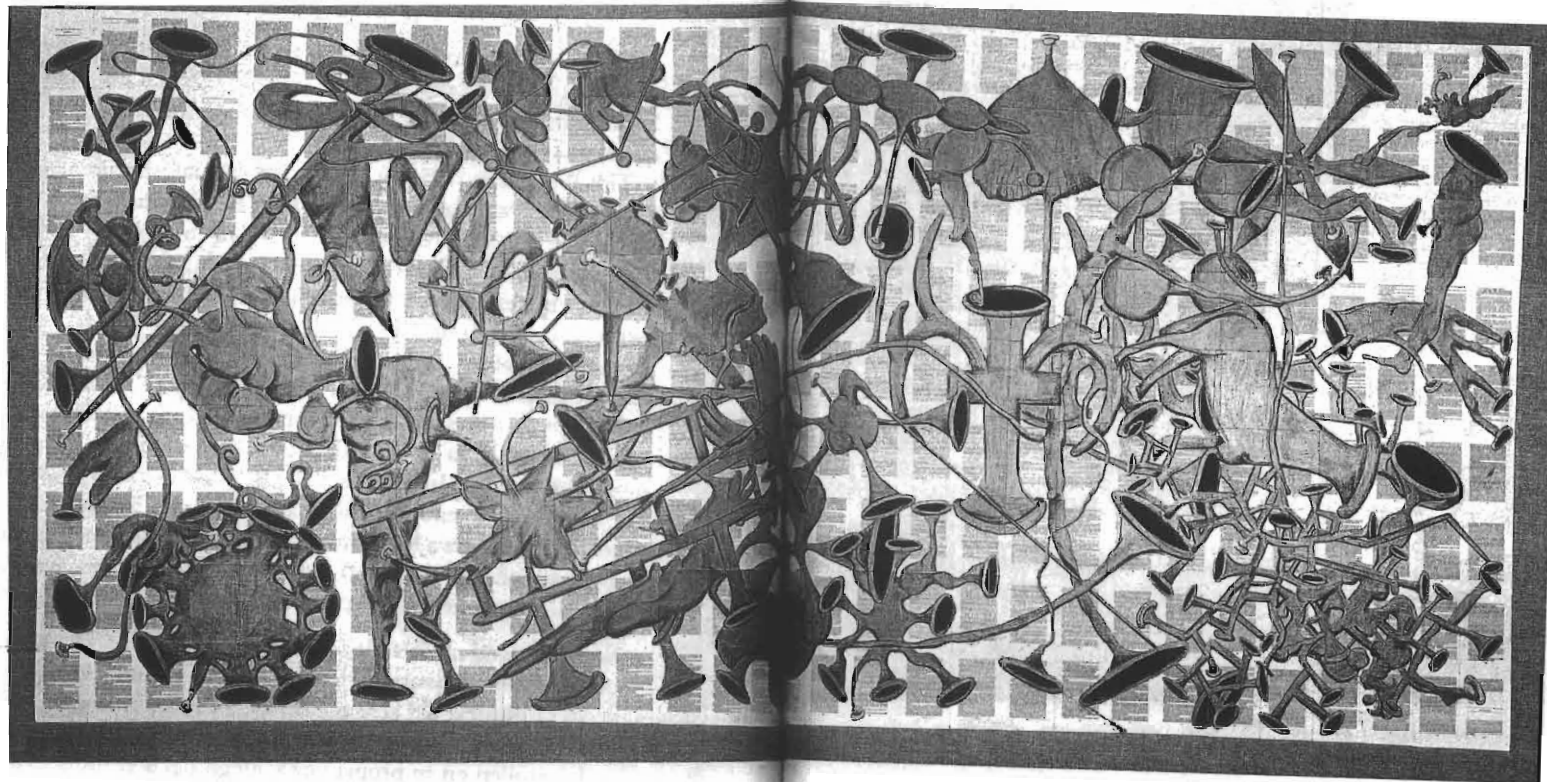
adicional que ofrece es una banal acerca del realismo extremado de la imagen fotográfica. La descripción de Jeffrey Deitch del nuevo arte de Nueva York como «manierista» adquiere una connotación más peyorativa que la que él quizá pretendió.

Tim Rollins (n. 1955) y K.O.S. (las iniciales son un acrónimo de Kids of Survival [Niños de la Supervivencia]), y el Salón de la Fama del Bronx Sur representado por John Ahearn (n. 1915) y su colaborador Rigoberto Torres (n. 1961) ilustran un enfoque diferente y quizá más meritorio: un intento de unir un arte visiblemente de vanguardia con la clase de preocupación social de moda en la década de 1930. Rollins, un maestro con antecedentes en el arte conceptual, trabaja con un grupo de adolescentes desvalidos del Bronx Sur en cuadros colectivos que son casi invariablemente ilustraciones de clásicos literarios. Los textos escogidos abarcan desde *Alicia en el país de las maravillas*, de Lewis Carroll, hasta *América*, de Kafka. Las imágenes están pintadas sobre una superficie hecha de las páginas reales del libro escogido. Rollins recalca que el grupo no trata de encontrar ilustraciones para el texto en algún sentido convencional; se alienta a los «niños» a interpretarlo en relación con los problemas contemporáneos y su propia situación en particular. También afirma que censura la introducción de su propio bagaje de conocimientos:

Por lo general no introduzco referencias históricas hasta que sabemos que estamos exactamente en el camino de adonde vamos, porque algunas veces la historia del arte puede ser muy intimidatoria, y nos influye demasiado a repetir algo. De manera que es realmente importante que ellos la desarrollen en su propia voz y luego decir la historia no para legitimar lo que estamos haciendo, sino para recalcar que ese material procede de una tradición, y que no estamos simplemente jugando con él e inventán-

205 LOS GEMELOS STARN *Cristo estirado* 1985-1986





206 TIM ROLLINS y K.O.S. *América II* 1985-1986

dolo. Yo digo: «Aquí está la tradición, y nosotros deberemos conocerla, pero también deberemos conocer cómo vamos a ir más allá de ella.»⁵

El estilo inmediatamente identificable y consecuente de muchos de los cuadros resultantes parece, no obstante, indicar que el propio Rollins ejerce una fuerte influencia en toda la obra, y que los cuadros son, en el fondo, creaciones individuales antes que colectivas, impensables sin una fuerte personalidad en el centro de la empresa.

Al igual que Rollins, Ahearn se trasladó al Bronx Sur, no creció en él. Utiliza la técnica del vaciado del natural iniciada por el escultor pop George Segal para hacer retratos de las personas de la vecindad. El proceso completo a menudo tenía lugar en público. Torres, que comenzó como ayudante de Ahearn, y que procede de la comunidad, en la actualidad trabaja en cierta medida como creador independiente. Las esculturas han ganado la aceptación de sus temas debido a tres razones: primero, a causa de su verosimili-



207 RIGOBERTO TORRES
Sirena 1993



208 JOHN AHEARN
Audrey y Janelle 1983

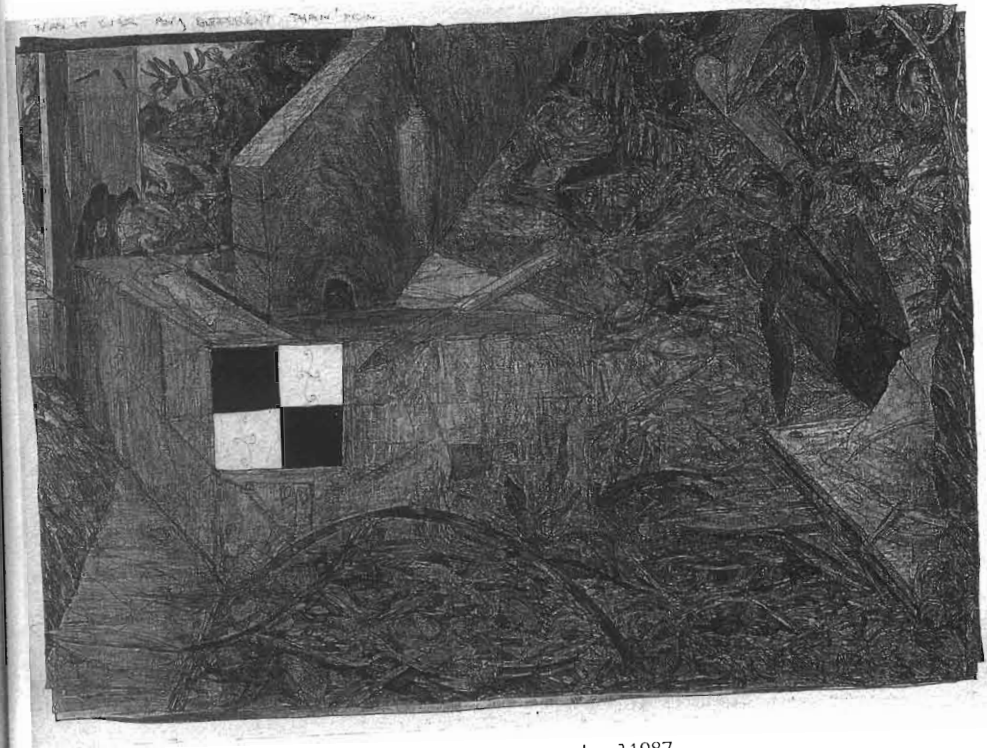
tud directa; segundo, a causa de que singularizan sus temas de una manera positiva y aceptable, y, tercero, a causa de que el proceso de vaciado en yeso ya era familiar para los talleres donde se hacían las esculturas religiosas populares.

La aceptación de Ahearn y Torres en el mundo del arte más amplio se debe a una clase diferente de contextualización: el vínculo con el pop art y con escultores superrealistas como Duane Hanson (n. 1925) y John De Andrea (n. 1941), más el hecho de que la obra es vista como orientada hacia la comunidad y dirigida hacia la mejora social. La obra de Rollins con los K.O.S., y la de la asociación Ahearn-Torres, representan dos de los puntos donde la actual vanguardia de Nueva York está de acuerdo con la actual fascinación con el arte «basado en un tema». Resulta significativo que ambas sean hasta cierto punto empresas colectivas. Trabajar de manera colectiva allana las peculiaridades estilísticas individuales, pero no altera necesariamente el tema verdadero.

A pesar de la atención concedida a artistas como Jeff Koons y Robert Gober, la década de 1980 experimentó, como he sugerido antes, un despertar del poder de Nueva York respecto del resto del mundo del arte estadounidense. Algunas de las razones más directamente prácticas para esto ya han sido analizadas. Las rebeliones contra la hegemonía de Nueva York no eran, por supuesto, completamente nuevas. Una de las más célebres había sido la obra de los regionalistas estadounidenses. Thomas Hart Benton obtuvo mucha publicidad cuando con gran ostentación se sacudió de sus pies el polvo de Nueva York en la década de 1930. En abril de 1953 el *Sun* de Nueva York entrevistó a Benton y citó su terminante punto de vista sobre el tema:

Desde la depresión ha perdido su cualidad dinámica. En alza, Nueva York es magnífica: cuando está construyendo edificios, derribando edificios, ganando y gastando dinero, su vida es irresistible, y en su dinamismo es un show espléndido. Pero en baja, se vuelve débil, quejumbrosa y susceptible. El lugar ha perdido toda masculinidad [...]. El gusto por la vida real se ha apartado del pensamiento. Ya no es experimental ni observador, sino que se ha vuelto escolástico, monacal y medieval.⁶

Benton echa la culpa de todo a la perniciosa influencia de las modas europeas. Cuarenta y cincuenta años más tarde, un número de artistas estadounidenses se sentían inclinados a repetir sus palabras, sin necesidad de echar la culpa fuera de Estados Unidos. Recibieron algún impulso respecto del deseo de volver a las regiones de los desarrollos dentro de la historia del reciente modernismo estadounidense. Allí habían sido visibles, por



209 WILLIAM T. WILEY ¿Hubo alguna vez alguna diferencia con ahora? 1987

ejemplo, desviaciones de la norma impuesta por Nueva York tanto en California como en Illinois. La primera de éstas fue la rebelión llevada a cabo en la década de 1950, en y alrededor de San Francisco, contra la entonces corriente obsesión de Nueva York por el arte no figurativo. La «fijación de la Zona de la Bahía» de artistas como David Park (1911-1960), Elmer Bischoff (1916-1991) y el joven Richard Diebenkorn (1922-1993) fue un gesto consciente de desafío directo contra las ortodoxias de la escuela del expresionismo abstracto dominante en la Costa Este.⁷ El regreso a la figuración, en parte bajo la influencia de los poetas beats, que también florecieron en San Francisco en ese momento, se transformó en la clase de «funk art» realizada por Bruce Conner y otros, que ya han sido brevemente mencionados en el capítulo V. De éste, a su vez, nació la clase de arte narrativo, fuertemente influido por la fantasía personal, que es típica de gran parte de la reciente pintura de San Francisco.⁸ Pintores típicos de la tendencia son Roy De Forest (n. 1930) y William T. Wiley (n. 1937); este último recibió la mayor parte de su educa-



210 ROY DE FOREST *Sin título* 1990

ción en arte en el norte de California y su obra sigue siendo muy característica de la sensibilidad local, a pesar de que ya no vive en la zona. Es evidente que una fuerte influencia en la obra de De Forest, Wiley y otros fueron las imágenes inventadas por los caricaturistas underground que florecieron en la década de 1960 y cuya obra ya ha sido citada en relación con la evolución posterior de Philip Guston.

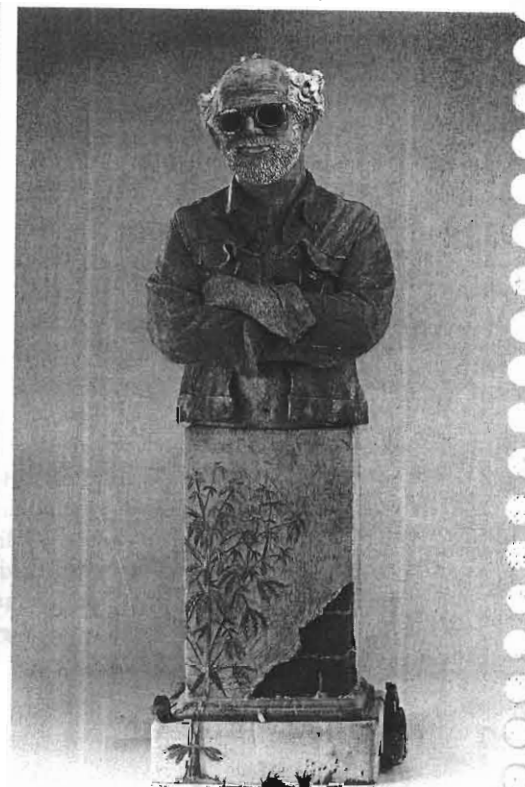
Mientras que Guston seguía aislado dentro de su contexto (y este aislamiento se le hizo sentir mediante la acogida que sus exposiciones recibieron cuando la nueva obra fue expuesta por primera vez y antes de que fuera descubierta por una generación de artistas más jóvenes), en el norte de California el humor anárquico de Robert Crumb y sus pares era asimilado sin esfuerzo en el reino de la pintura y la escultura «serias». La asimilación y una tendencia a echar abajo los límites eran características dominantes del arte del norte de California en general. Una frontera principal que a menudo fue ignorada por los artistas de la Zona de la Bahía fue la división establecida entre bellas artes y artesanía. La artesanía disfrutaba de un prestigio, y también de una antigüedad, en la estructura de la cultura del norte de Califor-

nia que le fue negado en la Costa Este. San Francisco y sus alrededores había sido un centro principal para el movimiento Arts and Crafts de fines de siglo. Especialmente típico de la escena del arte del norte de California en las décadas de 1960, 1970 y 1980 fue un grupo de escultores en cerámica cuyos miembros incluían a Robert Arneson (1930-1992), David Gilhooly (n. 1943) y Viola Frey (n. 1933). En la parte más temprana de sus carreras los dos primeros tuvieron estrechos vínculos con el movimiento funk art.

El arte del sur de California tendió a tomar una dirección diferente de la típica de la zona de alrededor de San Francisco, pero todavía seguía siendo visiblemente diferente de la realizada en Nueva York. La pintura de los pintores pop californianos, como Billy Al Bengston (n. 1934) y Ed Ruscha (n. 1937) en cierto modo es paralela a la realizada por los colegas en el movimiento pop de Nueva York. No obstante, la obra de Ruscha muestra una comprensión mucho más sofisticada de las técnicas tanto de la fotografía como del filme que la de los pintores establecidos en Nueva York que explotan los mismos aspectos de la cultura popular. Sin embargo, el arte más genéricamente del sur de California es la obra de artistas que de manera deliberada manipulan la percepción de luz y espacio del



211 DAVID GILHOOLY
Un excesivo sandwich de Dragwood 1987



212 ROBERT ARNESON
Artista californiano 1982



213 VIOLA FREY
Serie I de Artista/mente/
estudio/mundo 1993

155 público, cuya obra ya ha sido analizada en el capítulo VI. Aunque muchos de los monumentos más importantes del movimiento «Luz y Espacio», principal entre ellos el proyecto *Roden Crater* de Turrell, no están localizados dentro de los límites del estado de California, la sensibilidad que les da forma ha sido desde hace mucho tiempo reconocida como típica de la región. Otra y muy diferente tendencia está resumida en la obra de Mike Kelley (n. 1954). Nacido en Detroit, y al principio estudiante de la Universidad de Michigan, su carrera parece haber estado basada, como Thomas Kellein señala,⁹ en su rechazo tanto de su lugar de origen como de su educación de clase obrera católica (comparte esta última con Robert Mapplethorpe, otro notable iconoclasta). Kelley se burla de manera salvaje del infantilismo californiano. Entre sus medios de expresión preferidos están los juguetes blandos profanados (viejos ositos de felpa, animales de tela disecados) y brutales caricaturas. Es el sincero cronista de una cultura degradada.

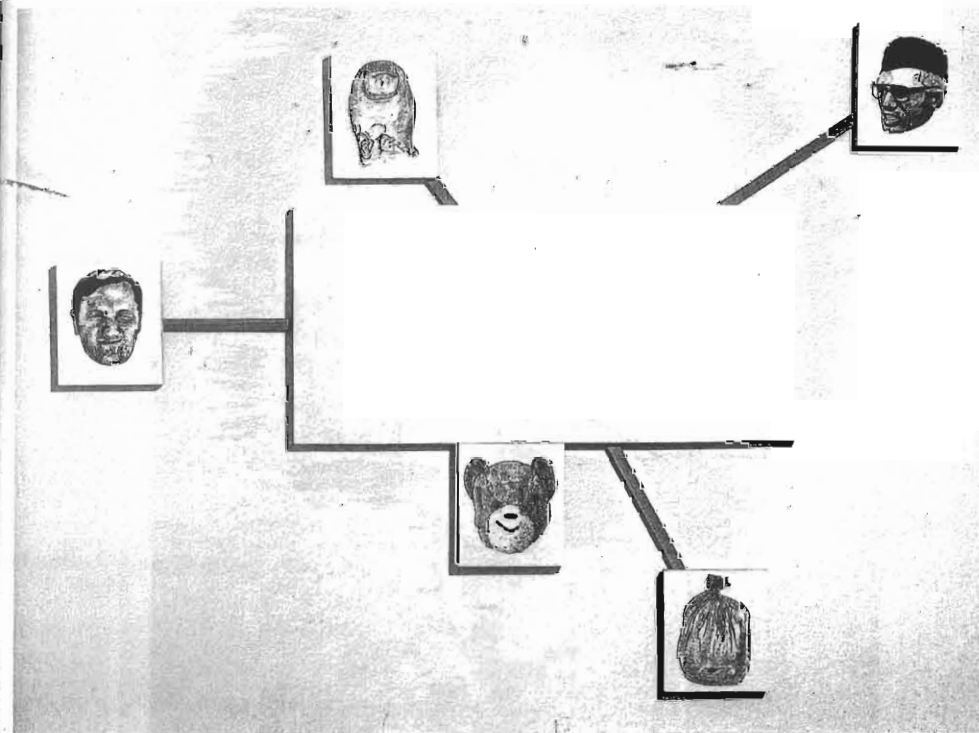
En Illinois, la separación de los gustos y estándares de Nueva York estuvo dirigida por los imaginistas de Chicago. Estos eran artistas afiliados al por art que, sin embargo, evocaban la cultura popular con un espíritu bastante diferente del que inspiró a los compañeros de la Costa Este. Desde la década de

1950 Chicago había tenido importantes colecciones particulares de arte surrealista europeo clásico, incluyendo al surrealista indígena estadounidense Joseph Cornell, y éstas ejercieron una importante influencia. Otras influencias muy importantes fueron el arte «marginal»: el producto de pintores y escultores no instruidos, principalmente entre ellos el visionario negro Dwight Yoakum (1886/1888-1976), un artista de circo y obrero temporero que en un momento de su carrera había sido el ayuda de cámara particular del magnate del circo John Ringling; y la obra, a la vez alegre y amenazadora, del escultor H. C. Westermann (n. 1922), además de las imágenes psicodélicas asociadas a la música rock de fines de la década de 1960. Entre los más famosos imaginistas de Chicago estaban Ed Paschke (n. 1939) y Roger Brown (n. 1941). La obra de ambos, con su matiz de intensidad expresionista y (en el caso de Brown en particular) su frecuente uso de insistentes modelos repetitivos, fue en su momento ampliamente influyente. También lo fue la combinación de influencias surrealistas y pop en la obra de los pintores de Chicago como Jim Nutt (n. 1938) y Gladys Nilsson (n. 1940). Hay una sorprendente diferencia entre la obra de esta generación de artistas de Chicago y la de Leon Golub, también de Chicago, cuya obra se mencionó en el capítulo anterior. Golub fue desde el principio profundamente serio

215
218

185

214 MIKE KELLEY *Centro y periferias n° 5* 1990



en cuanto a su tono. Los pintores de Chicago que acabo de citar eran, en comparación, alegres, sardónicos y estaban muy implicados en la cultura popular. El impacto que produjeron en el resto del arte estadounidense iba a ser mucho más específico y fácilmente visible que el de los principales artistas de Nueva York de la misma época, quizá porque la franqueza, exuberancia y energía de la obra de los artistas del Medio Oeste, y su ausencia de un pesado bagaje teórico, la hacía más fácil de asimilar.

219 Se hizo sentir en Texas, en la obra de artistas como David Bates (n. 1952) y Peter Saul (n. 1934, un pionero del pop art a comienzos de la década de 1960); y también en Louisiana, en la de Robert Warrens (n. 1933) y la tardía de Robert Gordy (1933-1986). En cada ejemplo, sin embargo, se dio una peculiaridad regional al ya establecido idioma de Chicago. Los cuadros de Davis Bates deliberadamente rinden homenaje a una tradición de pintu-



215 ED PASCHKE
Minnie 1974



216 ROBERT WARRENS
Cuando crezca: el bombero 1993



217 PETER SAUL *Jeffrey Dahmer* 1993

ra popular establecida en Texas, parafraseando y cariñosamente parodiando aspectos típicos de sus imágenes. Peter Saul es un satírico social y político cuya obra apoya la fama texana de hilvanar cuentos mientras que al mismo tiempo socava la fama de conservadurismo político sólido como la roca del estado de la Estrella Solitaria.

La ciudad de Nueva Orleans ofrece un ejemplo especialmente interesante de la manera en que el mundo del arte estadounidense está creando nuevos centros regionales. Hoy en día posee el muy ampliado New Orleans Museum of Art (un rival en cuanto a tamaño para el quizá más conocido museo de Dallas), un Contemporary Art Center con un programa regular de exposiciones de vanguardia, una importante colección de escultura contemporánea (propiedad de una corporación pero asequible al público y que ofrece una impresionante serie de importantes nombres internacionales) y un activo grupo de galerías comerciales que atraen tanto a clientes locales como de fuera de la ciudad. Puesto que Nueva Orleans obtiene gran parte de sus ingresos del turismo, los programas de artes visuales han obtenido un sólido apoyo por parte del Ayuntamiento. No obstante, este gradual crecimiento en el área de las artes visuales contemporáneas no ha llevado a una excesiva homogeneización. Robert Warrens, que vive y trabaja en la ciudad

cercana de Baton Rouge, la capital del estado, pero que expone con frecuencia en Nueva Orleans, es muy típico de un aspecto del arte de Louisiana tanto en sus cuadros como en sus construcciones, que son exuberantemente carnalescas.

El turismo y una pronunciada conciencia de identidad regional parecen ser dos factores a menudo necesarios para la creación de una escena del arte regional viable en algunas zonas de Estados Unidos. Existe un sorprendente contraste, por ejemplo, entre Indianápolis, una grande y próspera comunidad del Medio Oeste con una galería de bellas artes y buenas universidades, pero muy poco en el sentido de la escena del arte regional (atestiguada por la falta de muchas galerías comerciales que apoyen a los artistas locales) y la mucho más pequeña ciudad de veraneo de Santa Fe en Nuevo México. El saludable clima de la región y la existencia de una todavía floreciente cultura estadounidense nativa ha tendido, desde comienzos de siglo, a atraer a los artistas a ir a vivir y trabajar en la región. La más célebre de estos colonos fue Georgia O'Keeffe (1887-1986), pero otros artistas famosos trabajaron allí en distintas épocas, entre ellos John Marin, Stuart Davis, Andrew Dasburg y Marsden Hartley. Hoy en día continúa siendo una colonia de artistas, con un gran número de galerías comerciales que representan tanto a artistas que viven en la localidad como a otros con fama nacional e internacional. Una especialidad regional es la obra de artistas de origen indígena estadounidense, como Jaune Quick-to-See Smith y Emmi Whitehorse, que ahora están entrando en la corriente modernista. Ambas artistas utilizan imágenes y símbolos tradicionales (por ejemplo en la obra de Jaune Quick-to-See Smith se encuentran representaciones de petroglifos indios; en la de Emmi Whitehorse, una forma tomada del hierro de marcar de su padre). Y ambas están influidas por el color característico del paisaje del desierto de México.

El primer intento por definir una identidad artística diferente para la lejana ciudad noroccidental de Seattle y la región circundante lo hizo el crítico francés Michel Tapié, autor de *Un art autre*, en 1954. Tapié vio lo que sintió era una situación única allí: una relación con Europa, pero también lazos culturales directos con China y Japón. Para él la obra de Mark Tobey (1890-1976) resumía el sabor distintivo del arte de Seattle. Tobey se trasladó a Europa el mismo año en que Tapié llegó a esta conclusión y pasó el resto de su carrera en Suiza. No obstante, un grupo de artistas relacionados con él permanecieron en la región, entre ellos Morris Graves (n. 1910), Kenneth Callaghan (1905-1986), Guy Anderson (n. 1906) y el escultor George Tsutakawa (n. 1910), que había estudiado con Archipenko. Fueron estos artistas los que crearon la idea de un estilo local distintivo, con un amplio uso de pigmentos mate sobre delicadas superficies de papel, una preferencia



por el temple antes que por el óleo, y una preferencia por la abstracción en tonos delicadamente graduados antes que por la obra figurativa. Donde aparecía la figuración, como en los dibujos modestos pero maravillosamente ingeniosos de animales y pájaros de Graves, tendía a tener matices orientales. El arte de Seattle de fines de la década de 1950 y comienzos de la de 1960 se ha definido como que tiene «la estética de la niebla».

Desde ese momento ha habido una enorme diversificación, y la escuela de Seattle, si sigue existiendo, representa una actitud ante el estilo de vida, antes que un lenguaje estilístico unificado. En 1986, la revista *Art in America* estimaba que había más de 30.000 artistas que vivían y trabajaban en el estado de Washington, de los cuales 4.000 residían en el área metropolitana de Seattle.¹⁰ Seattle tiene la gama más ambiciosa de proyectos de arte público de Estados Unidos, algunos obra de artistas consagrados de fuera del estado, como Robert Morris, Michael Heizer y Robert Irwin, en tanto que otros fueron encargos ofrecidos a artistas locales.

El arte de Seattle en las décadas de 1980 y 1990 cubre una extensa gama, con la misma predisposición hacia una alianza arte/artesanía que puede observarse en el norte de California. Si hay una influencia local perceptible, procede de Extremo Oriente antes que del arte indígena de los indios de la costa noroccidental. Rastros de éste pueden encontrarse en la obra llena de color de Sherry Markovitz (n. 1947). Pocos artistas establecidos localmente han tenido algún impacto internacional, con la notable excepción del artista del vídeo Gary Hill (n. 1951), que realizó una serie de importantes exposiciones internacionales en Europa a comienzos de la década de 1990. Es impresionante que tantos artistas profesionales hayan encontrado sustento y apoyo en el entorno local. Puesto que muchos son inmigrantes, es evidente que un alto porcentaje decidió conscientemente no tomar parte en la competitiva escena de Nueva York, o algo parecido.

Es demasiado fácil separar el arte estadounidense que no está centrado en Nueva York pues es inherentemente menos sofisticado que el producto metropolitano. En el sentido de que está menos inmediatamente influido por modas artísticas del momento, esto quizás es verdad. No obstante, también es evidente que con frecuencia resulta más fácil tratar con hombres complejos y problemas sociales, y hacerlo de manera que dé sentido a las comunidades específicas que confronta y estudia. Además, como se hará evidente en los capítulos siguientes, la hegemonía de ciertos centros de arte metropolitanos, sean Nueva York, París o Londres, como *los* centros del modernismo, ha sido erosionada hacia fines de la década de 1980.

Cuestionando el canon modernista occidental desde los «márgenes»

Una característica sorprendente de los desarrollos en arte desde mediados de la década de 1960 ha sido el reconocimiento que se dio al arte que en Europa y Estados Unidos solía considerarse procedente «de los márgenes» y, por lo tanto, apenas meritorio de consideración dentro del canon modernista. En tanto que el movimiento moderno pretendió ser de importancia universal, y en tanto que saqueaba con toda libertad las culturas no europeas (como Picasso hizo con el arte africano en *Las señoritas de Aviñón* en 1907), siguió siendo en todos los elementos esenciales un fenómeno estrictamente europeo occidental. El arte que se consideró de verdad modernista se realizó en Europa o bien (por medio de una extensión de la hegemonía cultural europea) en Estados Unidos.

La única excepción, incluso parcial, fue el arte realizado en América Latina. Durante la primera mitad del siglo XX éste pasó por dos fases: primero, una en la cual el modernismo se estableció de manera provisional como una forma viable de expresión cultural en América del Sur y Central, el Caribe hispanohablante, y en México; y segundo, una en la cual los muralistas mexicanos se establecieron como las figuras características del modernismo latinoamericano, y al mismo tiempo lograron un establecimiento cultural temporal en otras partes, de manera especial en Estados Unidos. La primera fase está representada por la pintora brasileña Tarsila do Amaral (1886-1973) y el movimiento antropofagia al cual pertenecía. Su nombre se debió al manifiesto *Antropófago*, escrito por el poeta y crítico brasileño Oswald de Andrade y publicado en 1928. La doctrina central de antropofagia era que el artista latinoamericano debía devorar todas las influencias externas y transformarlas en algo completamente nuevo. En el caso de Tarsila éstas procedieron de los pintores franceses André Lhôte, Fernand Léger y Alfred Gleizes, todos relacionados con el cubismo, con quienes ella había estudiado en París, y del protosurrealismo de su amigo el poeta Blaise Cendrars. La segunda fase está relacionada con Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros. Las reivindicaciones del muralismo de ser una forma de arte moderno de buena reputación, además de un instrumento eficaz del nacionalismo y el radi-

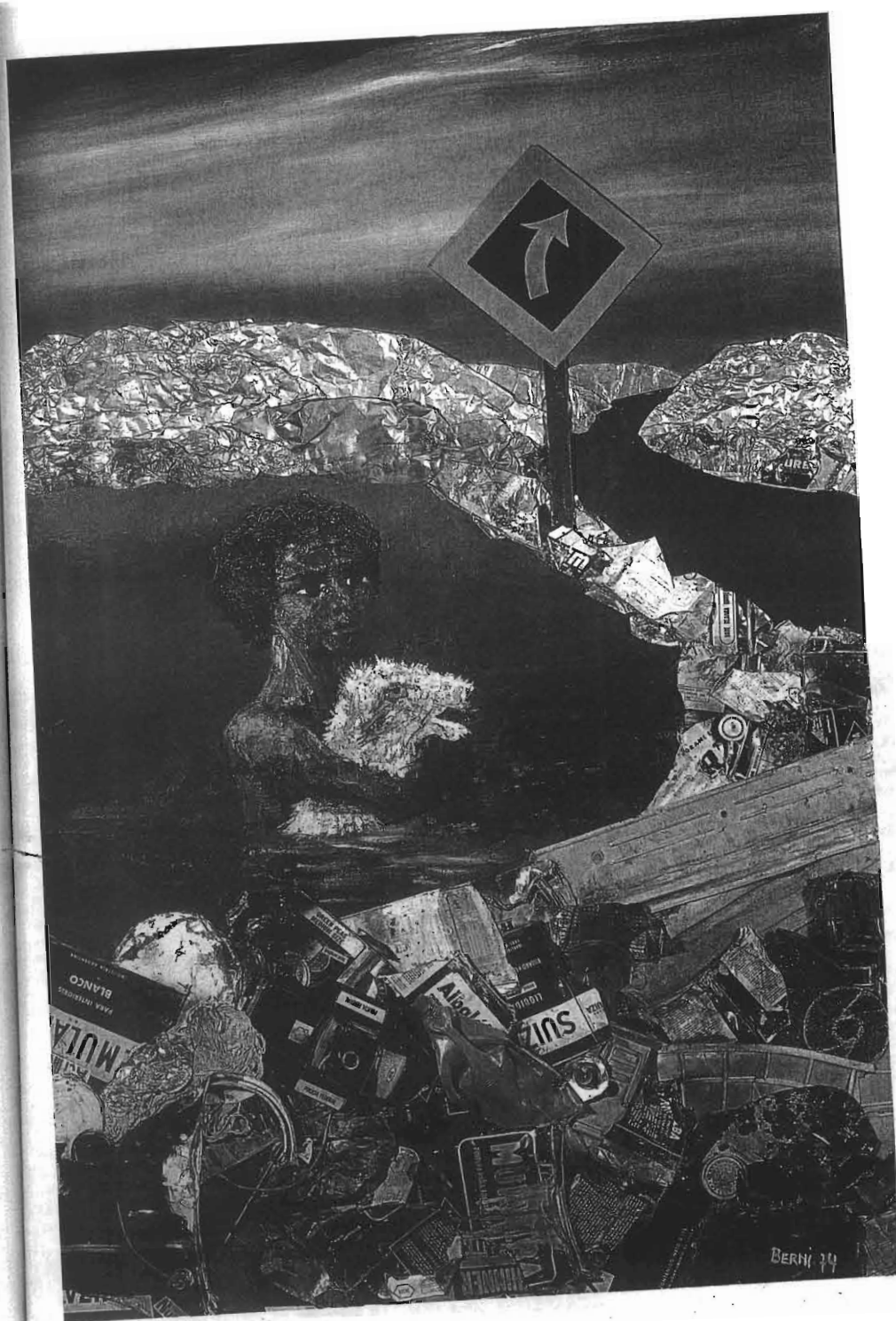


220 JACOBO
BORGES
El prometido 1975

calismo político mexicanos, raramente fueron desafiados cuando la energía de sus fundadores se encontraba en sus momentos más altos. Visto hoy en día, desde la posición ventajosa de la década de 1990, parece cada vez más un intento de lograr las reivindicaciones populistas del siglo XIX de manera modernista.

Durante la década de 1940, cuando el movimiento expresionista abstracto estaba poniéndose en marcha en Estados Unidos, en América Latina apareció una nueva forma de constructivismo. Sólo recientemente estos impulsos constructivistas han comenzado a atraer la clase de atención que se merecen: no estaban unificados, fueron poco publicitados en Europa y América durante e inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial; a menudo surgieron en países que en ese momento se encontraban en las garras de regímenes dictatoriales, una situación que se opone al mito modernista establecido de que un arte de verdad progresista debe ser el producto de una democracia política. Sin embargo, en retrospectiva, el arte realizado por los miembros de los grupos *Madí* y *Arte Concreto-Invencción*,

221 ANTONIO BERNI
Juanito en La Laguna 1974



ambos fundados en Buenos Aires en 1945, puede verse que anticipan muchos de los experimentos minimalistas y conceptuales de mediados de la década de 1960, aunque con diferente propósito.

La total reacción contra el muralismo, en la década de 1940 más o menos agotado, tuvo que esperar hasta comienzos de la década de 1960. En su forma más eficaz, la guerra fue librada por la crítica colombiana de origen argentino Marta Traba, fundadora en 1962 del Museo de Arte Moderno en Bogotá, que se alió con el artista mexicano José Luis Cuevas. Traba arguyó que los artífices de la revolución política en la segunda década del siglo en México, y los artistas que más tarde se convirtieron en sus aliados, no eran mejores que los reaccionarios políticos, debido a su intolerante determinación a democratizar las artes por la fuerza y ponerlas al servicio de la política. Los dos aliados abrieron una nueva era en el arte latinoamericano, en el cual llegaron a ser posibles múltiples experimentos artísticos.

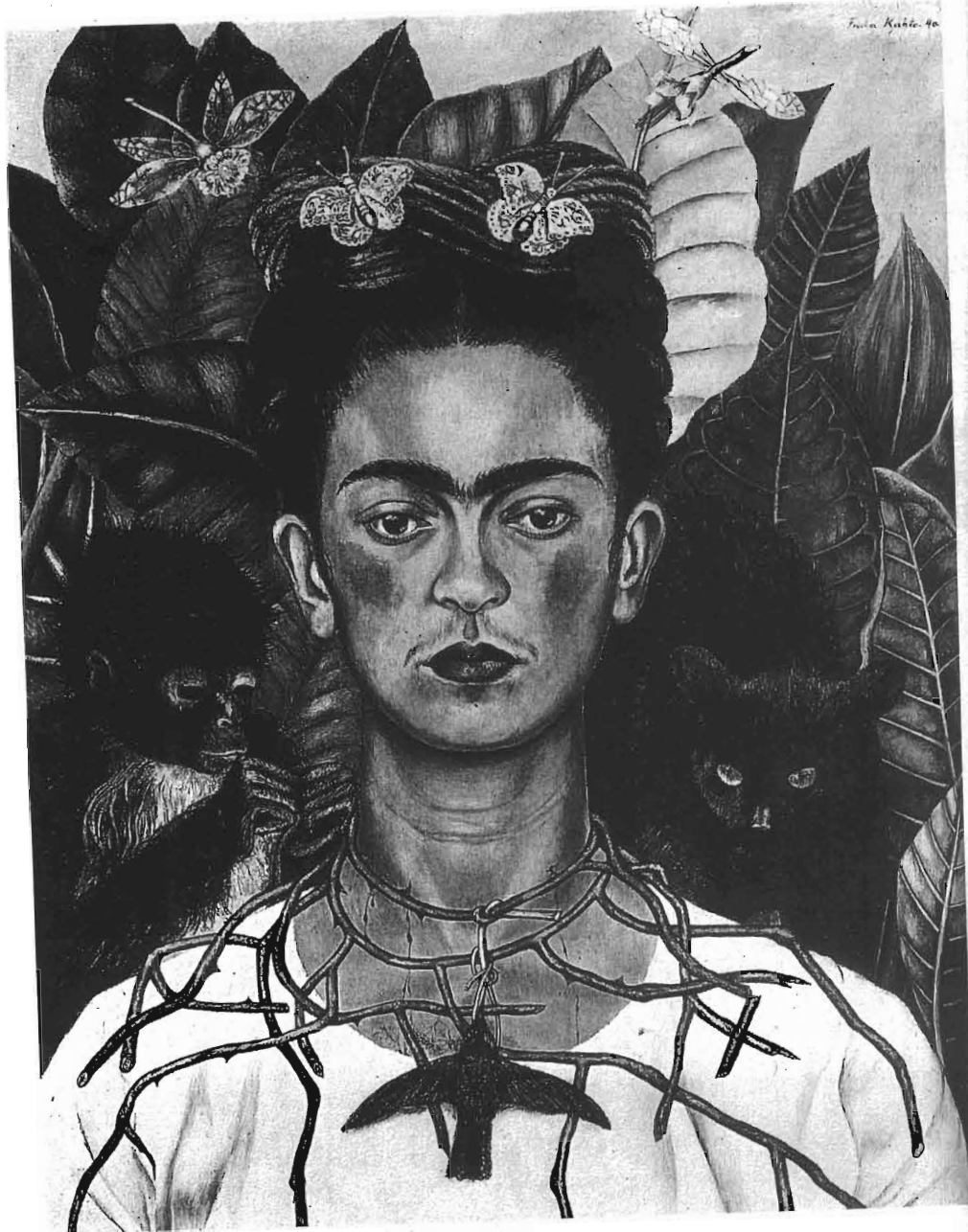
A pesar de la idea preconcebida — en gran parte impuesta por los críticos europeos — de que el arte latinoamericano era «fundamentalmente surrealista» en cuanto a orientación, el arte realizado por una nueva generación de latinoamericanos, que en ese momento se consideraban herederos legítimosmente autorizados de todas las riquezas del experimento modernista, eran en extremo variados y no seguían un modelo establecido. En sus escritos críticos, Traba ofreció una útil distinción entre países culturalmente «abiertos» y culturalmente «cerrados». Los países culturalmente abiertos, decía ella, tendían a mirar hacia el Atlántico y eran receptivos a las influencias extranjeras, en especial las europeas. Entre ellos incluía a Argentina, Brasil y Venezuela. Los países culturalmente cerrados o no tenían acceso al mar, como Bolivia y Paraguay, o miraban hacia el Pacífico. Otros comentaristas han puesto gran énfasis en la cuestión de posibles orígenes precolumbinos para el arte latinoamericano, a menudo sin darse cuenta de que el llamado movimiento indigenista era en gran parte una creación literaria, con sus raíces en los escritos del crítico marxista peruano José Carlos Mariátegui y en los del novelista guatemalteco Miguel Ángel Asturias. Sin embargo, es realmente verdad que los artistas en los países que fueron el emplazamiento de las grandes civilizaciones indias, como Perú y México, han mirado hacia estos remotos predecesores en busca de inspiración, aunque tanto los formatos verdaderos como las formulaciones intelectuales del nuevo arte latinoamericano han seguido siendo en esencia occidentales. El resultado ha sido una efusión ecléctica e impredecible de imágenes visuales, que muestra un escaso respeto por las categorizaciones estilísticas apoyadas por los comentaristas europeos y norteamericanos.

Entre los logros más importantes de la pintura y la escultura latinoamericana — en los años posteriores al colapso de la hegemonía muralista han figurado las pinturas-collages tardías del artista argentino Antonio Berni (1905-1981),

que usa los escombros de la civilización industrial moderna para crear detalladas meditaciones pictóricas sobre la naturaleza de la memoria hechas por el artista venezolano Jacobo Borges (n. 1931) y la obra narrativa maravillosamente irónica del colombiano Fernando Botero (n. 1932), cuyas vivas pinturas de los prostibulos de Medellín, realizadas de su igualmente irónico compatriota, Gabriel García Márquez. Sin embargo, extránamente, la artista latinoamericana que más hizo por llevar la región a la conciencia general fue Frida Kahlo (1910-1954), la mayor parte de cuya obra fue acabada antes del momento en que este libro comienza, y que fue, durante su propia vida, considerada de manera un tanto condescendiente la pintora talentosa pero semiabandonada que era la mujer del importante muralista Diego Rivera (1886-1957). Lo que cambió la

222 FERNANDO BOTERO
La casa de las hermanas
Años 1973





respuesta al arte de Kahlo fue, primero, el ascenso del movimiento feminista en Estados Unidos y, segundo, la publicación de la brillante biografía de ella de Haydn Herrera en 1983. Estas dos cosas centraron la atención en la naturaleza extraordinariamente viva y personal de los cuadros de Kahlo, muchos de los cuales eran autorretratos. A pesar de que ella poseía considerables poderes de autoafirmación, Kahlo se habría sentido tan sorprendida como cualquiera al descubrir que su fama en este momento supera la de su marido.

En las décadas de 1970 y 1980 los artistas latinoamericanos se fascinaron con el arte conceptual y la instalación. Uno de los líderes de esta tendencia en Argentina fue Víctor Grippo (n. 1936). El interés por el arte conceptual de una clase más bien hermética quizá se vio alentado por la situación política y económica de Argentina en ese momento: hubo un período de gobierno militar desde 1966 hasta 1970, la tercera y débil presidencia de Juan Perón desde 1973 hasta 1974, a quien tras su muerte sucedió su viuda hasta 1976, y un nuevo gobierno militar desde 1976 hasta 1984. Durante este tiempo la inflación fue muy grande, hasta el cuatrocientos por ciento, y a partir de 1976 se desencadenó en el país la llamada «guerra sucia», con muchísimas desapariciones de supuestos simpatizantes izquierdistas. Incluso después de la restauración de la democracia, las tendencias conceptualistas continúan siendo visibles en la obra de miembros más jóvenes de la vanguardia argentina. La obra de Guillermo Kuitca (n. 1961), por ejemplo, con su preocupación por los mapas y los planos de edificios, no muestra el menor rastro de influencia indigenista ni precolombina. Es un examen de la Argentina urbana de la actualidad, y de Europa, puesto que el artista ha venido a conocerla en extensos viajes.

225

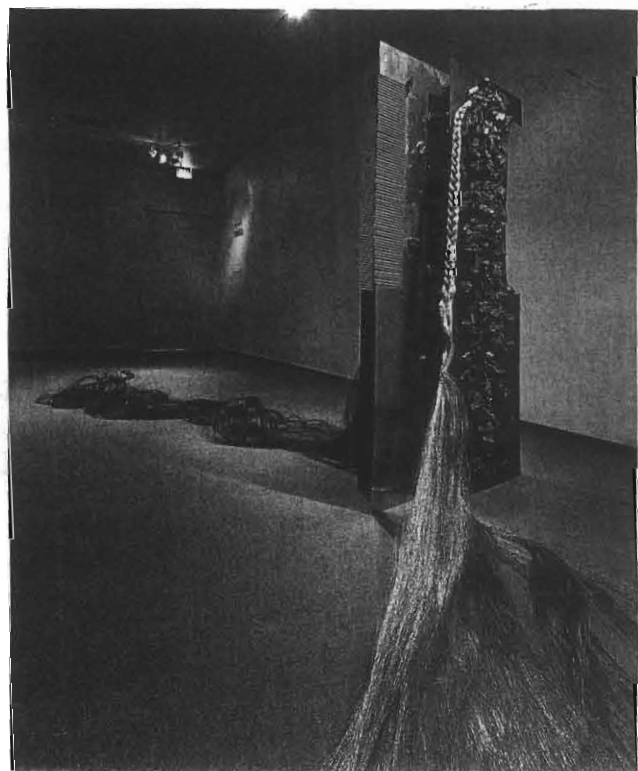
< 223 FRIDA KAHLO *Autorretrato* 1940

224 VÍCTOR GRIPPO *Analogía I* 1971



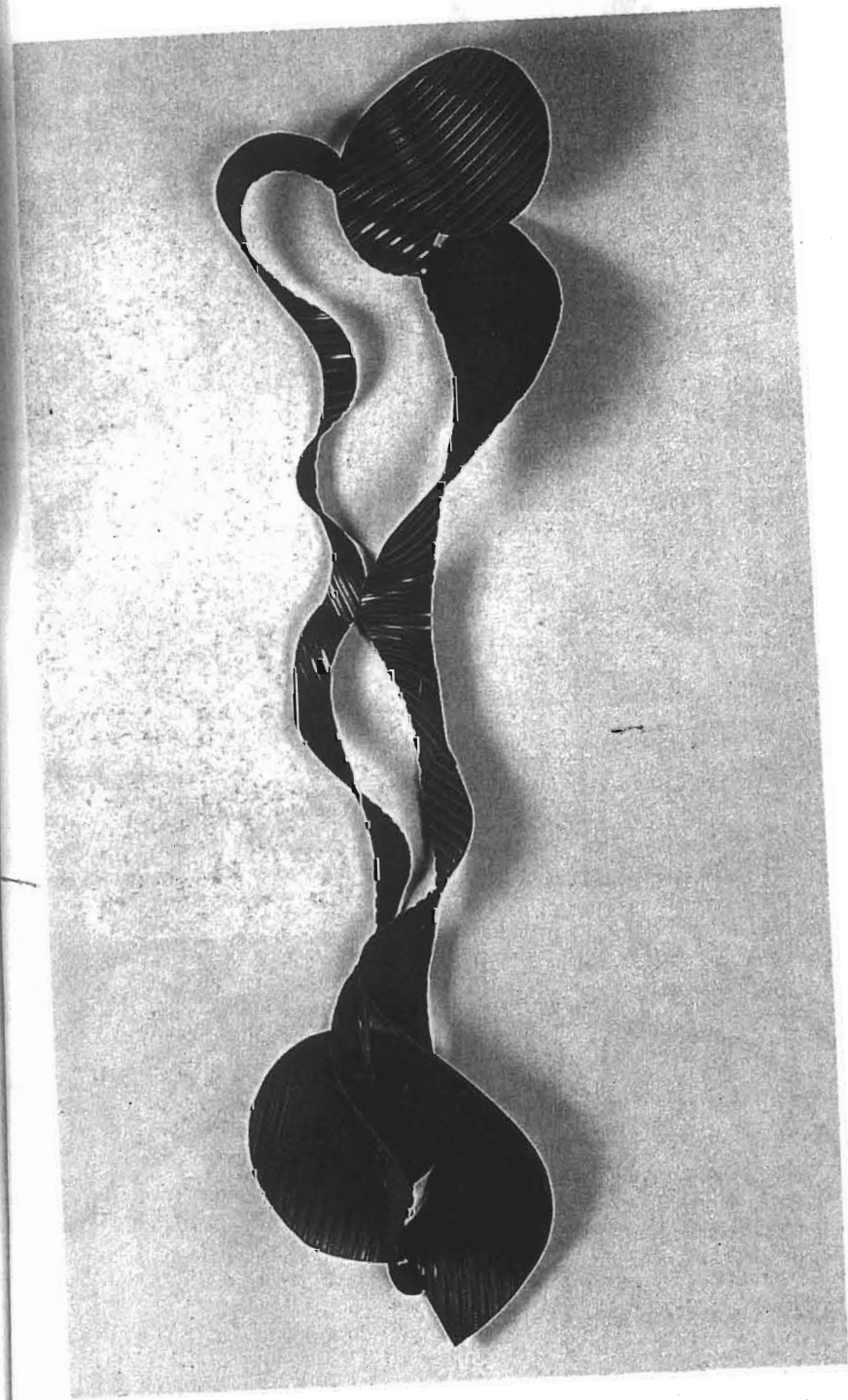


225 GUILLERMO KUITCA *Tríptico de colchones* 1989



226 TUNGA *Lizart 5* 1989

227 LYGIA CLARK
Gusano de caucho
1964



En Brasil, ha habido una rica producción de obra conceptual y de lugar específico. Ésta, con su indiferencia por los formatos convencionales y su gusto por los materiales inesperados y a menudo insustanciales, tiene una afinidad con el arte povera italiano, pero sus raíces más profundas están en la obra que en la década de 1960 hicieron brasileños neoconcretos como Lygia Clark (1921-1988) y Hélio Oiticica (1937-1980), que ya habían anticipado muchas de las ideas más típicas del arte povera. Los principales herederos de este modo de trabajar en Brasil hoy en día son artistas como Tunga (Antonio José de Mello Mourão, n. 1952), cuyas extraordinarias obras ambientales, a menudo llenas de gigantescos mechones de «cabello» trenzado (cabellos hechas de alambre de plomo) combinan fetichismo sexual con imágenes que hacen pensar en *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll.

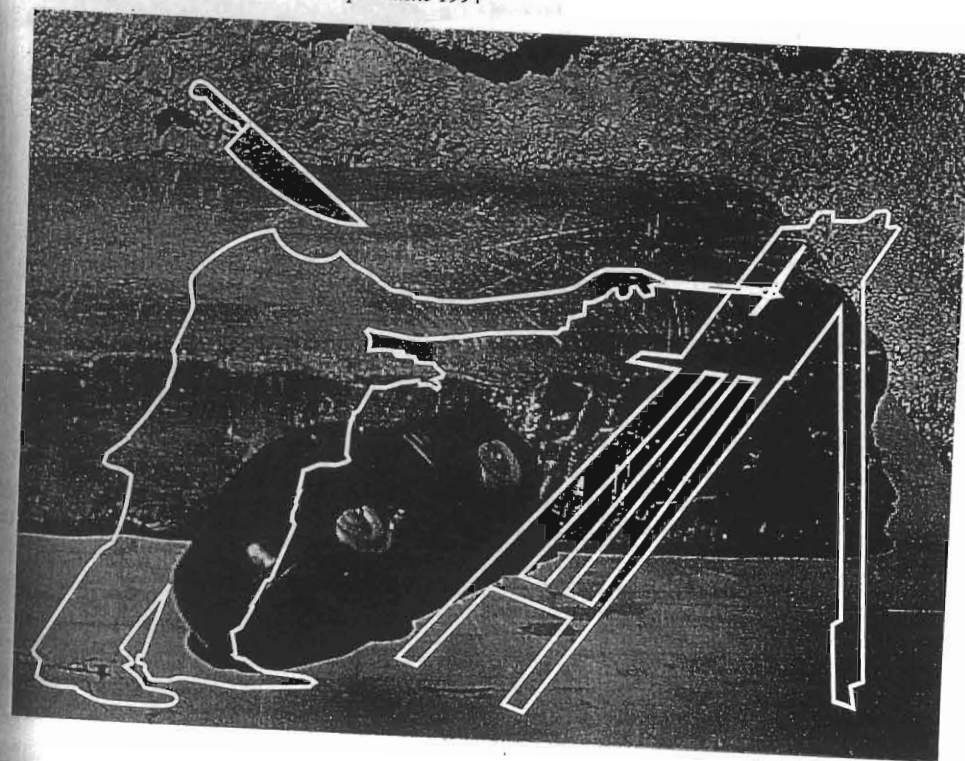
Chile, una excepción a la regla de Traba de que los países culturalmente cerrados miran hacia el Pacífico, ha visto la aparición de una nueva vanguardia. Ésta comenzó bajo la dictadura de Pinochet y ha logrado reconocimiento como una nueva «Escuela de Santiago» bajo el régimen democrático de Patricio Aylwin, elegido presidente en 1989. Sus principales miembros son Eugenio Dittborn, Gonzalo Díaz (n. 1947), Arturo Duclos (n. 1959) y Juan Dávila, establecido en Australia. Los tres participantes que

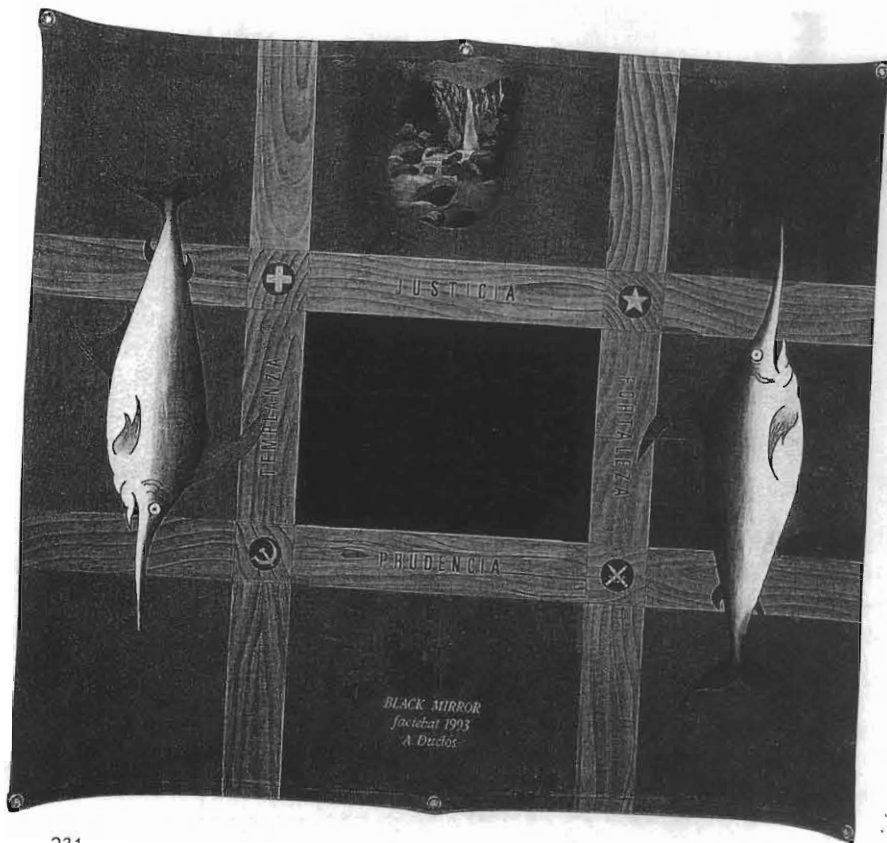
228 GONZALO DÍAZ *El Padre Fundador* 1994



229 JUAN DÁVILA
El Libertador Simón Bolívar
1994

230 EUGENIO DITTBORN *El coche del espía muerto* 1994





231 ARTURO DUCLOS *Black Mirror* 1993

230 viven en Chile trabajan todos de maneras diferentes: Dittborn es famoso
 228 por su «arte postal», Díaz es conocido principalmente por sus instalaciones y
 Duclos realiza crípticos assemblages simbólicos. Lo que sus obras tienen en
 común no es una similitud de aspecto —que antiguamente habría sido llama-
 do un estilo—, sino ciertas actitudes: una aproximación al negocio de hacer
 arte. Los procesos de pensamiento de los espectadores se dirigen por ciertos
 senderos, y a través de esos senderos se arrojan sombras: las del catolicismo
 del período colonial, las del miedo y la violencia de la toma del poder de
 Pinochet.

Hay similitudes reales, aunque difíciles de encontrar, entre el nuevo arte
 chileno y otras clases de arte modernista que han hecho su aparición en par-
 tes del globo apartadas de los centros de innovación como París y Nueva
 York. Por ejemplo, el arte de la *perestroika* que apareció en los últimos años

del comunismo soviético pareció, a primera vista, como un revival de la
 vieja vanguardia rusa: el grupo de artistas experimentalistas que había com-
 partido su destino con la Revolución de Octubre, que había prosperado
 hasta mediados de la década de 1920 y más tarde perdido gran parte de su
 energía antes de ser finalmente extinguido por la imposición de Stalin del
 credo del realismo socialista a comienzos de la década de 1930. Algunos de
 los más destacados de estos artistas de la *perestroika*, entre ellos Ilia Kabakov y
 Eric Bulatov, habían estado relacionados con las muestras del llamado «arte
 no oficial» de la Unión Soviética que se vieron en Europa occidental a fines
 de la década de 1970. Aunque estas exposiciones tuvieron una recepción be-
 névola por parte de los periodistas políticos, los críticos de arte occidentales a
 menudo rechazaron a los participantes como débiles imitadores de modas ya
 anticuadas. Sin embargo, en la década de 1980, se vio que los más interesan-
 tes de los nuevos artistas rusos no dependían de un imperfecto conocimiento
 del desarrollo de la vanguardia en Occidente, sino de su estrecha familiaridad
 con las codificaciones del *establishment* del arte oficial soviético. Es decir, para
 «leer» el nuevo arte ruso de manera correcta, el espectador tenía que com-
 prender su relación de amor-odio con los aspectos más artísticamente degrada-
 dos del realismo socialista y con la retórica del arte oficial soviético. Pinta-
 res como Bulatov han continuado desarrollando este lenguaje ambiguamen-
 te codificado incluso después de la desaparición del régimen que le dio
 origen. Kabakov ha examinado en detalle el estilo de vida soviético en una
 serie de instalaciones evocativas. *Se volvió loco, se desvistió, echó a correr desnudo*



232 ERIC BULATOV
Perestroika 1989



233 ILIA KABAHOV *La vida de mi madre II* detalle de la instalación *Se volvió loco, se desvistió, echó a correr desnudo* 1989

(1989) es un ejemplo —una autobiografía en forma de laberinto—. El detalle que aquí se muestra —*La vida de mi madre II*— es una recreación de un corredor de un edificio de viviendas soviético en mal estado. Las fotografías de paisajes en blanco y negro que cuelgan de la pared, tomadas por el tío del artista, hacen alusión al inextinguible amor de los rusos por la naturaleza, que sobrevive incluso en las más calamitosas condiciones urbanas.

La nueva vanguardia japonesa de la década de 1980 también se ha preocupado por la idea de la codificación cultural. Después de la derrota japonesa en la Segunda Guerra Mundial y la subsiguiente ocupación estadounidense del país, pareció natural, puesto que la ocupación llevó muchas influencias culturales del otro lado del Pacífico que fueron diligentemente promovidas por los ocupantes, que el arte contemporáneo japonés buscara seguir un camino estadounidense. No obstante, hubo también fuertes influencias procedentes de Europa. El primer grupo de posguerra importante en Japón, el grupo Gutai, acusó el impacto de ambas influencias. Fundado en diciembre de 1954, Gutai fue el hijo del pintor Jiro Yoshihara (1905-1972). Yoshihara, además de ser artista, había hecho una sustancial fortuna particular en la industria petrolera, y fue en esencia su dinero lo que sostuvo el grupo. Las actividades tempranas de Gutai estaban dirigidas al menos tanto hacia la creación de actos artísticos, incluyendo grupos de esculturas

exteriores temporales, como hacia la realización de cuadros que podían exponerse en galerías. Fue esencialmente la necesidad de hacer dinero lo que condujo a los otros miembros del grupo, que no eran ni con mucho tan ricos como el propio Yoshihara, a realizar obras de formatos más convencionales. Sus cuadros, abstractos y de pincelada libre, son una fusión de caligrafía oriental tradicional y las tendencias dominantes en la pintura abstracta de la década de 1950 de Nueva York y París. No obstante, el actual revival del interés por Gutai se basa en las obras ambientales y los actos artísticos tempranos que los participantes realizan, al igual que algunos de los artistas neoconcretos en Brasil, parecen precursores del arte povera.

El arte de vanguardia japonés más reciente, por ejemplo la obra de Yasumasu Morimura (n. 1951), o la de Yukinori Yanagi (n. 1959), toma un rumbo muy diferente. Básicamente conceptuales, presentan ideas con una ironía burlona dirigidas en parte contra la tendencia japonesa a correr detrás de las ideas occidentales, pero en su mayor parte, también, contra la cultura occidental, y en particular la pomposidad occidental al defender lo que se percibe como valores culturales y morales inmutables. La serie de Morimura *Jugando con los dioses* (1991) se basa en fotografías. El propio artista interpreta todos los papeles, femeninos además de masculinos, en una serie de cuadros vivos basados en obras maestras de la pintura occidental, como una de la *Crucifixión* de Lucas Cranach. A primera vista parece que el artista se está burlando tanto de la costumbre japonesa de usar actores en los papeles femeninos como del turismo cultural japonés. Sólo con un examen más detenido se hace evidente que también esta cuestionando las jerarquías occidentales. *Granjas de hormigas de banderas*, de Yanagi, como la versión ex-

235

236

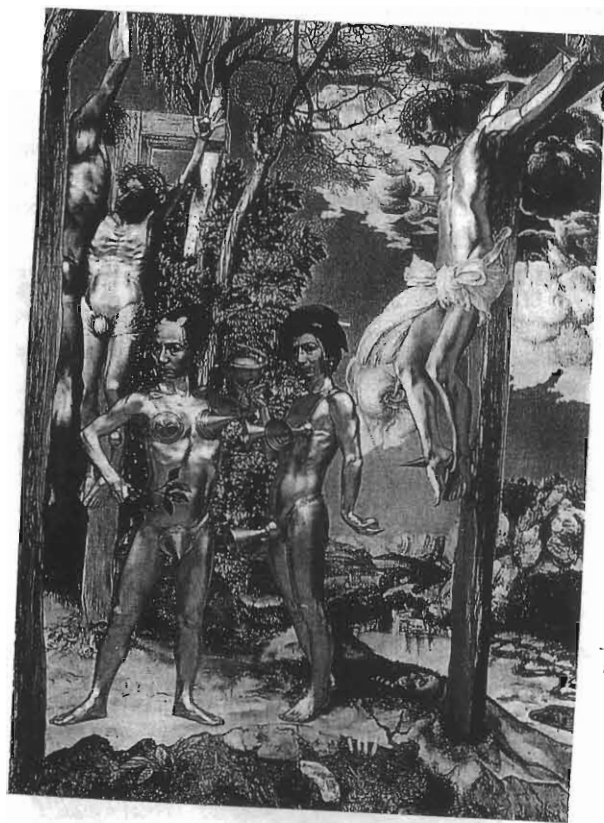


234 JIRO YOSHIHARA
Sin título 1971

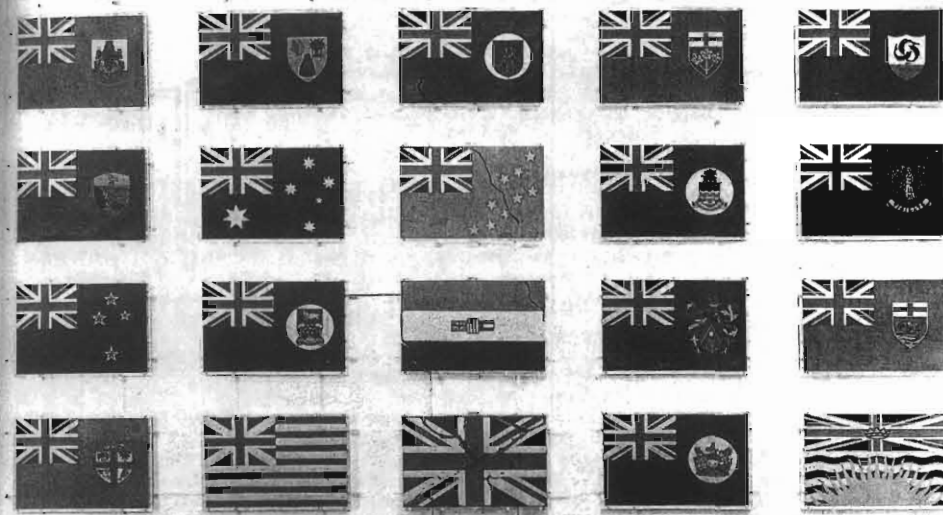
puesta en la Bienal de Venecia en 1993, son cajas de plástico en las cuales se ha dispuesto arena coloreada para formar los dibujos de varias banderas nacionales. Estas cajas están unidas por tramos de tubos de plástico y en ellas se introduce una colonia de hormigas. A medida que las hormigas van de un lado para otro entre las cajas, gradualmente borrarán los dibujos, de manera que un símbolo de identidad nacional se transforma en otro. Yanagi presenta esta obra como una alegoría de la inutilidad del nacionalismo.

Una de las cosas que la obra de Yanagi tiene en común con la de Morimura, además de su actitud irónica, es su exquisita artesanía. Esta cualidad está asociada a gran parte del arte japonés tradicional, pero es desaprobada por muchos artistas modernistas y críticos de arte por considerarla una evidencia de falta de verdadera espontaneidad creativa. La nueva generación de artistas japoneses ha encontrado una manera de hacer esta obra de refinamiento dentro de un contexto modernista o, como algunos insistirían en llamarlo, posmodernista.

Tanto el arte latinoamericano contemporáneo como el japonés contemporáneo muestran un profundo conocimiento de las ideas modernistas, aunque una relación un tanto desasosegada con ellas. La situación es diferente con el arte que ahora está surgiendo del África moderna, aunque no obstante está atrayendo mucho la atención de los comentaristas occidentales y



235 YASMASU
MORIMURA
Jugando con los dioses,
n° 1 Crepúsculo 1991

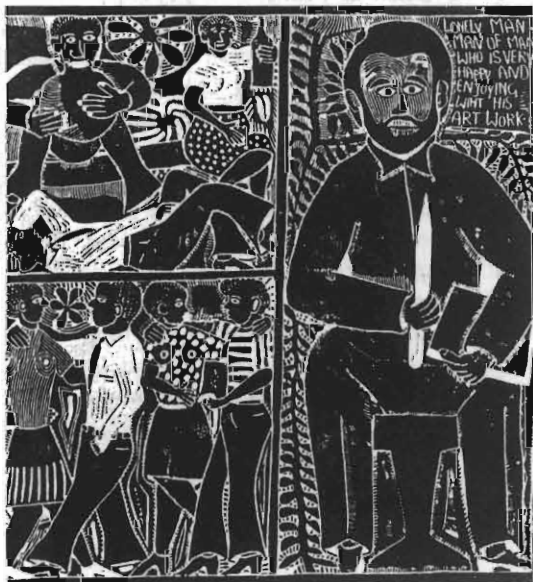


236 YUKINORI YANAGI *Granja de hormigas de la Union Jack* 1994

ha sido el tema de una cantidad de recientes exposiciones de estudio. El arte africano de un género «clásico» —es decir, tradicional— desempeñó un papel seminal en la génesis del movimiento moderno y ha sido igualmente idealizado por los críticos de arte modernistas. Esto condujo a la idea de que todo arte africano que mostrara rastros de recíproca influencia occidental era *ipso facto* poco convincente y corrupto, e indigno de una reseña seria. Estas actitudes sólo han comenzado a cambiar recientemente, aunque algunos comentaristas occidentales siguen afligidos por la falta de hitos sociales e institucionales familiares. Jan Hoet, el belga de nacimiento que fue el director de la Documenta de Kassel (Documenta IX), dio una descripción vívida, si bien un tanto ingenua, de sus reacciones cuando buscaba arte en el África contemporánea, al lamentarse de que no había rastro de la familiar infraestructura occidental que sostiene la actividad de los artistas contemporáneos: «No encontré una sola casa de gente acomodada que tuviera arte contemporáneo. Ni publicación alguna que proporcionara información artística y cultural.»¹ No obstante, se vio en la necesidad de añadir:

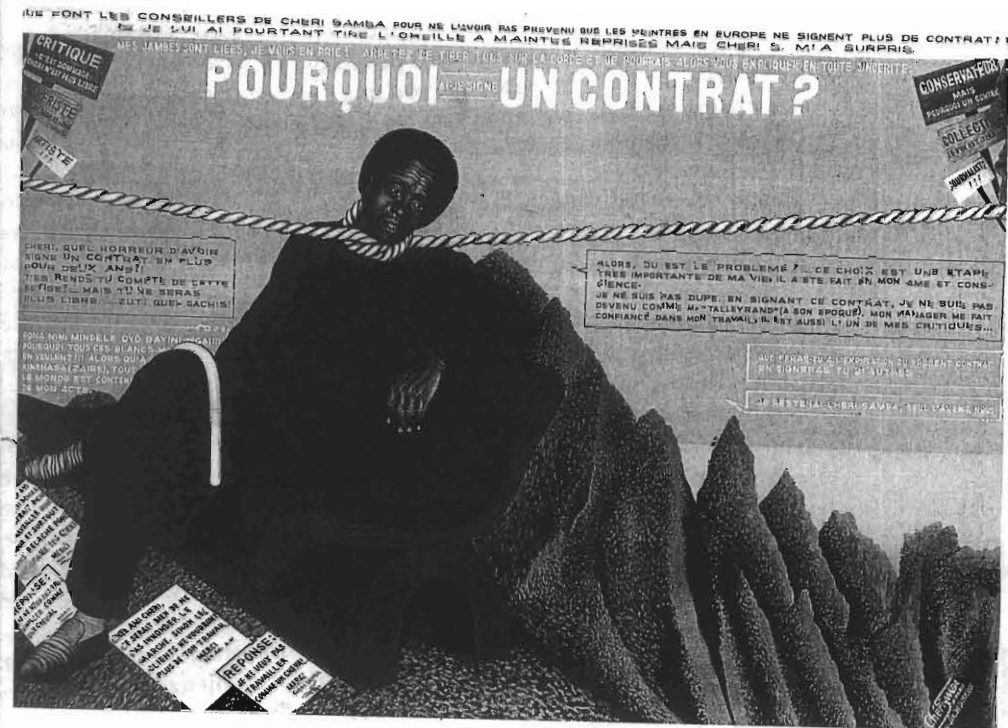
Y, a pesar de todo, todo allí es arte. Vestigios aislados de expresión, sin la menor sugerencia de referencias académicas o tradiciones artesanas e influencias occidentales. Su base consiste en comentarios espontáneos y experiencias personales o, si no, es el producto de mecanismos de adaptación.²

De hecho, una de las características fascinantes del arte del África moderna es que constituye una reacción ante la situación como es en realidad, no como los occidentales querrían que fuera. Cuando se vuelven hacia las formas tradicionales, la mayor parte de las veces es porque éstas encuentran un mercado rentable con los turistas occidentales. Cuando es más él mismo, debe mucho a cosas que los entusiastas por el «africanismo» prefieren pasar por alto, como la actividad de los misioneros cristianos o la disponibilidad de nuevos materiales (linóleo para hacer grabados, hormigón para hacer esculturas), que con todo son una parte importante de los cimientos de la nueva África. El grabador namibio John Muafangejo (1943-1987) nació en un contexto puramente tribal en Ovamboland, al otro lado de la frontera de Angola, como resultado de los disturbios políticos en la región se trasladó a Windhoek —en lo que entonces era el África del Sudoeste— y estuvo bajo la protección de la misión anglicana de allí. Fueron los miembros de esta misión quienes descubrieron su talento como artista y lo enviaron a la Rorke's Drift en Sudáfrica, en ese momento la única escuela de Sudáfrica donde un negro podía recibir educación artística. Los grabados de Muafangejo tratan muchos temas: sus antecedentes tribales, los proverbios africanos, la situación política, su propia fe cristiana. Todos éstos están vívidamente representados. Hay un tema principal subyacente, y es el proceso de destribalización. Las imágenes de Muafangejo no son el producto de una conciencia colectiva, como parece haber sido el caso del arte africano tradicional, sino las de un hombre que lentamente se ve forzado a reconocer su propia individualidad, su propio aislamiento. El catálogo *raisonné* de los grabados de Muafangejo, publicado en Sudáfrica en 1992, lleva el apropiado



237 JOHN MUAFANGEJO
Hombre solitario,
hombre del hombre 1974

238 CHÉRI SAMBA
Pourquoi un contrat?



título de *Yo estaba aislado*. Es esta preocupación por la individualidad, la configuración del yo, lo que hace de él en un sentido amplio un artista moderno reconocible. Además, el hecho de que sus grabados en linóleo tengan un asombroso parecido a las imágenes grabadas en madera realizadas por la primera generación de expresionistas alemanes no es más que una coincidencia: él no puede ser alineado con los neoexpresionistas alemanes que eran sus contemporáneos exactos.

Otro artista africano cuya obra recientemente ha tenido un considerable impacto en Occidente es el pintor zaireño Chéri Samba (n. 1956). Si los grabados de Muafangejo algunas veces son angustiados, la obra de Samba es satírica y con frecuencia alegremente cínica. Muestra el fuerte dinamismo narrativo típico de la cultura africana, pero tiene poca semejanza —si es que tiene alguna— con el arte africano tradicional. Samba, que procede de un pequeño pueblecito en Bajo Zaire, lo abandonó y se marchó a la capital, Kinshasa, y comenzó su carrera en un estudio haciendo letreros publicitarios pintados a mano. De éstos pasó a dibujar tiras cómicas para un periódico. Más tarde las dos formas se integraron en su pintura. Su obra es un vívido reflejo de la vida africana de hoy en día. Puede que no sea específicamente

modernista, pero es indudablemente contemporánea: uno casi no podría aplicar el adjetivo de manera más precisa.

239 Las pinturas de Samba, que son una expresión espontánea de la cultura urbana zaireña, contrastan con las pinturas de los aborígenes australianos que también recientemente han sido cooptados en el universo del arte contemporáneo occidental. En su origen, éstas no fueron en absoluto espontáneas. En la forma en que se las conoce hoy en día, tuvieron su origen en las instigaciones de un maestro de arte blanco, Geoffrey Bardon, que llegó a enseñar a los niños en el asentamiento tierra adentro de Papunya en 1971. Bardon, después de haber animado primero a los miembros adultos de la comunidad a pintar murales en su escuela, les proporcionó los materiales —pintura sintética y tablas— para crear obras independientes basadas en los Sueños tradicionales, las imágenes y símbolos tradicionales que forman parte de una compleja red tribal de posesión e interrelación, y que previamente habían figurado en las pinturas de arena y también en la decoración del cuerpo. Las pinturas, comercializadas a través de un Colectivo de Artistas de Papuya Tula, encontraron una buena acogida por parte de los australianos blancos que viven en las grandes ciudades de la costa, y más tarde llegaron a ser conocidas en el extranjero. A medida que se hacían más populares aumentaban en tamaño, con lo que crearon obras que eran directamente comparables con las pinturas abstractas realizadas en Occidente casi desde el comienzo del movimiento moderno.

La verdadera pregunta formulada por la pintura aborígen, en el contexto de un estudio general como éste, no es la de cómo la consideran quienes la hacen —ellos la ven como una extensión de las actividades tradicionales, que tanto expresa como oculta los significados y secretos tribales y que al mismo tiempo aporta una muy bien recibida contribución en efectivo a la deprimida economía del interior—. Es cómo la ven y la asimilan los espectadores no aborígenes. La respuesta es un tanto inquietante: básicamente sólo pueden considerarla en un contexto occidental. Lo que la hace asimilable es una tradición de arte abstracto que es la mejor parte de todo un siglo, pero que poco o nada tiene que ver con la cultura aborígen. El arte aborígen se ha vuelto modernista sin hacer nada, como antes había sucedido con la cultura tribal africana.

Las diferentes culturas tratadas en este capítulo evidentemente sólo son una selección de las clases de arte modernista procedentes de un medio ambiente no occidental que ahora están produciendo un impacto en Occidente y están siendo, aunque algunas veces sólo con dificultad, absorbidas en el sistema internacional de la realización de arte. La clase de obra que estos países realizan está afectada por sus propias tradiciones, por sus historias política,

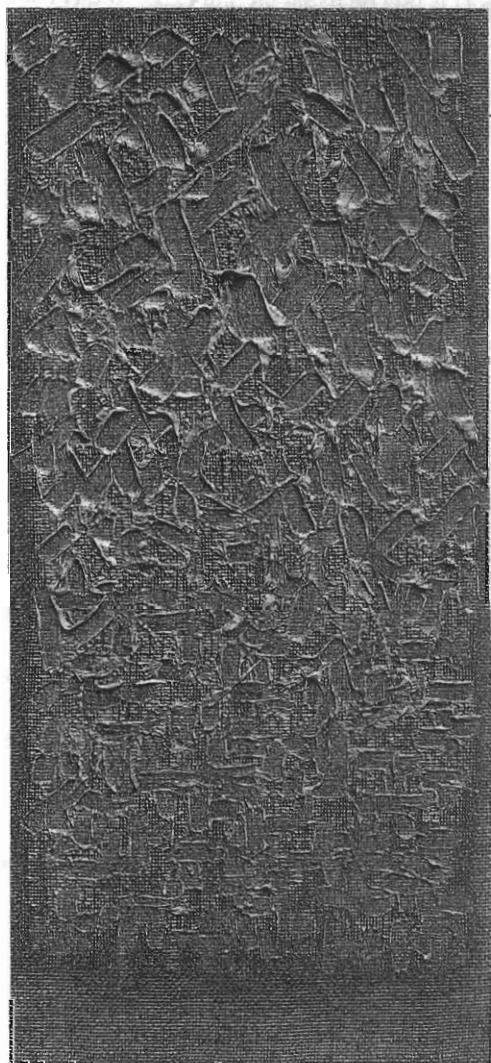


239 PETER BLACKSMITH JAPANANGKA
Sueño de la serpiente 1986

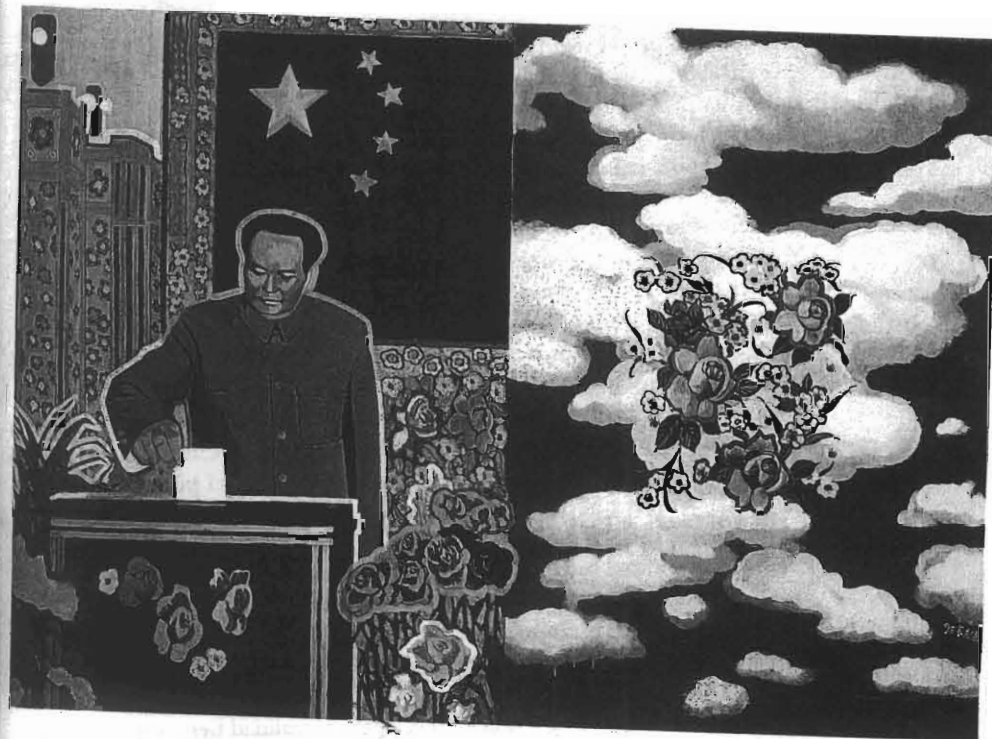
social y económica recientes y por las actitudes de los regímenes en el poder. China y Corea del Sur, por ejemplo, tienen mucho en común en el aspecto cultural, pero regímenes políticos extremadamente distintos. Corea del Sur, al igual que Japón, pero a diferencia de China, ha estado expuesta durante un largo período a las ideas culturales occidentales, y en especial estadounidenses. No obstante, hay determinadas áreas en que el arte chino moderno y el arte coreano moderno tienen mucho en común. La pintura en el tradicional estilo de tinta y pincel continúa siendo importante en ambas. Sin embargo, la llamada «pintura de estilo occidental» tiende a ser muy distinta en los dos países. El arte coreano ha sido en su mayor parte abstracto, y ha tendido a encontrarse a sí mismo, como hizo el grupo Gutai, en la pintura abstracta hecha tanto en Estados Unidos como en Europa en la década de 1950. La generación de más edad de artistas coreanos, como Ha, Chong-Hyun (n. 1935) ha tendido a realizar abstracciones monocromas exquisitamente refinadas, con marcas de la superficie que hacen pensar en la caligrafía tradicional. Sólo cuando uno observa más detenidamente la obra de Ha, Chong-Hyun se da cuenta de que está creada de una manera muy diferente de la obra occidental que, en lo superficial, es de la misma clase. En su caso, la base

es una tela de cáñamo muy basta (un material tradicional coreano), y el pigmento es, en efecto, empujado desde atrás a través de la malla de cáñamo. Otro autor coreano de pinturas monocromas de la misma generación cubre el lienzo con una capa de pintura, luego con papel coreano de corteza de mora, luego con más pintura. La obra de ambos artistas rechaza la tecnología, en tanto que la del coreano expatriado, Nam June Paik, la adopta con mucho entusiasmo. Los artistas coreanos más jóvenes sólo se han movido gradual y bastante tentativamente hacia la realización de obra figurativa.

En China, las ideas occidentales estuvieron teóricamente prohibidas durante el período de la Revolución Cultural, aunque en realidad una clase de



240 HA, CHONG-HYUN
Conjunción 94-07 1994



241 YU YOUHAN
Mao votando 1993



242 RALPH HOTERE
Lo negro sobre lo dorado 1993

arte apoyada por el régimen fue un estilo de arte de propaganda fotorrealista que debía mucho al realismo socialista soviético. La otra clase fue la alegre y optimista pintura folk realizada por los colectivos de campesinos.³ Después de 1979 comenzó un deshielo, que se aceleró rápidamente a partir de 1985. El nuevo arte chino adoptó dos formas: environmental art y performance art, y una nueva variedad de pop art. Relacionado con la primera de estas tendencias estaba Gu Wenda (n. 1955, que en la actualidad reside en Nueva York), que, después de ser educado en la pintura china tradicional, comenzó a hacer un uso poco convencional y subversivo de los signos caligráficos. A menudo los utiliza en pancartas que transmiten eslóganes ininteligibles, con los caracteres invertidos o fragmentados. Una obra environmental, creada para el Oxford Museum of Modern Art en 1993, combinaba pancartas caligráficas, cunas de niños de madera y placenta seca distribuida por el suelo, y era un comentario acerca del problema de población de China. Relacionado con la segunda tendencia del nuevo arte chino estaba el pintor Yu Youhan (n. 1943) y un grupo de artistas jóvenes que lo rodeaban. Yu Youhan, un profesor en la Escuela de Artes Aplicadas de Shangai desde 1973, trabajó primero como pintor abstracto influido por el constructivismo, luego cayó bajo la influencia de Cézanne y, finalmente, comenzó a hacer irónicos análisis del arte de la propaganda chino dedicado al culto de Mao Zedong, como en *El presidente Mao cambiando opiniones con los campesinos de Shao Shan* (1991). El arte de esta clase fue inmediatamente apodado «pop político» con fines comerciales en Hong Kong y Occidente, pero en realidad tiene mucho más en común tanto con el arte de la *perestroika* ruso como con Andy Warhol (a pesar del precedente ofrecido por las propias imágenes de Mao hechas por Warhol, que datan desde 1972 a 1974). Se pide al espectador que descodifique el código visual asociado a un régimen totalitario.

En Nueva Zelanda, las formas modernistas conocidas a partir del arte hecho en Europa y Estados Unidos son similarmente apropiadas y convertidas en el vehículo para las imágenes específicas de la región y para temas de interés local urgentes. La preocupación del arte reciente ha sido la relación entre la cultura maorí y la de la comunidad *pakeha* o «blanca» —las comillas son necesarias porque un *pakeha* es, en efecto, cualquiera que no es maorí: la distinción es de raza, no de color—. La otra es la defensa de la ecología de Nueva Zelanda. El arte maorí está dividido en dos campos separados. Los Consejos Maoríes alientan las actividades tradicionales, como la talla, pero tienden a sentir que la pintura de estilo occidental es no maorí. Los organismos gubernamentales oficiales, como el Consejo de las Artes de Nueva Zelanda, apoyan a artistas maoríes jóvenes, como Robyn Kahukiwa (n. 1940), que usan imágenes étnicas pero trabajan en formatos occidentales. Mientras tanto el artista neozelandés de más edad y ascendencia maorí, Ralph Hotere

(n. 1931), desea ser percibido como un artista sin adornos étnicos, y ha dedicado gran parte de su obra a una consideración de los peligros ecológicos para el medio ambiente de Nueva Zelanda, de manera más sorprendente en su serie *Aramoana* (1983), que hace uso de materiales de construcción neozelandeses «típicos», como el hierro ondulado. Otro artista, esta vez de origen *pakeha*, también interesado por la defensa de la ecología, es el escultor Chris Booth (n. 1948), quizá más conocido por su *Monumento al Guerrero del Arco Iris* (1988-1990) erigido en un promontorio con vistas a la bahía de Maturai en la Isla del Norte de Nueva Zelanda, donde el barco de Greenpeace de ese nombre fue en su día echado a pique después de los daños infligidos por saboteadores franceses.

Esto de ningún modo agota la lista de países en que existe, o está comenzando a surgir, algo que se parezca al arte moderno. En la India, por ejemplo, ha existido desde la época de Amrita Sher-Gil (1913-1941), la hija de un sij y una húngara, que estudió en París antes de regresar a vivir y trabajar en la India. Los principales modelos de Sher-Gil fueron Gauguin y Modigliani, e interpretó lo que vio en sus extensos viajes por el subcontinente a través de los ojos de ellos dos. No obstante, los artistas modernistas indios han tenido una ardua lucha por sobrevivir, a causa de la falta de un mecenazgo local, y muchos de los famosos, como Francis Newton Souza (n. 1924) y el difunto Avinash Chandra (1931-1982) se vieron obligados a hacer sus carreras fuera del país. Bhupen Kakhar (n. 1934), probablemente el artista indio más conocido que en la actualidad vive en la India, y la figura principal de la llamada «Escuela de Baroda», no pudo pintar a tiempo completo hasta que cumplió los cincuenta años. Después de formarse en una escuela de arte de estilo occidental, pasó muchos años trabajando a tiempo parcial como contable en una pequeña fábrica. Su obra es una mezcla de elementos orientales y occidentales: entre sus influencias están el Aduanero Rousseau, la pintura sienesa de los siglos XIV y XV y David Hockney; pero también las oleografías de bazar indias, las pinturas de Nathwadra dedicadas a celebrar el culto a Krishna, y la obra de fines del siglo XVIII y el XIX de la Escuela de la Compañía —artistas indios que trabajaban para los británicos—. La obra de Kakhar es significativa por más de una razón: entre otras cosas demuestra la inmensa gama de información visual actualmente disponible para un pintor comparativamente pobre, que vive y trabaja en lo que es, desde una perspectiva europea o estadounidense, una región remota.

Mientras tanto, nuevos artistas continúan surgiendo en zonas que en otro tiempo estuvieron completamente fuera del mapa modernista. Tras el arte moderno procedente de China, Japón y Corea en la actualidad están entrando en la escena internacional obras procedentes de Filipinas y Vietnam.

**Arte basado en un tema: artes afroestadounidense,
afrocaribeño, feminista y gay**

El énfasis siempre cada vez mayor en la importancia del tema en el arte, como opuesto al estilo individual o expresivo, llevó a su vez a la noción de que una de las tareas específicas del artista contemporáneo era dar una voz a grupos que de alguna manera se sentían en desventaja. Esto no era del todo una idea nueva: el arte afroestadounidense y sus partidarios y promotores habían desempeñado al menos un intermitente papel de esta clase en la historia del arte de Estados Unidos casi desde comienzos de siglo. Desde la década de 1920 el arte hecho por afroestadounidenses se consideró una de las maneras en que una minoría oprimida podía encontrar una voz. Su desarrollo a lo largo de este camino puede rastrearse a través de varias etapas sucesivas: primero la obra de los pintores del Renacimiento de Harlem (Aaron Douglas, Palmer Hayden y William Henry Johnson), que constituyeron el primer agrupamiento coherente de artistas afroestadounidenses. Luego la de Jacob Lawrence (n. 1917) y Romare Bearden (1914-1988). Luego el arte afroestadounidense de la década de 1960 y el Movimiento por los Derechos Civiles. Las declaraciones hechas en este período a menudo estaban llenas de retórica política. Un director de museo, en un escrito de 1970, definió la situación de esta manera:

245, 244

El arte negro es una forma de arte didáctico que surge de una fuerte base nacionalista y se caracteriza por su obligación a (a) utilizar el pasado y sus héroes para inspirar ideas heroicas y revolucionarias, (b) utilizar la política y los acontecimientos sociales recientes para enseñar el reconocimiento, control y exterminio del «enemigo» y (c) proyectar el futuro que la nación puede esperar después de que la batalla sea ganada.¹

Las exposiciones de arte afroestadounidense fueron bastante frecuentes a comienzos y mediados de la década de 1970, como consecuencia del Movimiento por los Derechos Civiles, y bajo una impresionante colección de títulos variables. Las más importantes fueron las siguientes: 1971, «Artistas negros contemporáneos en Estados Unidos», Whitney Museum of American Art, Nueva York; 1975, «Quincuagésimo aniversario: artistas afroestadounidenses en afro-Estados Unidos», Museum of Fine Arts, Boston; 1976,

269



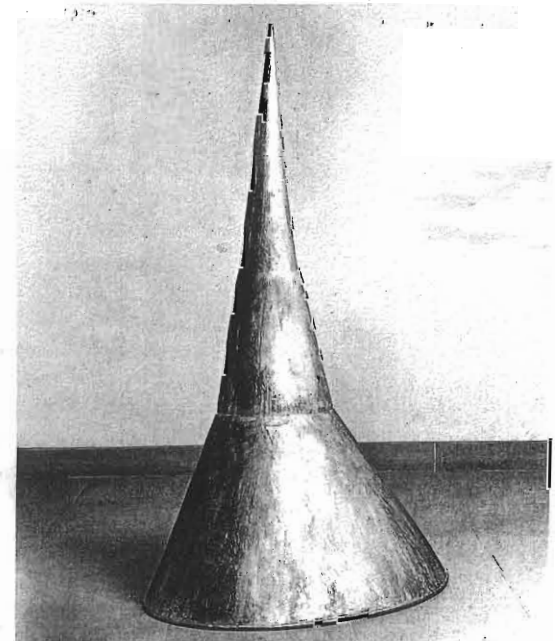


244 ROMARE BEARDEN
La familia 1948

245 JACOB LAWRENCE *Uno de los
más grandes disturbios raciales producidos
en East Saint Louis* de la serie
La migración del negro 1940-1941



246 MARTIN PURYEAR
Noblesse O. 1987



«Dos siglos de arte estadounidense negro», Los Ángeles County Museum of Art. Significativamente, parece que en la década de 1980 ha habido sólo una iniciativa importante de esta clase: «Arte negro: legado ancestral; el estímulo africano en el arte estadounidense africano», organizada por el Dallas Museum of Art en 1989.

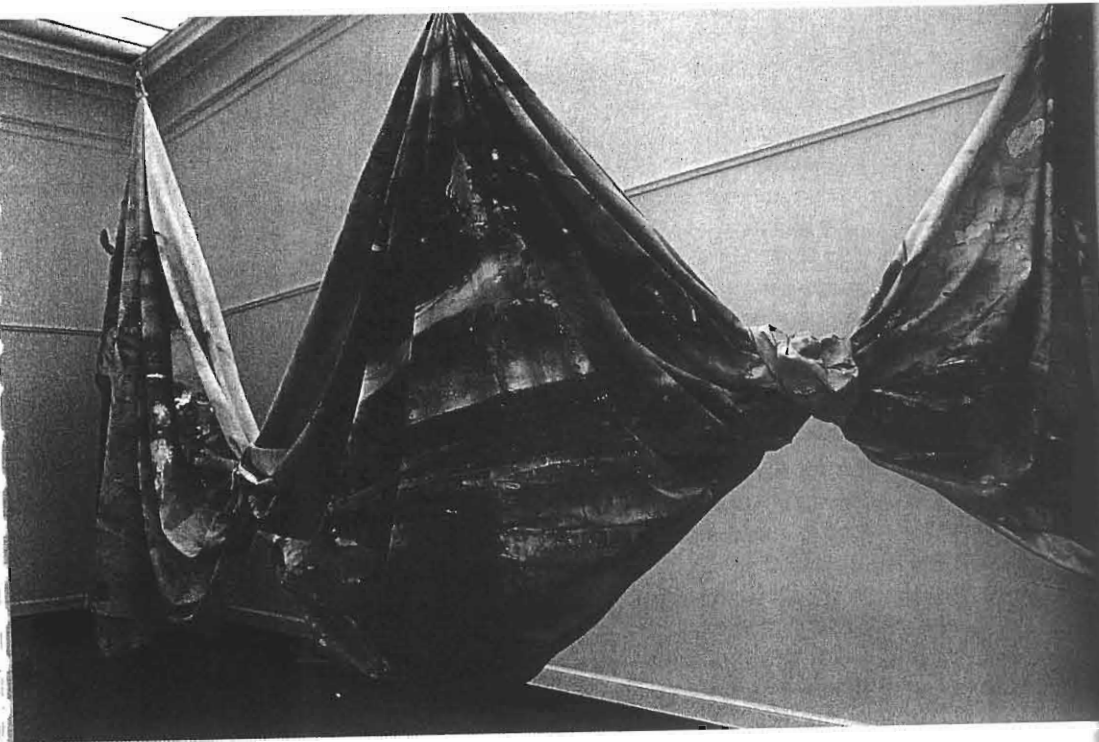
La exposición de Dallas fue acogida con cierta frialdad, pues en ese momento muchísimos pintores y escultores afroestadounidenses importantes preferían enfatizar la naturaleza esencialmente independiente de su arte. Éste había sido siempre el caso, por ejemplo, con Sam Gilliam (n. 1933), el principal pintor abstracto afroestadounidense de su generación, cuyas pinturas sin tensar representan una continuación de la tradición de Morris Louis. También era el caso con importantes escultores afroestadounidenses como Martin Puryear (n. 1941) y John Scott (n. 1940). Puryear, uno de los muy pocos artistas afroestadounidenses que ha tenido una experiencia directa de África —de joven sirvió en Sierra Leona como miembro de los Cuerpos de Paz— siempre ha negado que el arte africano o el deseo de afirmar derechos estadounidenses sean motivos principales para su obra, que se encuentra dentro de la tradición de Brancusi pero también ha estado influido por minimalistas como Donald Judd.

Las esculturas cinéticas pintadas de vivos colores de Scott son parte de una línea de origen que procede de la obra de George Rickey y Alexander Calder. El artista, sin embargo, dice que parte de la inspiración para estas formas delgadas y parecidas a arañas proceden de la leyenda africana del arco embaucador: el arco del cazador que, después de la cacería, se transformó

247

246

243



247 SAM GILLIAM *Extensión horizontal* 1969

en un improvisado violín de una sola cuerda y se puso a sonar para apaciguar el espíritu del animal abatido.

El artista afroestadounidense más discutido de la década de 1980 fue el pintor Jean-Michel Basquiat, que murió en 1988 a la edad de veintisiete años. Basquiat, de origen mixto haitiano y puertorriqueño, procedía de una familia de clase media que no había tenido vínculos estrechos con la tradición principal de la cultura afroestadounidense, puesto que ésta se había desarrollado a partir de la década de 1920. Sus comienzos como artista fueron en la manía de los graffiti que subyugó a muchos de sus contemporáneos de Nueva York y que, en pocas palabras, se puso de moda en el mundo del arte neoyorquino. Basquiat fue quizás el único de estos artistas de los graffiti poco instruidos en transferir con éxito sus energías a la corriente principal. En 1983 incluso realizó pinturas en colaboración con Andy Warhol y Francesco Clemente: el signo definitivo de aceptabilidad de lo último. La colaboración con Warhol fue de una clase curiosa. Las pinturas que los dos artistas crearon juntos, como *Colaboración* (1984), a menudo

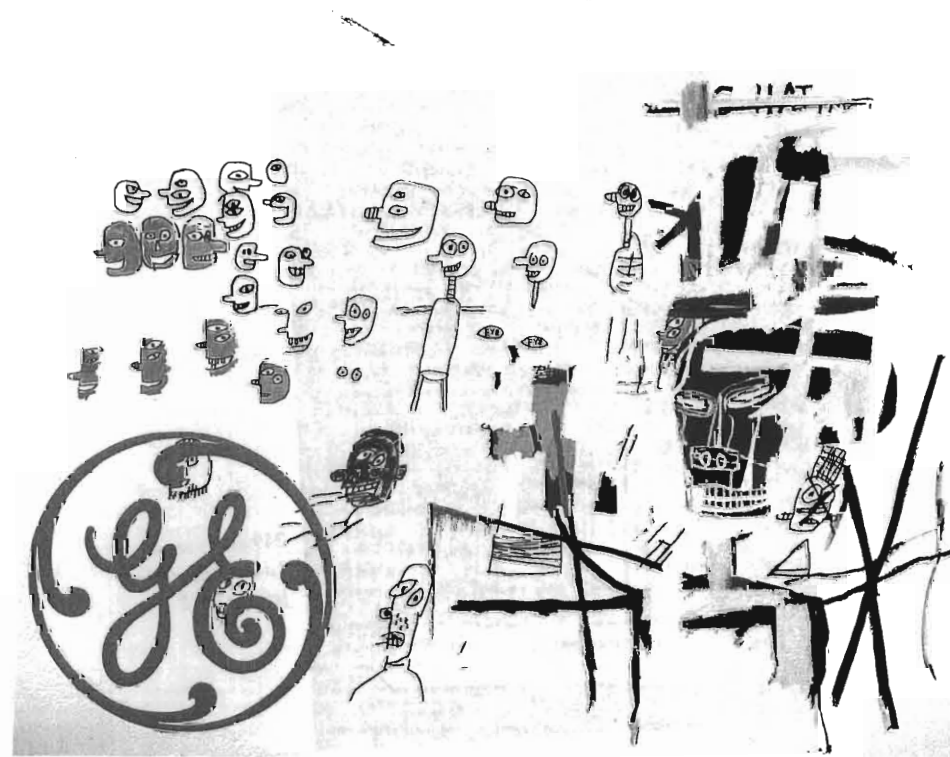
272

248 JEAN-MICHEL BASQUIAT Y ANDY WARHOL *Colaboración* 1984

tienen el aspecto de una batalla por el dominio del espacio del cuadro, con imágenes en esencia incompatibles que luchan por producir un impacto más fuerte. Por lo general la energía frenética de Basquiat, como aquí, triunfa sobre el enfoque más relajado de su compañero de más edad, y el resultado es más visiblemente Basquiat que Warhol.

En tanto que Basquiat de hecho realizaba pinturas que hacían referencia a aspectos de la cultura afroestadounidense (de manera notable la música), y a figuras del héroe negro, sus intereses eran tan amplios como ilimitadas sus ambiciones. Era tan probable que aludiera a Leonardo da Vinci o a Homero como que se dedicara a temas específicamente «étnicos». No obstante, disfrutó desafiando valores liberales mediante el uso de imágenes e inscripciones que hacían referencia a sus propios orígenes raciales de una manera que en otras manos de hecho habrían sido consideradas racistas. La obra de Basquiat no es un intento por aumentar la conciencia negra ni por defender valores afroestadounidenses específicos, pero por medio de ella a menudo ha mantenido un diálogo inquietante con el público acerca de qué significa ser un joven negro en el contexto urbano estadounidense.

La única área en que los artistas afroestadounidenses mantuvieron una postura mucho más militante durante la década de 1980 fue la obra realizada por mujeres. Una de las figuras más políticamente comprometidas en la escena del arte estadounidense durante el período fue Adrian Piper (n. 1948). Las insta-

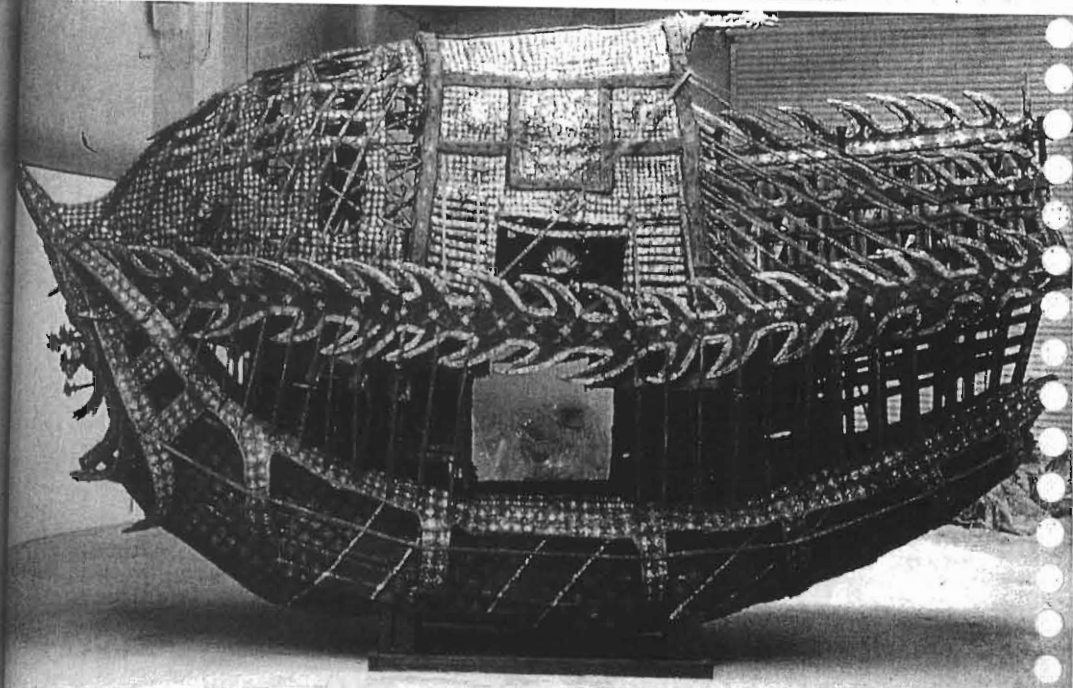


252 laciones y environments de Piper pretenden confrontar a los espectadores con la verdadera naturaleza de sus propias actitudes. Algunos títulos dan el gusto de su obra: *Aspectos del dilema liberal* (1978), *Cuatro intrusos más sistema de alarma* (1980), *Arrinconado* (1988) y *Cómo es, qué es, nº 1* (1991). Constituye un importante aspecto de la obra de Piper que ella es de piel muy clara, esto le da a su obra de performance en particular una agudeza especial. Otras mujeres que trabajan en este campo, con actitudes algo similares, son Faith Ringgold (n. 1930), Betye Saar (n. 1929) y su hija Alison Saar (n. 1956). En cada caso la obra parece tan preocupada por la especial posición de las mujeres negras en la sociedad estadounidense como con la identidad afroestadounidense en general. Por lo tanto, sus vínculos con la tradición feminista son al menos tan fuertes como sus vínculos con el desarrollo de una voz especialmente africana para los artistas estadounidenses de ascendencia africana.

El arte afrocaribeño en Gran Bretaña, que tiene parámetros similares y una relación con la sociedad que lo rodea algo similar a la del arte afroestadounidense en Estados Unidos, contrasta con este último porque tiene una historia mucho más corta. En esencia es el producto de la gran migración antillana a Gran Bretaña que tuvo lugar en los años siguientes a la Segunda Guerra Mundial. Al igual que el arte afroestadounidense intenta tratar temas como la esclavitud, la discriminación racial y la identificación con un África idealizada (un lugar en la mente que difiere mucho de su equivalente



249 BETYE SAAR
*La liberación de tía
Jemima* 1972



250 HEW LOCKE *Arca* 1992-1994

en la realidad cotidiana). Mucho más que el arte afroestadounidense, todavía está en estado de formación. Algunos artistas, como Keith Piper (n. 1960), hacen pinturas y elaboradas obras ambientales con enérgicos mensajes políticos, que de este modo recuerdan a los artistas afroestadounidenses más militantes de la década de 1970. Otros, como el escultor guayanes Hew Locke (n. 1959), están experimentando con una tradición «folk» inventada por ellos mismos. El *Arca* de Locke, un modelo de cartón piedra de un barco, grande y ricamente decorado, simboliza tanto la transición de una cultura a otra como la brutal travesía del Atlántico que llevaba a los esclavos desde África.

El arte basado en el contenido más sobresaliente que se está realizando dentro del mundo del arte contemporáneo no se halla orientado racialmente, sino que es feminista. La primera obra de arte feminista que atrapó la imaginación de un público amplio fue la instalación *La cena*, de Judy Chicago (n. 1939), que data de 1979. En el momento en que fue creada, el arte feminista ya poseía una historia bastante importante. Las artistas y las historiadoras del arte comenzaron a formularse una serie de preguntas: ¿por qué las mujeres son tan subestimadas como artistas? (Ésta fue la pregunta plan-

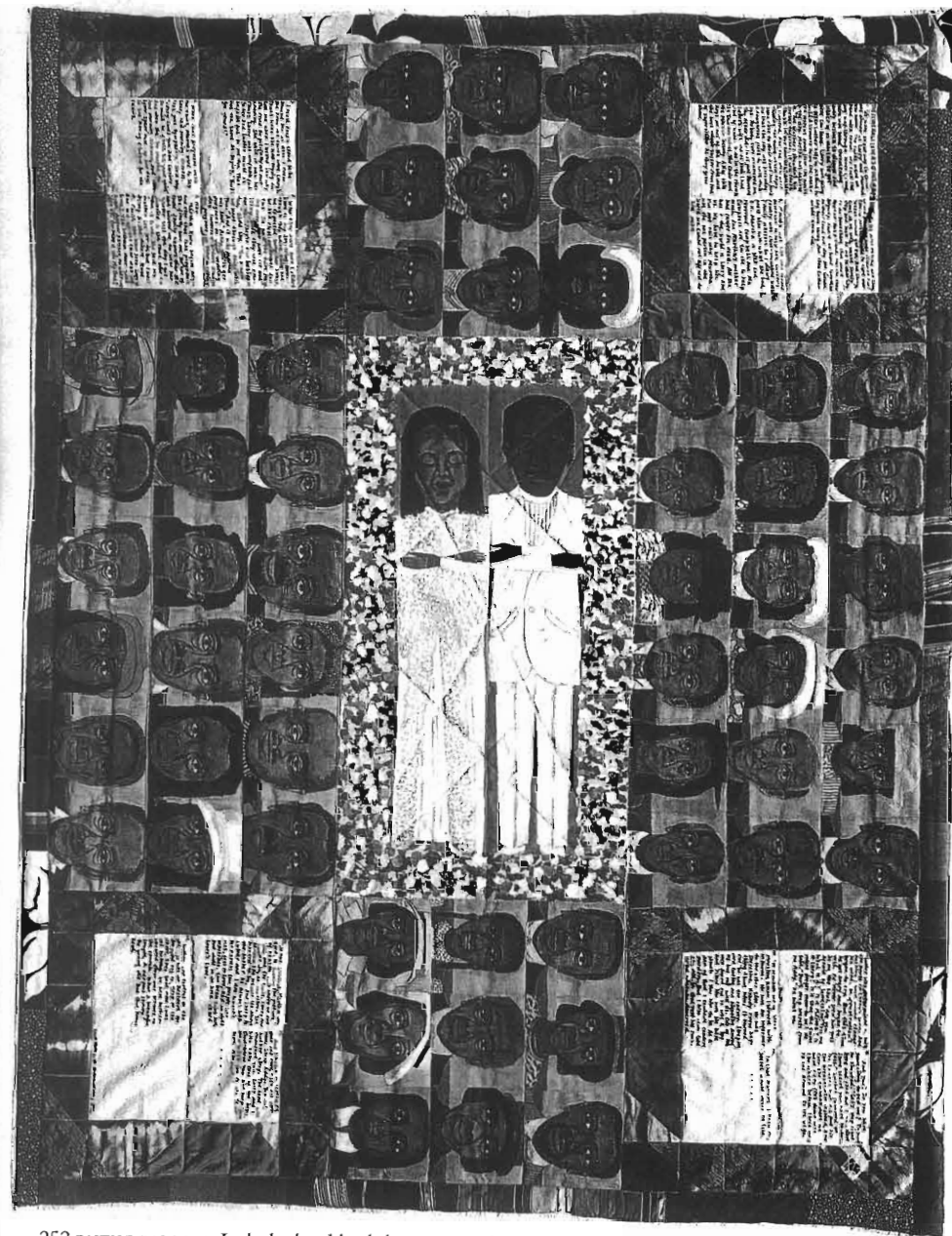
251

254

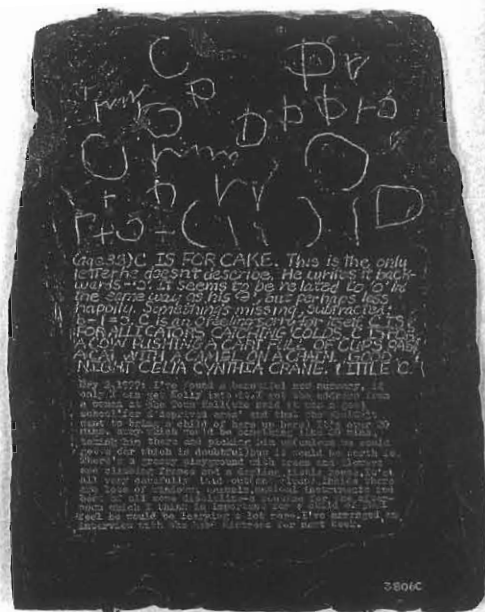


251 KEITH PIPER. *La niñera de la nación reúne su rebaño* 1987

teada en el prestigioso ensayo de Linda Nochlin «¿Por qué no ha habido grandes artistas mujeres?», *Art News*, LXIX, enero de 1971.)² ¿De qué modos el arte de las mujeres puede hacer avanzar la causa feminista? ¿Sería el arte de las mujeres fundamentalmente diferente del realizado por los miembros del sexo opuesto? En diciembre de 1976, más de dos años antes de que Judy Chicago diera a conocer *La cena*, Ann Sutherland Harris y Linda Nochlin fueron las responsables de una importante exposición en el Los Angeles County Museum of Art, «Mujeres artistas: 1550-1950». Éste fue el primer paso hacia el redescubrimiento de modelos a imitar como Artemisia Gentileschi (1593-1651), Paula Modersohn-Becker (1876-1907) y Frida Kahlo. Entretanto, teóricas feministas elaboraron nuevos enfoques críticos a la obra de arte y su función dentro de un contexto estético y social. Muchos de éstos procedían de la filosofía estructuralista y postestructuralista francesa; es decir, la obra de arte fue considerada no un fin en sí misma, no una entidad completa y autosuficiente, sino algo que modificaba la situación en que era puesta, y que cambiaba de carácter y significado a medida que cambiaba la situación misma. La teoría del arte feminista, puesto que era un sistema coherente, durante mucho tiempo ausente en el mundo del arte contemporáneo desde la decadencia del marxismo, tuvo un



252 FAITH RINGGOLD. *La boda: la colcha de los amantes n° 1* 1986



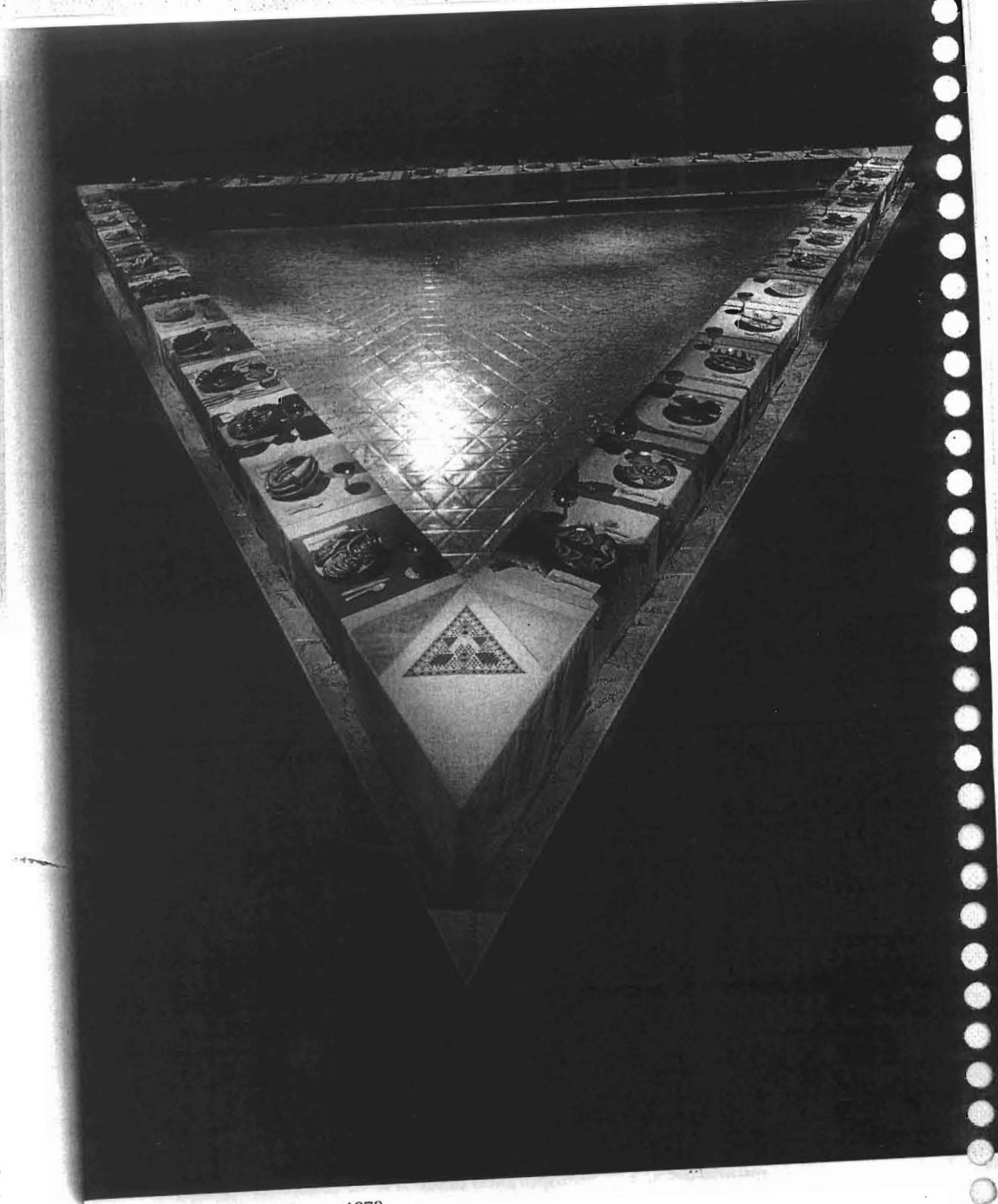
253 MARY KELLY
Documento posparto,
 documentación VI 1978-1979

profundo impacto en el desarrollo de la crítica del arte en general: pareció ofrecer un punto de referencia para todos los escritores sobre arte contemporáneo.

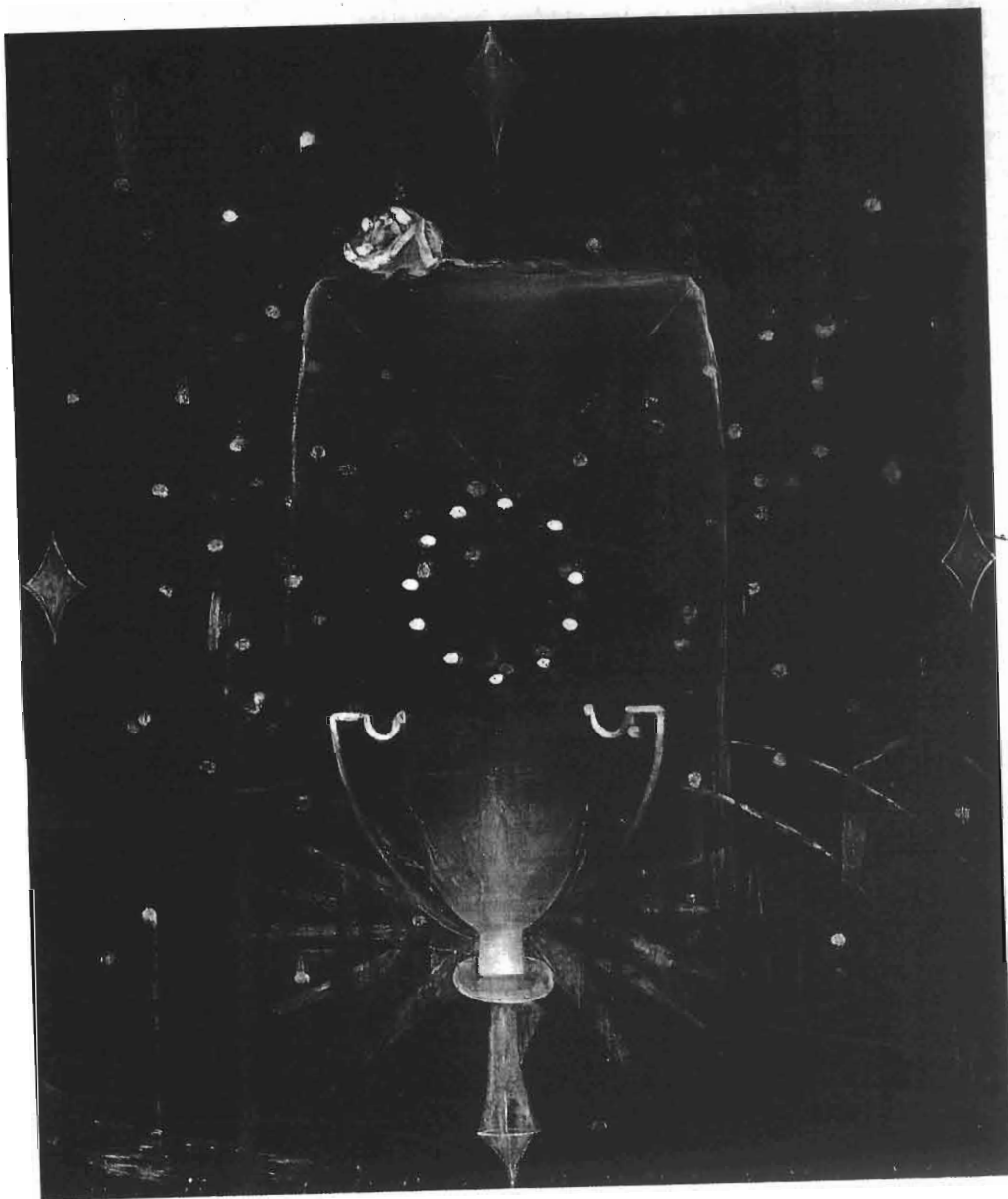
El nuevo arte feminista se diferenciaba totalmente de lo que hasta entonces había sido la situación predominante en el mundo del arte contemporáneo. Más bien que enfatizar el ego de la artista, a menudo era colaborador de ella. *La cena*, aunque concebida por Judy Chicago y realizada bajo su dirección, fue la obra de muchas manos, y subrayaba lo que tradicionalmente se consideraban habilidades de las mujeres, como coser y pintar porcelana. La obra era una eucaristía triple en conmemoración de las heroínas feministas, y cada mujer estaba simbolizada por un plato con un dibujo diferente colocado sobre un tapete bordado. Al igual que muchas obras feministas, *La cena* era una obra ambiental, con un fuerte elemento teatral. Las artistas feministas también se especializaron en el vídeo y performance. A menudo evitaron usar medios que invitaran a comparaciones directas con las tradiciones masculinas en pintura y escultura.

Las obras feministas típicas incluyen *Documento posparto* (1973-1979), de Mary Kelly, un análisis antropológico de la relación de la madre con su hijo (su intimidad inicial y la inevitable separación impuesta por la sociedad); los

256 *Fotogramas de filme sin título* de Cindy Sherman (n. 1954), una serie, comen-



254 JUDY CHICAGO *La cena* 1979



255 ROSS BLECKNER 8.122* como de enero de 1986 1986



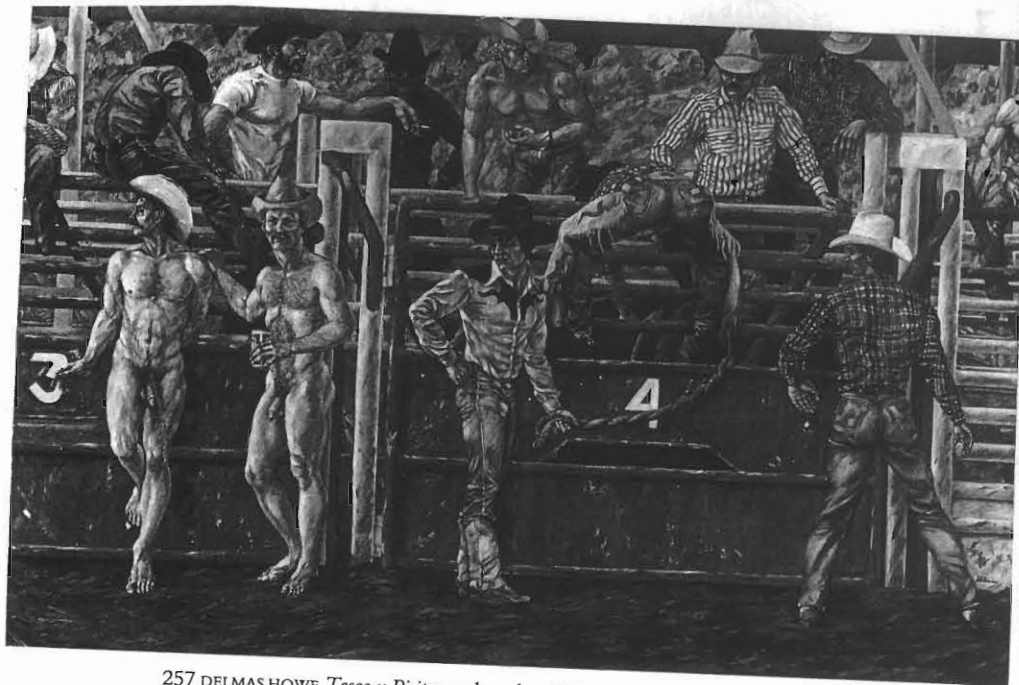
256 CINDY SHERMAN
de *Fotogramas de filme sin título* 1979

zada en 1977, de autorretratos fotográficos de juego de imitación en los cuales la artista se muestra en posturas y situaciones tomadas de filmes de la serie B; y los collages de fotografías e instalaciones de Barbara Kruger (n. 1945), que adopta muchos recursos de los carteles de propaganda de los diseñadores constructivistas rusos, como los Hermanos Shternberg, a comienzos de la década de 1920.

El arte feminista se desarrolló a la par que otra clase de arte basado en el tema: el arte de liberación gay, que enseguida se transmutó en un arte que era una respuesta a la crisis del SIDA. Cuando el arte homosexual gradualmente salió del gueto de la ilustración pornográfica, sus primeros impulsos fueron hedonistas. La serie «Panteón del rodeo» (1980-1990) del pintor estadounidense Delmas Howe (n. 1935), por ejemplo, combina temas del Oeste, griegos clásicos y homosexuales en conmemoración de la belleza masculina. Hay una conmemoración similar en la serie de fotografías «Hombres negros» de Robert Mapplethorpe, expuesta por primera vez toda junta en la Galerie Jurka, Amsterdam, en noviembre de 1980. Mapplethorpe se jactó ante su amante y autor de sus memorias Jack Fritscher de que raramente o nunca recibía una reseña mala.³ También expresó su des-

257

258



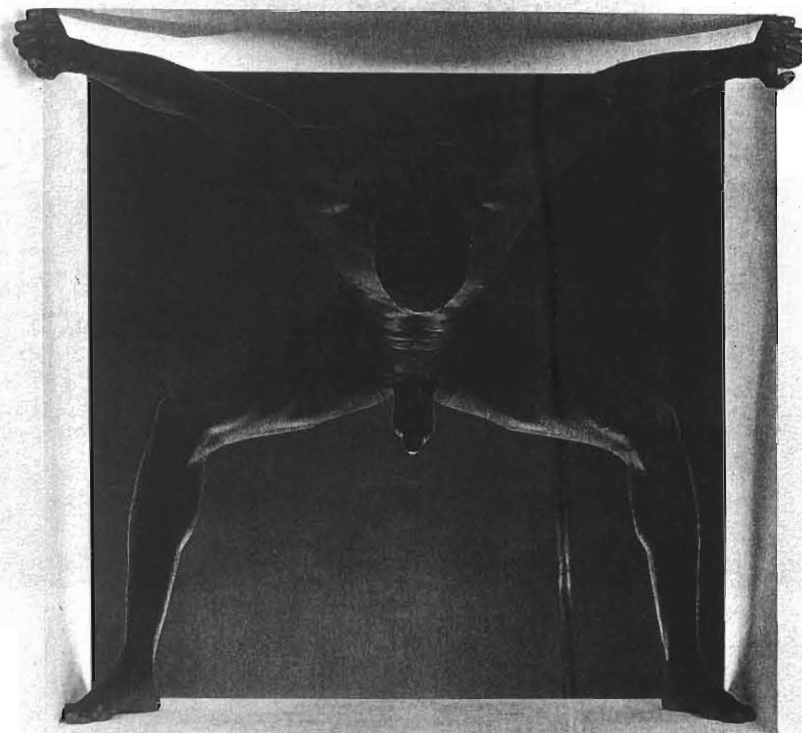
257 DELMAS HOWE *Teseo y Pirtoo en los saltos* 1981-1982

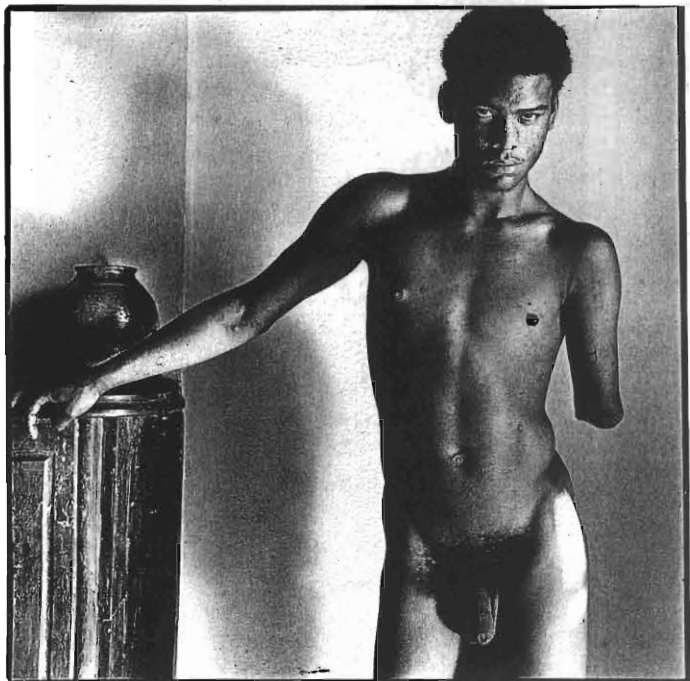
precio, pero asimismo su completa indiferencia, por la idea de censura, en una conversación que Fritscher dice que tuvo lugar en 1982: «Sentía muy poco interés en realidad por la política sexual, la igualdad racial, la religión oficial o las subvenciones gubernamentales.»⁴

La controversia de censura en que la obra de Mapplethorpe quedó sumergida inmediatamente después de su muerte, cuando la Corcoran Gallery of Art de Washington D.C. canceló una exposición de una amplia retrospectiva, y cuando la misma exposición fue más tarde el tema de un proceso penal respecto de su presentación en el Cincinnati Contemporary Arts Center, nada tenía que ver, por lo tanto, con las propias intenciones del fotógrafo. No era un militante, y su obra era una expresión de preferencias y gustos puramente personales. Se aprovechó de la relajación de las restricciones que formaron parte del clima cultural de fines de la década de 1970 y comienzos de la de 1980, pero nada hizo para producirla ni la defendió una vez que había tenido lugar. Lo que le habría agradado respecto del acontecimiento Corcoran era la notoriedad añadida que acarreo a su obra.

Un enfoque similarmente personal se encuentra en la obra de otro fotógrafo de desnudos masculinos (muchos de ellos negros), el pintor establecido en

Nueva Orleans George Dureau (n. 1930). La obra de Dureau ha sido citada como una de las fuentes más importantes de Mapplethorpe,⁵ y, verdaderamente, allí donde sus imágenes se parecen unas a otras, Dureau tiene la prioridad. Sus fotografías, no obstante, se diferencian de las de Mapplethorpe en aspectos importantes. Su interés por los mutilados y disminuidos físicos (principalmente enanos) ha llevado a comparaciones con Diane Arbus. No obstante, Dureau es muy distinto de Arbus y también distinto de Mapplethorpe en la profunda solidaridad que da a sus temas. Para Mapplethorpe sus hombres negros son objetos hermosos, o en el mejor de los casos animales machos hermosos, representaciones de la fuerza sexual purgada de casi todo rastro de individualidad humana. Dureau, por el contrario, establece una empatía con sus temas. Para





259 GEORGE DUREAU
Wilbert Hines 1972

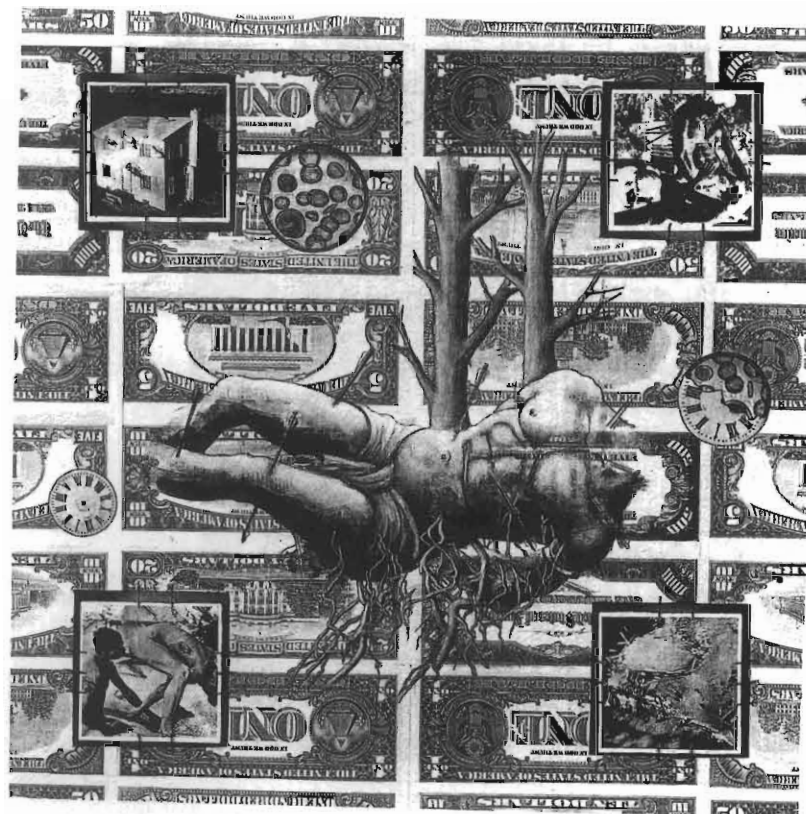
él, cada uno es una personalidad completa y compleja, y la desnudez es una manera de revelar esa complejidad, además de satisfacer el propio interés erótico del fotógrafo, que indudablemente se encuentra presente.

176 Esta actitud está muy modificada en la obra de artistas como Robert Gober, David Wojnarowicz (1954-1992) y Ross Bleckner, que no tratan simplemente preferencias homosexuales sino el SIDA. Las esculturas y obras ambientales de Gober, ya citadas en un capítulo anterior, son tan esquivas que llamarlas arte del SIDA sin mucha reserva es falsear la intención del artista. No obstante, éstas a menudo tienen un sentimiento de lamento callado, de dolor oscuro, que los críticos han vinculado a la situación de Gober como un gay «declarado», que vive y trabaja en Nueva York. Las pinturas de Bleckner de ningún modo son todas acerca del SIDA, otras realizan elaborados juegos posmodernistas con convenciones abstractas y figurativas. Hay, no obstante, una larga serie de lienzos que representan cálices y jarrones de flores, a menudo en medio de rayos de luz, que son conmemoraciones de las víctimas de la enfermedad. Bleckner reivindica que en éstos está «degradando lo sublime. Quiero que mis pinturas traten de conseguir una creencia y una sinceridad que yo, como artista, no siento necesariamente, y que desde luego no siento continuamente».⁶

284

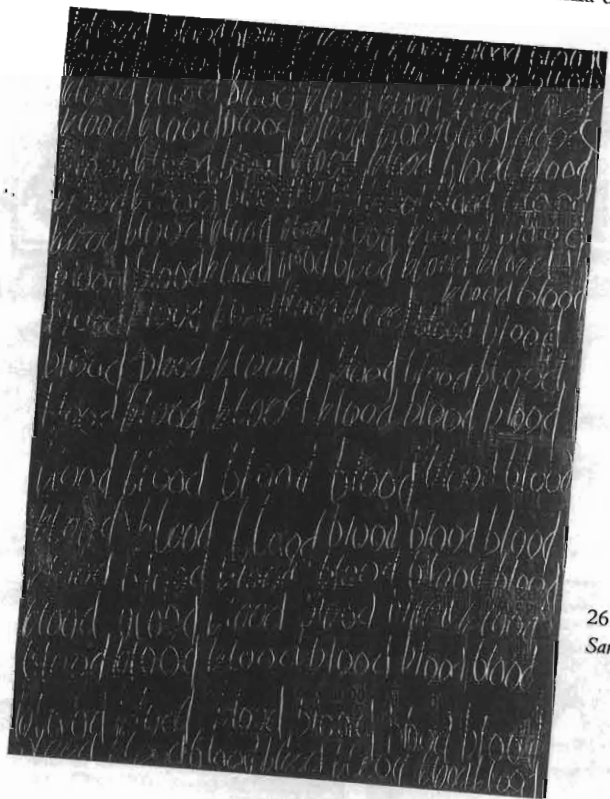
Wojnarowicz, junto con su compañero víctima del SIDA, el pintor y cineasta británico Derek Jarman (1941-1994), fue uno de los polemistas más acérrimos relacionado con la lucha contra el SIDA. Las últimas pinturas de Jarman, por ejemplo las incluidas en su exposición «MARICÓN», en 1992, muy poco antes de su muerte, y en la exposición póstuma «MARICA MALVADO», en 1994, son violentas inscripciones y emblemas en graffiti; las de Wojnarowicz son más frecuentemente narraciones personales complejas, a menudo con sistemas de imágenes superpuestas que el espectador se ve obligado a descodificar. No obstante, también proceden de los graffiti urbanos. Wojnarowicz comenzó su carrera pintando con spray emblemáticos dibujos en paredes y almacenes abandonados (muy conocidos por los encuentros homosexuales clandestinos) a lo largo de los muelles del río Hudson. De hecho no existe una frontera real entre la obra de Wojnarowicz como artista visual y su obra como escritor, aunque (bastante paradójicamente) su violento libro autobiográfico *Cerca de los cuchillos* (Nueva York, 1991) tiene poco que decir acerca del arte mismo, aunque mucho que comunicar acerca de la alborotada edad adulta y la perjudicada in-

260 DAVID WOJNAROWICZ *Salida de la luna mala* 1989



fancia del autor. Lo que los dos artistas tienen en común, además de su sino, es una urgencia de expresión que poco o nada tiene que ver con la idea de una demostración estilística consciente. En el arte del SIDA, el tema verdadero es primario. Otro artista homosexual y víctima del SIDA que encaja en esta categoría es el pintor británico David Robilliard (1952-1989), cuyas perversas inscripciones decoradas con dibujos ingenuos y burlones lo sitúan en una categoría cercana a la ocupada por Jenny Holzer con sus *Tópicos*.

El arte lésbico ha logrado mucha menos visibilidad pública que el arte gay masculino. La obra que en la actualidad constituye la explicación más completa de la actividad de las artistas lesbianas «declaradas», la segunda edición de *La perspectiva sexual: homosexualidad y arte en los últimos 100 años en Occidente*,⁷ de Emmanuel Cooper, deja en claro que una gran cantidad de lo que él describe ha tenido que confiar en espacios «alternativos» para lograr visibilidad, y de esta manera ha permanecido un tanto apartado de la corriente principal (en marcado contraste con el enorme éxito comercial alcanzado por Robert Mapplethorpe, cuyos bienes, después de su muerte, fueron evaluados para la verificación oficial de testamentos en 228 millones de dólares). También está el hecho de que las artistas lesbianas han estado divididas entre el deseo de centrarse en temas de las mujeres y centrarse puramente en temas lésbicos. Los torsos esculpidos en arcilla de Nancy Fried (n. 1945)



261 DEREK JARMAN
Sangre 1992



262 NANCY FRIED
El espejo de mano 1987

son acerca de enfermas de cáncer y la necesidad de someterse a una mastectomía: éstos son temas que, en las mismas circunstancias, cualquier artista mujer podría sentir la necesidad de abordar. La identidad lésbica a menudo se afirma mediante apropiación, por ejemplo, en la recurrente versión de la Mona Lisa de Sadie Lee (n. 1955), que muestra a la mujer icónica de Leonardo llevando cuello y corbata. Esta imagen es una añadidura a una larga serie de variantes de la Mona Lisa en el arte del siglo XX, comenzada por el L.H.O.O.Q. de Duchamp.

El problema de un arte puramente basado en un tema es que tiende a desvalorizar las emociones humanas universales. Algunos de los comentarios más emocionantes acerca de la crisis del SIDA, por ejemplo, han sido realizados por la artista estadounidense de performance Karen Finley, que es heterosexual, pero que ha perdido a muchos amigos por esta enfermedad. Su instalación *La silla vacía* (1933), un asiento como un trono cubierto de flores, hojas y musgo, enfrentada a dos sillas sin adorno, es un comentario sobre la aflicción y la pérdida. El espectador coge una de las sillas sin adorno y se le pide que contemple el hecho de la ausencia. Aunque provocada por una situación específica de las décadas de 1980 y 1990, ésta considera algo mucho más grande: nuestra relación como seres humanos con todos aque-



263 KAREN FINLEY *La silla vacía* 1993

llos que han pasado por nuestras vidas y ahora están apartados de nosotros. Finley indica que el simbolismo de la silla o asiento dejado vacío en algún acontecimiento social es, de hecho, muy viejo.

Otro problema es que ha tendido cada vez más a expresar el sentimiento estético y reemplazarlo por un didactismo árido y agresivamente moralizador. Todo lo que sabemos acerca de lo que llamamos arte —y, como he señalado en mi primer capítulo, lo que llamamos arte de hecho es una variable, que cambia de acuerdo con el contexto— sugiere que el impulso a hacerlo y llegar a entregarse a él tradicionalmente tiene mucho que ver con el funcionamiento del principio del placer. La búsqueda de la moralidad como un fin en sí misma a la larga se vuelve fatigosa. Las tácticas de choque, que van juntas con el nuevo moralismo (*El Cristo de los orines* de Andrés Serrano, mencionado en mi primer capítulo, es un ejemplo que viene al caso) notablemente sólo ofrecen respuestas menguantes. Éstos son problemas que los artistas de las primeras décadas del nuevo milenio van a tener que elaborar, como los originales modernistas elaboraron una manera de escapar del corsé del academicismo del siglo XIX.

8

Notas

Capítulo I

1 Véase, por ejemplo, Irving Sandler, *The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism*, Nueva York, 1970.

2 Sobre este tema, véase la inequívoca carta de Marcel Duchamp a Hans Richter, fechada el 10 de noviembre de 1962, en la cual condena el pop art. Duchamp dice: «Este neodadaísmo, que ellos llaman nuevo realismo, pop art, ensamblaje, etc., es una salida fácil y se nutre de lo que hizo el dadaísmo. Cuando descubrí los ready-mades pensé que me oponía a la estética. En el neodadaísmo han considerado mis ready-mades y han descubierto belleza estética en ellos. Yo arrojé el portabotellas y el urinario a sus caras y ahora los admiran por su belleza estética.» Hans Richter, *Dada - Art and Anti-Art*, Londres, Thames and Hudson, y Nueva York, McGraw-Hill, 1966, pp. 207-208.

Capítulo II

1 André Breton, *Manifestes du Surréalisme*, París, J.-J. Pauvert, 1962, p. 40.

2 Maurice Nadeau, *The History of Surrealism*, Nueva York, Collier Books, 1967, y Londres, Jonathan Cape, 1968, p. 202.

3 Barbara Rose, *American Art Since 1900*, Nueva York y Londres, 1967, pp. 127 y ss.

4 Harold Rosenberg, «Arshile Gorky: the Man, the Time, the Idea», en *Honzon*, Nueva York, 1962, p. 106.

5 *Arshile Gorky: Paintings, Drawings, Studies*, catálogo de una exposición celebrada en el Museum of Modern Art, Nueva York, en colaboración con la Washington Gallery of Modern Art, 1962, p. 45.

6 Talcott B. Clapp, «A Painter in a Glass House», citado en *Arshile Gorky: Paintings, Drawings, Studies*, catálogo de una exposición celebrada en el Museum of Modern Art, Nueva York, en colaboración con la Washington Gallery of Modern Art, 1962, p. 43.

7 Jackson Pollock, «My Paintings», en *Possibilities I*, Nueva York, George Wittenborn, invierno, 1947-1948.

8 André Breton, *op. cit.*, p. 44.

9 Harold Rosenberg, *The Tradition of*

the New, Londres, Thames and Hudson, 1962, p. 31.

10 *Ibid.*, p. 30.

11 Frank O'Hara, *Jackson Pollock*, Nueva York, George Braziller, 1959, p. 116.

12 Patrick Heron, «The Ascendancy of London», en *Studio International*, Londres, diciembre de 1966.

Capítulo III

1 De entrevistas con Francis Bacon realizadas por David Sylvester, grabadas y filmadas en Londres para la BBC Television, mayo de 1968, en *Francis Bacon: Recent Paintings*, catálogo de una exposición en la Marlborough New London Gallery, marzo-abril de 1967, p. 26.

2 Peter Selz y Jean Dubuffet, *The Work of Jean Dubuffet*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1962, pp. 81-82.

3 Jean Dubuffet, *Prospectus et tous écrits suivants II*, París, Gallimard, 1967, p. 74.

Capítulo IV

1 Barbara Rose, *op. cit.*, p. 234.

2 Max Kozloff, «The New American Painting», en Richard Kostelanetz, ed., *The New American Arts*, Nueva York, Collier Books, 1967, p. 102.

3 Clement Greenberg, «Louis and No-laud», *Art International*, vol. 4, n° 5, Zurich, 1960.

4 Michael Fried, introducción a *Morris Louis 1912-1962*, Boston, Museum of Fine Arts, 1967, p. 21.

5 Michael Fried, catálogo de *Three American Artists*, exposición en el Fogg Art Museum, Universidad de Harvard, 1965, p. 27.

Capítulo V

1 William C. Seitz, *The Art of Assemblage*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1961, p. 87.

2 John Cage, *Silence*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 1961, p. 10.

3 Citado por Pierre Descargues en *Yves Klein*, catálogo de una exposición en el Jewish Museum, Nueva York, 1967, p. 18.

4 Mario Amaya, *Pop as Art*, Londres, Studio Vista, 1965, p. 33.

5 *Ibid.*, p. 33.

6 Harold Rosenberg, *The Anxious Object*, Londres, Thames and Hudson, 1964, pp. 27-28.

7 Citado por Gene Baro en «Claes Oldenburg, or the things of this world», *Art International*, Nueva York, noviembre de 1966.

8 De respuestas a preguntas formuladas por G. R. Swenson, *Arts News*, Nueva York, noviembre de 1963.

9 Citado por Mario Amaya, *op. cit.*, p. 95.

10 *Andy Warhol*, catálogo de una exposición en el Institute of Contemporary Art, Universidad de Pennsylvania, 8 de octubre-21 de noviembre de 1965.

11 Citado por Adrian Henri, *Environments and Happenings*, Londres, Thames and Hudson, 1974, p. 168.

12 *Ibid.*

Capítulo VI

1 Frank O'Hara, en *David Smith 1906-1965*, catálogo de una exposición celebrada en la Tate Gallery, Londres, 1966, pp. 9-10.

2 «Anthony Caro interviewed by Andrew Forge», *Studio International*, Londres, 1968.

3 Declaraciones en *Tony Smith. Two Exhibitions of Sculpture*, catálogo de la exposición celebrada en el Wadsworth Atheneum, Connecticut, y el Institute of Contemporary Art, Universidad de Pennsylvania, 1966-1967.

4 *Ibid.*, nota en *La caja negra*.

5 Donald Judd, «Specific Objects», *Contemporary Sculptors*, Nueva York, *The Art Digest (Arts Yearbook 8)*, 1965, p. 79.

6 Robert Morris, «Notes on Sculpture», *Artforum*, Nueva York, febrero de 1966, p. 44.

7 Dan Flavin, «...In Daylight or Cool White», *Artforum*, diciembre de 1965, p. 24.

Capítulo VII

1 Marco Meneguzzo, en *Verso l'arte povera*, catálogo de una exposición celebrada en el Padiglione d'arte contemporanea, Milán, 1989, p. 17.

2 Meneguzzo, *ibid.*, p. 19.

3 Germano Celant, *Arte povera: storie e protagonisti*, Milán, 1985, p. 27.

4 Charles Hall, en *Damien Hirst*, catálogo de una exposición celebrada en el Institute of Contemporary Arts, Londres, 1991, sin paginar.

Capítulo VIII

1 Christos M. Joachimides, en *A New Spirit in Painting*, catálogo de una exposición celebrada en la Royal Academy of Arts, Londres, 1981, p. 14.

Capítulo IX

1 Citado en Peter Schjeldahl, *Eric Fischl*, Nueva York, 1988, p. 21.

2 Jeffrey Deitch, en *Cultural Geometry*, catálogo de una exposición celebrada en la Deste Foundation for Contemporary Art, Atenas, 1988, p. 39.

3 Peter Halley, en *ibid.*, p. 83.

4 Robert Rosenblum, en *The Jeff Koons Handbook*, Londres, Thames and Hudson, 1992, p. 15.

5 Entrevista colectiva en Dan Cameron, *NY Art Now: The Saatchi Collection*, Milán, 1988, p. 27.

6 Artículo reproducido fotográficamente en la p. 242 de Henry Adams, *Thomas Hart Benton: An American Original*, Nueva York, 1989.

7 Caroline E. Jones ha realizado una crónica de este movimiento en un excelente libro, *Bay Area Figurative Art*, Berkeley, 1990, que contiene una detallada crónica año a año de su desarrollo.

8 El profesor Whitney Chadwick ha estudiado brevemente pero con mucha autoridad este impulso en su ensayo «Narrative Imagism and the Figurative Tradition in Northern California Paintings», *Art Journal*, XLV, invierno de 1985, pp. 309-314.

9 Thomas Kellein, en *Mike Kelley*, catálogo de una exposición celebrada en el Kunsthalle, Basilea, 1992, p. 7.

10 Bill Berkson, «Seattle Sites», *Art in America*, Nueva York, junio de 1986, p. 72.

Capítulo X

1 Jan Hoet, en *Africa Now, The Jean Pingozzi Collection*, Groninger Museum, Groninga, 1991, p. 30.

2 *Ibid.*, p. 30.

3 Véase, por ejemplo, *Peasant Paintings from Hu County, Shensi Province, China*, catálogo de una exposición organizada

por el Consejo de las Artes de Gran Bretaña, 1976, que ilustra una gama completa de estas imágenes.

Capítulo XI

1 Edmund Barry Gaither, *Afro-American Artists*, Nueva York y Boston, (Boston, National Center of Afro-American Artists), 1970, pp. 3-4.

2 Reimpreso en Thomas Hess y Elizabeth Baker, eds., *Art and Sexual Politics*, Nueva York y Londres, 1971; y en Linda Nochlin, *Women, Art, and Power and Other Essays*, Nueva York, 1989, y Londres, 1991.

3 Véase Jack Fritscher, *Mapplethorpe: Assault with a Deadly Camera*, Marmaroneck, Nueva York, 1994, pp. 65 y ss.

4 *Op. cit.*, p. 9.

5 Véase Melody D. Davis, *The Male Nude in Contemporary Photography*, Filadelfia, pp. 67 y ss., que compara directamente a Mapplethorpe y Dureau.

6 Ross Bleckner, en *Ross Bleckner*, catálogo de una exposición celebrada en el Kunsthalle, Zurich, 1990, sin paginar.

7 Londres y Nueva York, 1994; publicado por primera vez en 1986.

BATTCOCK, GREGORY, ed., *Super-Realism*, Nueva York, 1975.

BEARDSLEY, JOHN, *Earthworks and Beyond: Contemporary Art in the Landscape*, Nueva York, 1984.

BECKETT, WENDY, *Contemporary Women Artists*, Nueva York, 1988.

Black Art: Ancestral Legacy - the African Impulse in African American Art (cat. de exp.), Dallas Museum of Art, 1989.

BONITO OLIVA, ACHILLE, *Europe-America: The Different Avant-gardes*, Milán, 1976.

BOWEL, JOHN E., *The Quest for Self-Expression: Painting in Moscow and Leningrad, 1905-1990* (cat. de exp.), Columbus Museum of Art, Ohio, 1990.

British Art in the 20th Century: The Modern Movement (cat. de exp.), Royal Academy of Arts, Londres, 1987.

BROUDY, NORMA y MARY D. GARRARD, eds., *The Power of Feminist Art*, Nueva York y Londres, 1994.

BUTTERFIELD, JAN, *The Art of Light and Space*, Nueva York, 1993.

CARLOZZI, ANNETTE, *50 Texas Artists*, San Francisco, 1980.

CARUANA, WALLY, *Aboriginal Art*, Londres, 1993.

CELANI, GERMANO, *Unexpressionism: Art Beyond the Contemporary*, Nueva York, 1988.

CHADWICK, WHITNEY, *Women, Art, and Society*, Londres, 1990.

CHASE, LINDA, *Hyperrealism*, Nueva York, 1975.

CHICAGO, JUDY, *The Dinner Party: A Symbol of our Heritage*, Garden City, 1979.

China Avant-Garde (cat. de exp.), Haus der Kulturen der Welt, Berlin, y Museum of Modern Art, Oxford, 1993.

CHIPP, HERSCHIEL B., *Theories of Modern Art*, Berkeley, Los Ángeles y Londres, 1973.

COHEN, JEAN LEBOLD, *The New Chinese Painting 1949-1986*, Nueva York, 1987.

COLPITT, FRANCIS, *Minimal Art: The Critical Perspective*, Ann Arbor, Michigan, 1990.

Contemporary Indian Art (cat. de exp.), Royal Academy of Arts, Londres, 1982.

COOPER, EMMANUEL, *The Sexual Perspective: Homosexuality and Art in the Last 100 Years in the West*, 2ª ed. revisada, Londres, 1994.

DAY, HOLLIDAY L. y HOLLISTER STURGES, *Art of the Fantastic: Latin America, 1920-*

1987 (cat. de exp.), Indianapolis Museum of Art, 1987.

DEITCH, JEFFREY y DAN FRIEDMAN, eds., *Artificial Nature* (cat. de exp.), Deste Foundation for Contemporary Art, Atenas, Ginebra, Nueva York, 1990.

DEITCH, JEFFREY y PETER HALLEY, *Cultural Geometry* (cat. de exp.), Deste Foundation for Contemporary Art, Atenas, 1988.

DEITCH, JEFFREY, *Post Human* (cat. de exp.), FAE Musée d'Art Contemporain, Pully/Lausana, 1992.

DEITCH, JEFFREY, *Strange Abstraction* (cat. de exp.), Touko Museum of Contemporary Art, Japón, 1991.

Difference: On Representation and Sexuality (cat. de exp.), New Museum of Contemporary Art, Nueva York, 1985.

Doubletake: Collective Memory and Current Art (cat. de exp.), Hayward Gallery, Londres, 1992.

DUNN, MICHAEL, *A Concise History of New Zealand Painting*, Auckland, 1991.

English Art Today 1900-1976 (cat. de exp.), 2 vols., Palazzo Reale, Milán, 1976.

FINE, ELSA HONIG, *The Afro-American Artist: A Search for Identity*, Nueva York, 1982.

FOX, HOWARD N., MIRANDA McCLINTIC y PHYLLIS ROSENZWEIG, *Content: A Contemporary Focus 1974-1984* (cat. de exp.), Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D.C., 1984.

GABLIK, SUZI, *Has Modernism Failed?*, Londres y Nueva York, 1985.

GELDZAHLER, HENRY, *New York Painting and Sculpture: 1940-1970* (cat. de exp.), Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1969.

German Art in the 20th Century: Painting and Sculpture, 1905-1985 (cat. de exp.), Royal Academy of Arts, Londres, 1985.

GLUSBE, JORGE, *Art in Argentina*, Milán, 1986.

GODFREY, TONY, *The New Image: Painting in the 1980s*, Londres, 1986.

GOLDBERG, ROSELEE, *Performance Art, from Futurism to the Present*, 2ª ed. revisada, Nueva York, 1988.

Gutai - Japanese Avantgarde/Japanese Avant-Garde, 1954-1965 (cat. de exp.), Mathildenhöhe, Darmstadt, 1991.

HARRISON, CHARLES, *Essays on Art & Language*, Oxford, 1991.

HERTZ, RICHARD, ed., *Theories of Contem-*

porary Art, Englewood Cliffs, Nueva Jersey, 1985.

HICKS, ALISTAIR, *New British Art in the Saatchi Collection*, Londres, 1989.

Hispanic Art in the United States: Thirty Contemporary Painters and Sculptors (cat. de exp.), Museum of Fine Arts, Houston, 1987.

HUGHES, ROBERT, *Culture of Complaint*, Nueva York y Londres, 1993.

India, Myth & Reality, Aspects of Modern Indian Art (cat. de exp.), Museum of Modern Art, Oxford, 1982.

Indian Art in the 20th Century: Painting and Sculpture 1900-1988 (cat. de exp.), Royal Academy of Arts, Londres, 1989.

JENCKS, CHARLES, *Post-Modernism: Neo-Classicism in Art and Architecture*, Nueva York, 1987.

JOACHIMIDES, CHRISTOS M. y NORMAN ROSENTHAL, eds., *American Art in the 20th Century* (cat. de exp.), Royal Academy of Arts, Londres, 1993.

JOACHIMIDES, CHRISTOS M. y NORMAN ROSENTHAL, eds., *Metropolis* (cat. de exp.), Martin-Gropius-Bau, Berlín, 1991; versión inglesa del catálogo, Nueva York, 1991.

KARSHAN, DONALD, ed., *Conceptual Art and Conceptual Aspects*, Nueva York, 1970.

KRAUSS, ROSALIND, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Massachusetts, 1986.

LEVIN, KIM, *Beyond Modernism: Essays on Art from '70s and '80s*, Nueva York, 1988.

LEWIS, SAMILLA, *Art: African-American*, 2ª ed. revisada, Los Ángeles, 1990.

LIPPARD, LUCY R., *Mixed Blessings: New Art in a Multi-Cultural America*, Nueva York, 1990.

LIPPARD, LUCY R., *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Nueva York, 1971.

LUCIE-SMITH, EDWARD, *American Art Now*, Oxford, 1985.

LUCIE-SMITH, EDWARD, *American Realism*, Londres y Nueva York, 1994.

LUCIE-SMITH, EDWARD, *Art in the Eighties*, Oxford, 1990.

LUCIE-SMITH, EDWARD, *Art in the Seventies*, Oxford, 1980.

LUCIE-SMITH, EDWARD, *Latin American Art of the 20th Century*, Londres, 1993. [fa

Bibliografía escogida

A New Spirit in Painting (cat. de exp.), Royal Academy of Arts, Londres, 1981.

ADES, DAWN y otros, *Art in Latin America: The Modern Era, 1820-1980* (cat. de exp.), Hayward Gallery, Londres, 1989.

Against Nature: Japanese Art in the Eighties (cat. de exp.), Grey Art Gallery and Study Center, Universidad de Nueva York, Nueva York, 1989.

ALLBRIGHT, THOMAS, *Art in the San Francisco Bay Area, 1945-1980: An Illustrated History*, Berkeley, 1985.

ANDERSEN, WAYNE, *American Sculpture in Process: 1930-1970*, Boston y Nueva York, 1975.

ARAEEN, RASHEED, *The Other History: Afro-Asian Artists in Post-War Britain* (cat. de exp.), Hayward Gallery, Londres, 1989.

ARCHER SHAW, PETRINE y KIM ROBINSON, *Jamaican Art: An Overview*, Kingston, Jamaica, 1990.

ARMSTRONG, RICHARD, *Mind over Matter: Concept and Object* (cat. de exp.), Whitney Museum of American Art, Nueva York, 1990.

ARMSTRONG, RICHARD, *The New Sculpture, 1965-1976* (cat. de exp.), Whitney Museum of American Art, Nueva York, 1990.

Art of Our Time: The Saatchi Collection, 4 vols. Londres y Nueva York, 1984.

ASHTON, DORE, *American Art Since 1945*, Nueva York y Londres, 1982.

BATTCOCK, GREGORY y ROBERT NICKAS, *The Art of Performance. A Critical Anthology*, Nueva York, 1984.

BATTCOCK, GREGORY, ed., *Idea Art*, Nueva York, 1973.

BATTCOCK, GREGORY, ed., *Minimal Art: A Critical Anthology*, Nueva York, 1968.

BATTCOCK, GREGORY, ed., *New Artists Video. A Critical Anthology*, Nueva York, 1978.

traducción castellana en esta misma colección: *Arte latinoamericano del siglo xx.* LUCIE SMITH, EDWARD, CAROLYN COHEN y JUDITH HIGGINS, *The New British Painting*, Oxford, 1988.

LUCIE SMITH, EDWARD, *Race, Sex, and Gender in Contemporary Art*, Londres, 1994.

MAHSUN, CAROL ANNE RUNYON, ed., *Pop Art: The Critical Dialogue*, Ann Arbor, Michigan, 1989.

MAMIYA, CHRISTIN J., *Pop Art and Consumer Culture: American Super Market*, Austin, 1992.

MC SHINE, KYNASTON, ed., *Information*, Nueva York, 1970.

MEISEL, LOUIS K., *Photo-Realism*, Nueva York, 1980.

MEYER, URSULA, ed., *Conceptual Art*, Nueva York, 1972.

MILLET, CATHERINE, *L'art contemporain en France*, París, 1987.

Modernidad: art brésilien du 20^e siècle (cat. de exp.), Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, París, 1987.

MORPHEI, RICHARD, *The Hard-Won Image: Traditional Method and Subject in Recent British Art* (cat. de exp.), Tate Gallery, Londres, 1984.

MOZSYNKA, A., *Abstract Art*, Londres y Nueva York, 1990.

MOUNT, MARSHALL W., *African Art - the Years since 1920*, 2^a ed. revisada, Nueva York, 1989.

MULLER, GRÉGOIRE, *The New Avant-Garde, Issues for the Art of the Seventies*, Londres, 1972.

MUNROE, ALEXANDRA, *Japanese Art after 1945, Scream Against the Sky* (cat. de exp.), Guggenheim Museum, Nueva York, 1994.

MUSSA, ITALO, *La pittura colta*, Roma, 1983.

NOCHLIN, LINDA, *Women, Art and Power and Other Essays*, Nueva York, 1989, y Londres, 1991.

Nuevos momentos del arte mexicano/New Moments in Mexican Art (cat. de exp.), Parallel Project, Nueva York, 1990.

Pacific Rim Diaspora (cat. de exp.), Long Beach Museum of Art, California, 1990.

PINCUS-WITTEN, ROBERT, *Postminimalism*, Londres, 1977.

PLAGENS, PETER, *Sunshine Muse: Contemporary Art in the West Coast*, Nueva York, 1974.

RASMUSSEN, WALDO, *Artistas latinoamericanos del siglo xx: Latin American Artists of the Twentieth Century* (cat. de exp.), MOMA, Nueva York, 1993.

RAVEN, ARLENE, ed., *Art in the Public Interest*, Ann Arbor, Michigan, 1989.

RAVEN, ARLENE, CASSANDRA LANGER y JOANNA FRUEH, eds., *Feminist Art Criticism: An Anthology*, Nueva York, 1988.

RISATTI, HOWARD, ed., *Postmodern Perspectives: Issues in Contemporary Art*, Englewood Cliffs, Nueva Jersey, 1990.

ROSE, JACQUELINE, *Sexuality in the Field of Vision*, Londres, 1986.

ROSENBERG, HAROLD, *Art and Other Serious Matters*, Chicago, 1985.

ROSENBERG, HAROLD, *Art on the Edge*, Nueva York, 1975.

ROSENBERG, HAROLD, *The De-Definition of Art Action. Action Art to Pop to Earthworks*, Nueva York, 1992.

ROSS, DAVID A., *Between Spring and Summer: Soviet Conceptual Art in the Era of Late Communism*, Cambridge, Massachusetts, 1990.

RUSSELL, JOHN, *The Meanings of Modern Art*, Nueva York, 1981.

SEYMOUR, ANNE, *The New Art* (cat. de exp.), Hayward Gallery, Londres, 1972.

SHONE, RICHARD, *Some Went Mad, Some Ran Away...* (cat. de exp.), Serpentine Gallery, Londres, 1994.

SIEGEL, JEANNE, ed., *An Talk: The Early 80s*, Ann Arbor, Michigan, 1988.

SUSMAN, ELISABETH, con THELMA GOLDEN, JOHN G. HANHARDT y LISA PHILLIPS, *1993 Biennial Exhibition* (cat. de exp.), Whitney Museum of American Art, Nueva York, 1993.

SZEEMAN, HARALD, ed., *Live in Your Head: When Attitudes Become Form*, Berna, 1969.

The New Culture: Women Artists of the Seventies (cat. de exp.), Turman Gallery, Universidad del Estado de Indiana, 1984.

The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985 (cat. de exp.), Los Angeles County Museum of Art, 1986.

TOMKINS, CALVIN, *Post- to Neo-: The Art World of the 1980s*, Nueva York, 1988.

Unbound: Possibilities in Painting (cat. de exp.), Harvard Gallery, Londres, 1994.

VALLIER, DORA, *La peinture en France: début et fin d'un système visuel 1870-1970*, Milán, 1976.

VOGEL, SUSAN, *Africa explorers: 20th Century African Art* (cat. de exp.), Center for African Arts, Nueva York, 1991.

WALKER, JOHN A., *An Since Pop*, Londres, 1975.

WALLIS, BRIAN, ed., *Art After Modernism: Rethinking Representation*, Nueva York, 1984.

WHEELER, DANIEL, *Art Since Mid-Century. 1945 to the Present*, Nueva York, 1991.

Who Chicago? (cat. de exp.), Ceolfrith Gallery, Sunderland Arts Centre, Sunderland, 1981.

Working with Nature: Traditional Thought in Contemporary Art from Korea (cat. de exp.), Tate Gallery, Liverpool, 1992.

Rusia. Breton, Ernst y Chagall llegan a Nueva York.

Adolph Gottlieb comienza su serie *Pictografía*.

1941-1942

Nueva York: Gottlieb, Motherwell, Po-

llock y Rothko experimentan con el automatismo.

1942

«Primeros papeles del surrealismo», Nueva York.

En París, Dubuffer comienza de nuevo a

pintar a tiempo completo, después de un intervalo. Fautrier pinta la serie *Rehenes*.

1943

Gorky pinta la serie *Jardín de Sochi*.

Clyfford Still realiza su primera exposición individual.

Pollock realiza su primera exposición individual en la Art of This Century Gallery, Nueva York.

1944

Breton conoce a Arshile Gorky. Dubuffet realiza su primera exposición individual.

1945

Las bombas atómicas caen en Hiroshima y Nagasaki.

Alemania se rinde.

Un grupo de principales artistas italianos publica el *Manifiesto del Realismo*.

«Arte concreto», Galerie René Drouin, París (primera exposición importante de arte abstracto en Europa desde la guerra).

1946

Lucio Fontana publica su *Manifiesto blanco*.

Se publica en Buenos Aires el manifiesto Madi.

1947

La India logra la independencia y es dividida en la India y Pakistán. Pollock comienza sus pinturas de «goteo».

Still expone sus primeras abstracciones de campo de color.

En Gran Bretaña, Paolozzi comienza a hacer collages utilizando imágenes de revistas y anuncios.

El grupo Abstraction-crétation revive en París.

1948

Se proclama el Estado de Israel. Gorky se suicida.

Barnett Newman comienza a hacer pinturas de campo de color.

En París se forma el grupo Cobra.

En Barcelona se forma el grupo Dau al Set.

1949

Alemania es dividida entre la RDA (República Democrática Alemana) y la RFA (República Federal de Alemania).

Mao Zedong proclama la República Popular de China.

Motherwell comienza sus *Elegías a la República Española*.

Francis Bacon comienza a utilizar material de fuentes fotográficas.

Simone de Beauvoir publica *El segundo sexo*.

1950-1959

1950

Corea del Norte invade Corea del Sur.

Se encarga a Le Corbusier que construya una nueva capital para el Punjab, Chandigarh

1951

«Pintura y escultura abstracta en Estados Unidos», MOMA, Nueva York.

1952

Publicación de *An art autre*, de Michel Tapié.

El crítico estadounidense Harold Rosenberg acuña el término «action painting».

1953

Obra *Esperando a Godot*, de Beckett.

1954

Comienzo de la guerra de Argelia.

El Tribunal Supremo de Estados Unidos falla en contra de la segregación en las escuelas públicas.

Fundación del grupo Gutai, Japón.

Jasper Johns, primeras pinturas de *Bandera*.

1955

«Hombre, máquina y movimiento», Institute of Contemporary Arts, Londres.

1956

Las tropas británicas y francesas se apoderan de Suez.

«Esto es mañana», Witechapel Art Gallery, Londres.

1958

«Nueva pintura estadounidense», MOMA, Nueva York.

Se funda en Düsseldorf el Grupo Cero.

1959

Castro toma el poder en Cuba.

En París se funda el Group de Recherche d'Art Visuel.

Exposición «Nuevas imágenes del hombre», Nueva York.

«18 happenings en 6 partes», de Alan Karpow, en la Reuben Gallery, Nueva York.

1960-1969

1960

Exposición «La calle», de Claes Oldenburg, en la Judson Gallery, Nueva York.

Andy Warhol hace su primera pintura de tira cómica, *Dick Tracy*.

«Nuevas formas, nuevos medios», Martha Jackson Gallery, Nueva York.

César hace sus primeras *Compresiones*.

Pierre Restany publica su *Nuevo manifiesto realista*.

1961

Se construye el muro de Berlín.

«El arte del assemblage», MOMA, Nueva York.

Joseph Beuys comienza a enseñar en la Kunstakademie de Düsseldorf.

Publicación de *Arte y cultura*, de Clement Greenberg.

Independientemente de Warhol, Roy Lichtenstein pinta sus primeras obras basadas en tiras cómicas.

Claes Oldenberg abre su primer «Almacén» en la calle 2 Este.

David Hockney pinta *Nosotros dos niños abrazados*.

Se funda en México el grupo Nueva presencia (opuesto al muralismo mexicano).

Wesselmann expone sus primeros *Grandes desnudos estadounidenses* en la Tanager Gallery, Nueva York.

1962

Warhol pinta a Marilyn Monroe y las latas de sopas Campbell, y tiene su primera exposición individual en la Ferus Gallery, Los Angeles.

Ed Ruscha realiza su primer libro de fotografías, *Veintiséis gasolineras*.

«La nueva pintura de objetos comunes», Pasadena Art Museum.

«El caballete hace pop», filme de la BBC Television.

El pop art tratado por *Time*, *Life* y *Newsweek*.

1963

Kennedy es asesinado. EE.UU. comienza su implicación en Vietnam.

Cronología

1940-1949

1940

Mondrian deja Londres y se establece en Nueva York.

1941

Pearl Harbor. Invasión alemana de

292

- «Hacia una nueva abstracción», Jewish Museum, Nueva York.
- «Medios mixtos y pop art», Albright-Knox Art Gallery, Buffalo.
- 1964
- «Abstracción pospictórica», Los Angeles County Museum of Art.
- «Amerikanste Pop-Konst», Moderna Museet, Estocolmo.
- Primera exposición «Nueva generación», Whitechapel Art Gallery, Londres.
- 1965
- Primera retrospectiva de Andy Warhol, Institute of Contemporary Arts, Londres, y Universidad de Pennsylvania, Filadelfia.
- La crítica colombiana Marta Traba publica su libro *Los cuatro monstruos cardinales*: un nuevo ataque al muralismo.
- 1966
- «Estructuras primarias», Jewish Museum, Nueva York.
- «Abstracción sistemática», Guggenheim Museum, Nueva York.
- Primera exposición del grupo «Hairy Who», Hyde Park Art Center, Chicago.
- «Arte de América Latina desde la Independencia», Yale University Art Gallery.
- 1967
- Guerra de los Seis Días entre Israel y las naciones árabes.
- Asesinato del Che Guevara en Bolivia.
- Exposición «Lumière et mouvement», París.
- «Luz-movimiento-espacio», Walker Art Center, Minneapolis.
- «Arte povera», Galleria la Bertesca, Génova.
- «Escultura de los sesenta», Los Angeles County Museum of Art.
- «Yves Klein», Jewish Museum, Nueva York.
- «Funk», Universidad de California, Berkeley.
- 1968
- Martin Luther King es asesinado.
- «Les événements», revueltas estudiantiles en París.
- «Arte minimalista», Gemeentemuseum, La Haya.
- «Terraplenses», Dwan Gallery, Nueva York.
- «El realismo hoy», Vassar College Art Museum, Poughkeepsie.
- 1969
- «Antilusión: procedimientos/materiales», Whitney Museum of American Art, Nueva York.
- «Cuando las actitudes se convierten en forma», Kunsthalle, Berna, Museum Haus Lange, Krefeld, e Institute of Contemporary Arts, Londres.
- «Arte conceptual», Städtisches Museum, Leverkusen.
- Joseph Kosuth publica «El arte según la filosofía», en *Studio International*.
- Se publica el primer número de *Art & Language*.
- 1970-1979
- 1970
- «Arte conceptual y aspectos conceptuales», New York Cultural Center.
- «Arte conceptual, arte povera, arte de la tierra», Galleri Civica de Arte Moderna, Turín.
- «Información», MOMA, Nueva York.
- Judy Chicago organiza el primer curso de arte feminista en el California State College de Fresno.
- 1971
- La lucha en Vietnam se extiende a Laos y Camboya.
- «Arte y tecnología», Los Angeles County Museum of Art.
- «Artistas negros contemporáneos en Estados Unidos», Whitney Museum of American Art, Nueva York.
- 1972
- «El nuevo arte», Hayward Gallery, Londres.
- «Realismo de foco agudo», Sidney Janis Gallery, Nueva York.
- 1973
- Allende es derrocado en Chile.
- «Fotorrealismo», Serpentine Gallery, Londres.
- Mary Kelly comienza a trabajar en *Documento posparto* (-1979).
- 1974
- Nixon renuncia como consecuencia del Watergate.
- 1975
- Se evacuan los últimos estadounidenses de Vietnam del Sur.
- «Carrocerías», Museum of Contemporary Art, Chicago.
- 1976
- «La arcilla humana», seleccionada por R. B. Kitaj, Hayward Gallery, Londres.
- «Mujeres artistas 1550-1950», Los Angeles County Museum of Art.
- 1977
- Inauguración del Centre Pompidou, París.
- «Europa en los setenta: aspectos del arte recientes», Art Institute of Chicago.
- «Arte no oficial de la Unión Soviética», Institute of Contemporary Arts, Londres.
- 1978
- «Pintura mala», New Museum of Contemporary Art, Nueva York.
- 1979
- «Moderne Kunst aus Afrika», Staatlichen Kunsthalle, Berlín.
- «Josepg Beuys» (exposición retrospectiva), Guggenheim Museum, Nueva York.
- «Un certain art anglais...: Sélection d'artistes britanniques 1970-1979», ARC/Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.
- Judy Chicago, *La cena*.
- 1980-1989
- 1980
- «Imágenes de los hombres hechas por mujeres», Institute of Contemporary Arts, Londres.
- Robert Mapplethorpe expone la serie *Hombres negros* en la Galería Jurka, Ámsterdam.
- 1981
- «Un nuevo espíritu en pintura», Royal Academy of Arts, Londres.
- «Westkunst», Museen det Stadt, Colonia.
- 1982
- «Transavantguardia», Galleria Civica, Módena.
- «Zeitgeist», Martin-Gropius-Bau, Berlín.
- «Englische Plastik Heute», Kunstmuseum, Lucerna.
- «India: mito y realidad, aspectos del arte indio moderno», Museum of Modern Art, Oxford.
- «Postminimalismo», Aldrich Museum of Contemporary Art, Ridgefield, Connecticut.
- 1983
- «El nuevo arte», Tate Gallery, Londres.
- Italo Mussa publica *La pittura colta*.
- Mary Kelly publica *Documento posparto*.
- 1984
- «Un estudio internacional de la pintura y la escultura recientes», MOMA, Nueva York.
- «La imagen ganada a duras penas», Tate Gallery, Londres.
- «Contenido: un enfoque contemporáneo 1974-1984», Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D.C.
- 1985
- Gorbachov llega al poder en Rusia, comienzo de la *perestroika*.
- «Kunst in der Bundesrepublik Deutschland 1945-1985», Nationalgalerie, Berlín.
- 1986
- «Lo espiritual en el arte: pintura abstracta 1890-1985», Los Angeles County Museum of Art.
- 1987
- «El arte de Nueva York hoy», Colección Saatchi, Londres.
- «Berlínart 1961-1987», MOMA, Nueva York.
- «Arte de lo fantástico: América Latina, 1920-1987», Indianapolis Museum of Art.
- «Arte hispano en Estados Unidos: treinta pintores y escultores contemporáneos», Museum of Fine Arts, Houston.
- «Modernidade: art brésilien du 20º», Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.
- «Similia/Dissimilia», Städtisches Kunsthalle, Düsseldorf.
- Charles Jencks publica *Postmodernismo: neoclasicismo en arte y arquitectura*.
- 1988
- «Geometría cultural», Deste Foundation for Contemporary Art, Atenas.
- «La pintura re-representada: la imagen alemana 1960-1988», Guggenheim Museum, Nueva York.
- 1989
- Cae el muro de Berlín.
- «La otra historia: artistas afroasiáticos en la Gran Bretaña de la posguerra», Hayward Gallery, Londres.
- «Arte negro: legado ancestral: el estímulo africano en el arte estadounidense africano», Dallas Museum of Art.
- «L'art conceptuel, un perspective», Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.
- «La nueva manera italiana», Mayer Schwarz Gallery, Beverly Hills, California.
- Linda Nochlin publica *Mujeres, arte y poder y otros ensayos*.
- 1990-
- 1990
- Alemania es reunificada.
- Colapso del imperio soviético.
- «La búsqueda de la autoexpresión: pintura en Moscú y Leningrado 1965-1990», Columbus Museum of Art, Columbus, Ohio.
- «Artistas rusos contemporáneos: Artista Russi Contemporanei», Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato.
- «Naturaleza artificial», Deste Foundation for Contemporary Art, Atenas, Ginebra, Nueva York.
- «Ilya Kabakov, "Se volvió loco, se desvistió, echó a correr desnudo"», Ronald Feldman Fine Arts, Nueva York.
- «L'art en France, 1945-1990», Fondation Daniel Templon, Musée temporaire, Fréjus.
- «Nuevos momentos del arte mexicano/New Moments in Mexican Arts», Parallel Project, Nueva York.
- «Entre la primavera y el verano: arte conceptual soviético en la época de fines del comunismo», Instituto of Contemporary Arts, Boston, Massachusetts.
- Lucy R. Lippard publica *Pros y contras: arte nuevo en un Estados Unidos multicultural*, Nueva York.
- 1991
- Guerra civil en Yugoslavia.
- «CARA: arte chicano, resistencia y afirmación», Wight Art Gallery, Universidad de California, Los Ángeles.
- «Abstracción extranjera», Touko Museum of Contemporary Art, Japón.
- «Del arte a la arqueología», South Bank Centre, Londres.
- «Arte & Arte», Museo d'Arte Contemporanea, Castello di Rivoli, Turín.
- «Mana Tiriti: el arte de protesta y asociación», Colectivo de Arte de Mujeres Haeta Maori, Proyecto Waitangi, Wellington City Art Gallery, Wellington, Nueva Zelanda.
- «Promontorios: considerando detalladamente el arte de Nueva Zelanda», Museum of Contemporary Art, Sidney.
- «Metrópolis», Martin-Gropius-Bau, Berlín.
- 1992
- «Posthumano», FAE Musée d'Art Contemporain, Pully/Lausana.
- «Jóvenes artistas británicos», Colección Saatchi.
- «Quattro Artisti della Nuova Maniera Italiana», Museum of Modern and Contemporary Art, Città della Piave.
- «Trabajando con la naturaleza: pensamiento tradicional en el arte contemporáneo de Corea», Tate Gallery, Londres.
- 1993
- «Aratjara: arte de los primeros australianos», Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.
- «Vanguardia china», Haus der Kulturen der Welt, Berlín, y Museum of Modern Art, Oxford.
- «Artistas latinoamericanos del siglo XX: Latin American Artists of the Twentieth Century», MOMA, Nueva York.
- Exposición Bienal (la «Bienal política mente correcta»), Whitney Museum of American Art, Nueva York.
- 1994
- «Alguien se volvió loco, alguien echó a correr...», Serpentine Gallery, Londres.
- «En rústica: posibilidades en pintura», Hayward Gallery, Londres.
- «Arte japonés después de 1945: grito contra el cielo», Guggenheim Museum, Nueva York.

Lista de ilustraciones

Las dimensiones se dan en centímetros, primero la altura y luego la anchura.

- 1 BARIHARA HEPPWORTH *Dos figuras* 1947-1948. Madera de olmo pintada de blanco, 121,9. Colección de la Galería de la Universidad, Universidad de Minnesota.
- 2 HENRY MOORE (*Lambert*) *Pieza que encaja* 1963-1964. Bronce, 292,1. Colección Banque Lambert, Bruselas.
- 3 JOSEPH BEUYS *Acción en 7 exposiciones* 1972. Tate Gallery, Londres. Foto Edward Lucie-Smith.
- 4 JOSEPH BEUYS *Último espacio con introspector* 1982. Medios mixtos. Instalación, Anthony d'Offay Gallery, Londres.
- 5 SIGMAR POLKE *Liebespaar II* 1965. Óleo y esmalte sobre lienzo, 190 x 150. Cortesía de Gagossian Gallery, Nueva York. Foto John Webb.
- 6 GERHARD RICHTER *Tres velas* 1982. Óleo sobre lienzo, 125 x 150. Colección privada, Chicago.
- 7 CAIDY NOLAND vista de instalación, 14 de septiembre-21 de octubre de 1989.
- 8 ANDRÉS SERRANO *El Cristo de los orines* 1987. Cibachrome, silicona, plexiglas, estructura de madera, 152,4 x 101,6. Cortesía de Paula Cooper Gallery, Nueva York.
- 9 MARCEL DUCHAMP *Portabotellas* 1914. Ready-made, 64,1. Actualmente perdido.
- 10 RENÉ MAGRITTE *Exposición de pintura* 1965. Óleo sobre lienzo, 80 x 65,1. Colección Alexander Iolas, Nueva York, París, Milán, Madrid, Roma, Ginebra.
- 11 ROBERTO MATTA *Estando con* 1945-1946. Óleo sobre lienzo, 455 x 221,9. Pierre Matisse Gallery, Nueva York.
- 12 ARSHILE GORKY *Esposales II* 1947. Óleo sobre lienzo, 128,9 x 96,5. Colección del Whitney Museum of American Art, Nueva York.
- 13 ANDRÉ MASSON *Paisaje con precipicios* 1948. Óleo sobre lienzo, 205,7 x 254. Galerie Louise Leiris, París.
- 14 JACKSON POLLOCK trabajando. Foto Hans Namuth, Nueva York.
- 15 JACKSON POLLOCK *Número 2* 1949. Óleo, duco y pintura de aluminio sobre lienzo, 97,8 x 481,3. Munson-Williams-Proctor Institute, Utica, Nueva York.
- 16 SALVADOR DALÍ *Cristo de san Juan de la Cruz* 1951. Óleo sobre lienzo, 205,1 x 116,2. Glasgow Museums: Art Gallery and Museum, Kelvingrove.
- 17 YVES TANGUY *La rapidez del sueño* 1945. Óleo sobre lienzo, 127 x 101,6. Art Institute of Chicago. Colección Joseph Winterbotham.
- 18 WILLIAM BAZIOTES *Congo* 1954. Óleo sobre lienzo, 181 x 151,8. Los Angeles County Museum of Art. Donación de la señora de Leonard Sperry.
- 19 HANS HOFMANN *Salida de la luna* 1964. Óleo sobre lienzo, 213,4 x 198,1. André Emmerich Gallery, Nueva York.
- 20 ROBERT MOTHERWELL *Elegía a la República Española n.º LV* 1955-1960. Óleo sobre lienzo, 177,8 x 193,3. Colección Contemporánea del Cleveland Museum of Art.
- 21 ADOLPH GOTTLIEB *Los sonidos congelados número 1* 1951. Óleo sobre lienzo, 91,4 x 121,9. Colección del Whitney Museum of American Art, Nueva York. Donación del señor Samuel Kootz y señora.
- 22 MARK ROTHKO *Naranja amarillo naranja* 1969. Óleo sobre papel montado sobre lino, 123,2 x 102,9. Colección de la Marlborough-Gerson Gallery, Nueva York.
- 23 PHILIP GUSTON *El reloj* 1956-1957. Óleo sobre lienzo, 193 x 162,9. Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de la señorita Bliss Parkinson.
- 24 FRANZ KLINE *Jefe* 1950. Óleo sobre lienzo, 148,3 x 186,7. Colección del Museum of Modern Art, Nueva York. Donación del señor David M. Solinger y señora.
- 25 MARK TOLER *Filo de agosto* 1953. Caseína sobre tabla de composición, 121,9 x 71,1. Museum of Modern Art, Nueva York.
- 26 WILLEM DE KOONING *Mujer y bicicleta* 1952-1953. Óleo sobre lienzo, 194,3 x 124,5. Colección del Whitney Museum of American Art.
- 27 SAM FRANCIS *Azul sobre un punto* 1958. Óleo sobre lienzo, 182,9 x 243,8. Colección privada.
- 28 PATRICK HERON *Manganeso en violeta oscuro: enero de 1967* Óleo sobre lienzo, 101,6 x 153,4. Colección J. Walter Thompson Company, Londres.
- 29 CLYFFORD STILL *1957-D n.º 1* 1957. Óleo sobre lienzo, 287 x 403,9. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, Nueva York. Donación de Seymour H. Knox.
- 30 PABLO PICASSO *Matanza en Corea* 1951. Óleo sobre lienzo, 109,9 x 169,5. Musée Picasso, París.
- 31 FERNAND LÉGER *Los constructores* 1950. Óleo sobre lienzo, 302,3 x 215,9. Musée Fernand Léger, Biot.
- 32 GEORGES BRAQUE *Estudio IX* 1952-1956. Óleo sobre lienzo, 145,4 x 146. Galerie Maeght, París.
- 33 GRAHAM SUTHERLAND *Somerset Maughan* 1949. Óleo sobre lienzo, 137,2 x 63,5. Tate Gallery, Londres.
- 34 HENRI MATISSE *Zulma* 1950. Recorte de aguada, 238 x 133. Statens Museum for Kunst, Copenhague.
- 35 HENRI MATISSE *El caracol* 1953. Recorte de aguada, 726,4 x 983. Tate Gallery, Londres.
- 36 MAX ERNST *Grito de la gaviota* 1953. Óleo sobre lienzo, 94,6 x 139,3. Colección François de Menil, Houston, Texas.
- 37 JOAN MIRÓ *Azul II* 1961. Óleo sobre lienzo, 269,2 x 355,6. Pierre Matisse Gallery, Nueva York.
- 38 DAVID BOMBERG *Monasterio de San Crisóstomo*, Clippert 1948. Óleo sobre lienzo, 91,4 x 91,4. Cortesía de la Marlborough Fine Art Ltd, Londres.
- 39 FRANK AUERWACH *Cabeza de Helen Gillespie III* 1962-1964. Óleo sobre tabla, 74,9 x 61. Cortesía de la Marlborough Fine Art Ltd, Londres.
- 40 LEON KOSOFF *Perfil de Raquel* 1965. Óleo sobre tabla, 86,4 x 61. Cortesía de la Marlborough Fine Art Ltd, Londres.
- 41 EDWARD MIDDLEITCH *Pollo muerto en un arroyo* 1955. Óleo sobre tabla, 136,5 x 109,2. Tate Gallery, Londres.
- 42 FRANCIS BACON *Estudio según Velázquez: papa Inocencio X* 1953. Óleo sobre lienzo, 152,5 x 118,1. Colección Carter Burden, Nueva York.
- 43 JOHN BRATBY *Ventana, autorretrato, Jean y manos* 1957. Óleo sobre tabla, 121,9 x 365,8. Tate Gallery, Londres.
- 44 RENATO GUTTUSO *La discusión* 1959-1960. Temple, óleo y collage sobre lienzo, 220 x 248. Tate Gallery, Londres.
- 45 BALTHUS *El dormitorio* 1954. Óleo sobre lienzo, 270 x 330. Colección privada.
- 46 FRANCIS BACON *Uno de tres estudios para una crucifixión* 1962. Óleo sobre lienzo (panel central), 198,1 x 144,8. Cortesía de la Marlborough Fine Art Ltd, Londres.
- 47 ÉDOUARD PIGNON *El mineo* 1949. Óleo sobre lienzo, 92,1 x 73. Tate Gallery, Londres.
- 48 MAURICE ESTÈVE *Composición 166* 1957. Óleo sobre madera, 50,5 x 63,8. Tate Gallery, Londres.
- 49 JEAN BAZAINE *Sombras sobre la colina* 1961. Óleo sobre lienzo. Galerie Maeght, París.
- 50 JEAN FAUTRIER *Relián* 1945. Óleo sobre lienzo, 27,3 x 21,6. Colección privada, Londres.
- 51 WOLS *La granada azul* 1946. Óleo sobre lienzo, 46 x 33. Colección Michel Couturier, París.
- 52 HANS HARTUNG *Pintura T 54-16* 1854. Óleo sobre lienzo, 129,9 x 96,8. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París.
- 53 HENRI MICHAUX *Pintura a la tinta china* 1960-1967. 74,9 x 105,1. Galerie Le Point Cardinal, París.
- 54 JEAN-PAUL RIOPELLE *Encuentro* 1956. Óleo sobre lienzo, 99,7 x 81,3. Wallraf-Richartz Museum, Colonia.
- 55 MANOLO MILLARES *N.º 165* 1961. Pintura plástica sobre lienzo, 81,3 x 100,3. Cortesía de la Marlborough Fine Art Ltd, Londres.
- 56 ANTONI TÀPIES *Negro con dos rombos* 1963. Óleo sobre lienzo, 411,5 x 330,2. Colección privada, Buenos Aires.
- 57 ALBERTO BURRI *Saco 4* 1954. Arpillera, algodón, cola, seda y pintura sobre lienzo de algodón, 114,3 x 76,2. Colección Anthony Denney, Londres.
- 58 PIERRE SOULAGES *Pintura* 1956. Óleo sobre lienzo, 150,5 x 194,9. Museum of Modern Art, Nueva York. Donación del señor Samuel M. Kootz y señora.
- 59 GEORGES MATHIEU *Batalla de Bouvines* 1954. Óleo sobre lienzo, 250,2 x 600,1. Colección del artista.
- 60 ASGER JORN *Nunca se sabe* 1956. Óleo sobre lienzo, 64,8 x 81,3. Arthur Tooth & Sons Ltd, Londres.
- 61 ALAN DAVIE *El martirio de santa Catalina* 1956. Óleo sobre lienzo, 182,9 x 243,9. Colección de la señora de Alan Davie.
- 62 KAREL APPEL *Mujeres y pájaros* 1958. Óleo sobre lienzo 174,6 x 130,2. Colección privada.
- 63 PIERRE ALECHINSKY *Nacimiento del ser verde* 1960. Óleo sobre lienzo, 184,1 x 205,1. Musée Royaux d'Art et d'Histoire, Bruselas.
- 64 CORNELIE *Recuerdo de Amsterdam* 1956. Óleo sobre lienzo, 120 x 120. Colección particular, París.
- 65 HUNDETWASSER *El vapor de Hokkaido* 1961. Acuarela sobre papel de arroz con un fondo de yeso, 47,9 x 66. Colección S. y G. Poppe, Hamburgo.
- 66 JEAN DUBUFFET *Cuerpo de dama* 1950. Acuarela, 31,1 x 23,5. Colección Peter Cochrane, Londres.
- 67 BERNARD BUFFET *Autorretrato* 1954. Óleo sobre lienzo, 146,4 x 114. Tate Gallery, Londres.
- 68 NICOLAS DE STAËL *Agrigento* 1954. Óleo sobre lienzo, 63,3 x 81. Colección privada, París.
- 69 MAX BILL *Concentración para luminosidad* 1964. Óleo sobre lienzo, 105,4 x 105,4.
- 70 RICHARD LOHSE *Quince escalas rítmicas sistemáticas fundiéndose verticalmente* 1950-1967. Óleo sobre lienzo, 120,6 x 120,6. Kunsthaus, Zurich.
- 71 JOSEF ALBERS *Homenaje al cuadrado «cruces»* 1963. Óleo sobre lienzo, 76,2 x 76,2. Colección R. Alistair McAlpine, Londres.
- 72 ELLSWORTH KELLY *Blanco - azul oscuro* 1962. Óleo sobre lienzo, 147,9 x 83,8. Arthur Tooth & Sons Ltd, Londres.
- 73 AL HELD *Eco* 1966. Acrílico sobre lienzo, 213,4 x 182,9. André Emmerich Gallery, Nueva York.
- 74 JACK YOUNGERMAN *Negro de tótem* 1967. Óleo sobre lienzo, 312,4 x 205,7. Betty Parsons Gallery, Nueva York.
- 75 BARNETT NEWMAN *Tundra* 1950. Óleo sobre lienzo, 182,9 x 226,1. Colección del señor Robert A. Rowan y señora.
- 76 AD REINHARDT *Pintura roja* 1952. Óleo sobre lienzo, 365,8 x 193. Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Fondo Arthur H. Hearn, 1968.
- 77 JACK TWORKOV *Norteamericano* 1966. Óleo sobre lienzo, 203,2 x 162,6. Colección del artista.
- 78 HELEN FRANKENTHALER *Montañas y mar* 1952. Óleo sobre lienzo, 219,4 x 297,8. Colección del artista.
- 79 MORRIS LOUIS *Sin título* 1959. Acrílico de Magna sobre lienzo, 264,2 x 193. Foto Kasmin Gallery, Londres.
- 80 KENNETH NOLAND *Caníbale* 1962. Pintura plástica sobre lienzo, 168,9 x 163,2. Colección del Walker Art Center, Minneapolis.
- 81 MORRIS LOUIS *Omícron* 1961. Pintura de polímero sintético sobre lienzo, 262,3 x 412. Waddington Gallery, Londres.
- 82 KENNETH NOLAND *Luz grave* 1965. Pintura plástica sobre lienzo, 259,1 x 228,6. Colección del señor Robert A. Rowan y señora.
- 83 FRANK STELLA *Nuevo Madrid* 1961. Lixiteq sobre lienzo, 193 x 193. Kasmin Gallery, Londres.
- 84 EDWARD AVEISIAN *En Siete Hermanos* 1964. Lixiteq sobre lienzo, 91,4 x 91,4. Kasmin Gallery, Londres.
- 85 FRANK STELLA *Sin título* 1968. Acrílico sobre dril de algodón, 243,8 x 487,7. Colección de lord Dufferin. Foto Kasmin Gallery, Londres.
- 86 LARRY POONS *Viaje nocturno* 1968. Acrílico sobre lienzo, 274,3 x 315. Colección Carter Burden, Nueva York.
- 87 JULES OLITSKI *Banquete* 1965. Acrílico de Magna sobre lienzo, 236,2 x 66. Colección Catherine Zimmerman, Brookline, Massachusetts.
- 88 JOHN HOVLAND *28.5.66* 1966. Acrílico sobre lienzo, 198,1 x 365,8. Tate Gallery, Londres.
- 89 JEREMY MOON *Rosa azul* 1967. Óleo sobre lienzo, 218,4 x 251,5. Tate Gallery, Londres.
- 90 JOHN WALKER *Toca-amarillo* 1967. Acrílico y yeso sobre lienzo, 266,7 x 518,2. Colección del artista.
- 91 TESS JARAV *Jardin de Alá* 1966. Óleo sobre lienzo, 198,1 x 243,8. Colección del artista.
- 92 ROBYN DENNY *Creciendo* 1967. Óleo sobre lienzo, 243,8 x 198,1. Colección de la Peter Stuyvesant Foundation.
- 93 JOSEPH CORNELL *Serie Eclipse h.* 1962. Construcción, 304,8 x 487,7 x 152,4. Colección de Allan Stone, Nueva York.
- 94 ENRICO DIAZ *Lady Fabricia Trolopp* 1964. Collage, 100 x 81. Galleria Schwartz, Milán.
- 95 JASPER JOHNS *Números en color* 1959. Encausto y collage sobre lienzo, 168,9 x 125,7. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, Nueva York. Donación de Seymour H. Knox.
- 96 ROBERT RAUSCHENBERG *Barcaza* 1962. Óleo sobre lienzo, 203,2 x 988,1. Leo Castelli Gallery, Nueva York.
- 97 ROBERT RAUSCHENBERG *Cama* 1955. Combine painting, 188 x 7,6. Colección del señor Leo Castelli y señora.
- 98 EDWARD KIENHOLZ *En casa de Roxy* 1961. Medios mixtos, 240 x 540,7 x 669,9. Colección del artista. Foto Dwan Gallery, Nueva York.
- 99 BRUCE CONNER *Canapé* 1963. Assemblage, 80 x 671 x 1.831. Pasadena Art Museum, California.
- 100 ARMAN *Ritmo de clic-clac* 1960-1966. Acumulación de aparatos fotográficos, 60 x 100. Galleria Schwarz, Milán.
- 101 PAUL THEK *Muerte de un hippie* 1967. Cartón pintado de rosa, cuerpo de cera, 259,1 x 320 x 320. Stable Gallery, Nueva York.
- 102 CHRISTO *Edificio público empacquetado* 1961. Fotomontaje, 33 x 91,1. Colección del artista.
- 103 YVES KLEIN *Fuego F 45* 1961. Óleo sobre papel, 79,4 x 102,9. Colección privada, París.
- 104 Ceremonia de pintura de Yves Klein (la creación de Impresiones). Foto Shunk-Kender, París.
- 105 PIERO MANZONI *Línea de 20 metros de longitud* 1959. Tinta sobre papel.

- Colección Edward Lucie-Smith, Londres.
- 106 LUCIO FONTANA *Concepto espacial* 1960. Óleo sobre lienzo, 97,1 x 59,7. McRoberts and Tunnard Gallery, Londres.
- 107 MICHELANGELO PISTOLETTO *Figura sentada* 1962. Collage sobre acero pulido, 125,1 x 125,1. Kaiser-Wilhelm Museum, Krefeld.
- 108 MARTIAL RAYSE *Cuadro sensible y dulce* 1965. Assemblage con luz de neón, 194,9 x 130,2. Colección André Mourgues, París.
- 109 TOMIO MIKI *Orejas* (detalle) 1968. Aluminio de hojas delgadas, 17,1 x 15,9 x 7. Tate Gallery, Londres.
- 110 RICHARD HAMILTON *¿Qué hace que los hogares de hoy sean tan diferentes, tan atractivos?* 1956. Collage, 26 x 24,8. Colección E. Jans, Los Angeles.
- 111 RICHARD SMITH *Evolutiono blando* 1963. Óleo sobre lienzo, 213,4 x 175,3. Colección Joseph H. Hirshhorn, Nueva York.
- 112 PETER BLAKE *Doktor K. Tortur* 1965. Cryla, collage sobre cartón, 61 x 25,4. Robert Frazer Gallery, Londres.
- 113 PETER PHILLIPS *Sólo para hombres con MM y BB como protagonistas* 1961. Óleo sobre lienzo, 274,3 x 152,4. Calouste Gulbenkian Foundation, Londres.
- 114 DEIKER BOSCHER *Gloria de Inglaterra* 1961. Óleo sobre lienzo, 101,6 x 127,6. Grabowski Gallery, Londres.
- 115 DAVID HOCKNEY *Cuadro que subraya la inquietud* 1962-1963. Óleo sobre lienzo, 182,9 x 152,4. Colección Mark Glazebrook, Londres.
- 116 DAVID HOCKNEY *Un césped bien cuidado* 1967. Acrílico sobre lienzo, 243,8 x 243,8. Kasmin Gallery, Londres.
- 117 DAVID HOCKNEY *Salvavidas flotando en una piscina* 1971. Acrílico sobre lienzo, 90,8 x 121,9. Colección privada, Japón.
- 118 RICHARD SMITH *Espacio de cola* 1965. Acrílico sobre madera, 119,9 x 212,7 x 90,2. Tate Gallery, Londres.
- 119 PATRICK CAULFIELD *Naturalza muerta con jara roja y blanca* 1966. Óleo sobre tabla, 160 x 213,4. Colección de la familia de Harry N. Abrams, Nueva York.
- 120 ANTHONY DONALDSON *Quitar n° 2* 1963. Óleo sobre lienzo, 152,4 x 152,4. Colección Alistair R. McAlpine, Londres.
- 121 R. B. KITAJ *Sincronía con F. B.: general de ardiente deseo* (dptico) 1968-1969. Óleo sobre lienzo, 152,4 x 91,4 cada panel. Cortesía de la Marlborough Fine Art Ltd, Londres.
- 122 ALLEN JONES *Hermadotita* 1963. Óleo sobre lienzo, 182,9 x 61. Administradores de los National Museums and Galleries on Merseyside (Walker Art Gallery, Liverpool).
- 123 SIDNEY NOLAN *Glenrouan* 1956-1957. Ripolin sobre cartón, 91,4 x 121,9. Tate Gallery, Londres.
- 124 JIM DINE *Doble autorretrato rojo (Las líneas verdes)* 1964. Óleo y collage sobre lienzo, 304,8 x 213,4. Cortesía de la Sidney Janis Gallery, Nueva York.
- 125 ROY LICHTENSTEIN *Whaam!* 1963. Acrílico sobre lienzo, 172,7 x 40,6. Tate Gallery, Londres.
- 126 CLAES OLDENBURG *Estudio para chocolate gigante* 1966. Esmalte y yeso, 26,7 x 11,4 x 11,4. Robert Fraser Gallery, Londres.
- 127 ROY LICHTENSTEIN *Pinceladas amarilla y roja* 1966. Óleo sobre lienzo, 205,1 x 174. Colección Philippe Durand-Ruel.
- 128 ROY LICHTENSTEIN *Irremediable* 1963. Óleo sobre lienzo, 111,8 x 111,8. Colección del señor Michael Sonnabend y señora, París-Nueva York.
- 129 TOM WESSELMANN *Naturalza muerta n° 34* 1963. Óleo sobre lienzo, 121,9 en redondo. Colección del señor Jack Gelman y señora, Kansas City.
- 130 TOM WESSELMANN *Gran desmido estadounidense n° 44* 1963. Pintura de assemblage, 265,7 x 243,8 x 25,4. Colección del señor Robert C. Scull y señora.
- 131 LARRY RIVERS *Partes del rostro* 1961. Óleo sobre lienzo, 74,9 x 74,9. Tate Gallery, Londres.
- 132 JAMES ROSENQUIST *Cielos de plata* 1962. Óleo sobre lienzo, 198,1 x 41,9. Colección del señor Robert C. Scull y señora.
- 133 ANDY WARHOL *Botellas verdes de Coca-Cola* 1962. Óleo sobre lienzo, 209,6 x 144,8. Colección del Whitney Museum of American Art, Nueva York. Donación de los Amigos del Whitney Museum.
- 134 ANDY WARHOL *Disturbio racial* 1964. Acrílico y esmalte serigrafado sobre lienzo, 76,2 x 83,8. Leo Castelli Gallery, Nueva York.
- 135 JIM DINE *El accidente de automóvil* 1960. Happening. Foto Robert McElroy, Nueva York.
- 136 YAYOI KUSAMA *Interminable habitación de amor* 1965-1966. Environment.
- 137 CLAES OLDENBURG *Días de tienda* 1965. Acción. Nueva York.
- 138 STUART BRISLEY *Y por hoy... nada* 1972. Acción. Gallery House, Londres.
- 139 RUDOLF SCHWARZKOGLER *Acción*. Viena, mayo de 1965.
- 140 GILBERT Y GEORGE *Escultura cantarina* noviembre de 1970. Foto cortesía de Nigel Greenwood Inc.
- 141 JOHN McCRACKEN *No hay razón para no hacerlo* 1967. Madera, fibra de vidrio, 412,1 x 45,7 x 8,9. Nicholas Wilder Gallery, Los Angeles.
- 142 DAVID SMITH *Cubos XVII* 1964. Acero inoxidable, 294. Cortesía de la Marlborough-Gerson Gallery, Nueva York.
- 143 ANTHONY CARO *Banquete solar* 1969-1970. Acero pintado, 181,3 x 416,6 x 218,4. Colección privada.
- 144 VICTOR VASARELY *Metagalaxia* 1959. Óleo sobre lienzo, 159 x 147. Galerie Enise René, París.
- 145 BRIDGET RILEY *Cresta* 1964. Emulsión sobre tabla, 166,4 x 166,4. Rowan Gallery, Londres.
- 146 JESÚS RAFAEL SOTO *Pequeño rostro doble* 1967. Madera y metal, 60 x 38,1. Colección del señor Serge Sacknoff y señora, Washington. Foto cortesía de la Marlborough-Gerson Gallery, Nueva York.
- 147 CARLOS CRUZ-DÍEZ *Fisicronía n° 1* 1959. Plástico y madera, 49,8 x 49,8. Colección del artista.
- 148 TONY SMITH *Patío de recreo* 1962. Maqueta de madera para ser hecha en acero, 162,6 x 162,6. Fischbach Gallery, Nueva York.
- 149 ROBERT MORRIS *Sin título (pieza circular de luz)* 1966. Plexiglás, 61 x 243,9 de diámetro. Dwan Gallery, Nueva York.
- 150 DONALD JUDD *Sin título* 1965. Hierro galvanizado y aluminio, 88,8 x 358,1 x 76,2. Leo Castelli Gallery, Nueva York.
- 151 DANIEL BUREN *En dos niveles con dos colores* 1976. Instalación, Lisson Gallery, Londres.
- 152 DAN FLAVIN *Sin título (al innovadoro soplaplayas rodante)* 1968. Luz fluorescente (rosa, dorada y «luz de día»). 243,9 x 243,9. Dwan Gallery, Nueva York.
- 153 LARRY BELL *Sin título* 1971. Vidrio revestido, nueve unidades; cada unidad, 182,9 x 152,4 x 0,6. Tate Gallery, Londres.
- 154 ERIC ORR *Cuestión principal* 1990. Dos columnas de bronce, agua y fuego, 1.219,2. La luz de xenón asciende 1.600 metros en el cielo. Centro de Los Angeles, California. Cortesía del artista.
- 155 JAMES TURELL *Roden Crater*. Obra en marcha, ideada en 1974.
- 156 ROBERT SMITHSON *Muelle en espiral* 1970. Gran Lago Salado, Utah.
- 157 RICHARD LONG *Una línea en Irlanda* 1974. Cortesía del artista.
- 158 ANDY GOLDSWORTHY *Mojón de árbol* junio de 1994. Laumeier Sculpture Park, Missouri. Cortesía del artista.
- 159 JOSEPH KOSUTH *Una y tres sillas* 1965. Medios mixtos. Museum of Modern Art, Nueva York. Fondo Larry Aldrich Foundation.
- 160 DENIS OPPENHEIM *Postura de leer para quemadura de segundo grado* 1970. Etapa I y Etapa II. Libro, piel, energía solar. Tiempo de exposición: 5 horas. Jones Beach, Nueva York. Foto cortesía del artista.
- 161 JENNY HOLZER *La serie Supervivencia: Protegedme de lo que quiero* 1985-1986. Tablero de Spectacolour. Times Square, Nueva York. Cortesía de la Barbara Gladstone Gallery, Nueva York.
- 162 BARBARA KRUGER *Sin título (Tu mirada fija golpea el costado de mi cara)* 1981. Fotografía, 139,7 x 104,1. Mary Boone Gallery, Nueva York.
- 163 BRUCE NAUMAN *Vida muerta/Sabe no sabe* 1983. Tubos de neón con marcos de suspensión de vidrio transparente. Rótulo 8,3, Vida muerta: 203,2 de diámetro, Sabe no sabe: 273 x 271,8 de diámetro. Colección privada.
- 164 ALIGHIERO E. BORTI *Introduciendo el mundo en el mundo* 1973-1979. Pluma de punta de bola sobre papel montado sobre lino: 2 paneles, 134,6 x 179,7, 133,9 x 200,7. Cortesía de la Salvatore Ala Gallery, Nueva York.
- 165 GIUSEPPE PENONI *Alieno* 1978. Terracota, 169 de altura, 100 de diámetro. Cortesía de la Galerie Rudolf Zwirner, Colonia.
- 166 LUCIANO FABRO *Italia dorada* 1971. Bronce dorado, 75 x 45 x 3. Colección del artista.
- 167 JANNIS KOUNELLIS *Obra que incorpora fragmentos clásicos* (vaciado de cabeza de Atena del siglo II a. C.). Colección del artista.
- 168 GIULIO PAOLINI *Apoteosis de Homero* 1970-1971. Sonido grabado en cinta y 32 fotografías. Studio Marconi, Milán.
- 169 MARIO MERZ *Función 610 de 15* 1971-1989. Periódicos, vidrio, neón, 50,8 x 86,4 x 692,8. Cortesía de la Margo Leavin Gallery. Los Angeles. Foto Douglas M. Parker Studio, Los Angeles.
- 170 TONY CRAGG *Mito de la cultura africana* 1984. Plásticos, 280 x 50, 255 x 47, 270 x 65. Cortesía de la Galerie Crousel-Robelin-Bama, París.
- 171 RICHARD DEACON *Dos pueden jugar* 1983. Acero galvanizado, 183 x 183. Colección privada.
- 172 RICHARD WENTWORTH *Echazón* 1984. Acero, galvanizado y esmaltado, cable, 196,9 x 80 x 80. Colección privada.
- 173 BILL WOODROW *Autorretrato en la era nuclear* 1986. Unidad de estantería, mapa de pared, caja de madera, chaqueta, pintura acrílica y esfera, 201,9 x 250,2 x 184,2. Colección Saatchi, Londres.
- 174 DAVID MACH *Pensamiento de Inglaterra* 1983. 2.160 botellas de salsa HP con colorantes líquidos, área 183 x 246. Tate Gallery, Londres.
- 175 ANISH KAPOOR *Conducto* 1993. Piedra arenisca y pigmento, 169 x 172 x 134. Lisson Gallery, Londres. Foto Stephen White, Londres.
- 176 ROBERT GOBER *Sin título* 1991. Madera, cera, cuero, algodón, cabello humano, acero, 25,4 x 90,2 x 69,8. Cortesía de la Paula Cooper Gallery, Nueva York. Foto Andrew Moore.
- 177 DAMIEN HIRST *Lejos del rebaño* 1994. Acero, vidrio, solución de formaldehído y oveja, 96 x 149 x 51. Cortesía de Jay Jopling (Londres).
- 178 BILL VIOLA *El sueño de la razón* 1988. Instalación de vídeo: 3 proyectores de vídeo, 1 monitor, cinta de vídeo de 3/4 pulgadas, dos canales, sonido, color y blanco y negro, 429,2 x 584,2 x 670,5. Colección del artista. Subsidio de Sony Corporation, JBL Professional Products Inc. y Dargate Galleries.
- 179 LUCIAN FLEUD *Retrato doble* 1985-1986. Óleo sobre lienzo 78,8 x 88,9. Colección privada.
- 180 JEAN RUSTIN *Los gemelos* 1987. Acrílico sobre lienzo, 162 x 130. Cortesía de la Jean Rustin Foundation.
- 181 A. R. PENCK *T3 (R)* 1982. Acrílico y negro con conducto 1985. Acrílico Day-Glow y roll-a-text sobre lienzo, 121,9 x 182,9. Colección Saatchi, Londres.
- 182 KEITH HARING *Ignorancia = miedo* 1989. Tinta sumi sobre papel, 61 x 109,5. Colección The Estate of Keith Haring.
- 183 RAINER FETTING *Bailarines III* 1982. Pintura en polvo sobre algodón, 224,8 x 280,7. Anthony d'Offay Gallery, Londres.
- 184 PHILIP GUSTON *La alfombra* 1979. Óleo sobre lienzo, 193 x 162,9. Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de la señorita Bliss Parkinson.
- 185 LEON GOLUB *Mercenarios V* 1980-1981. Acrílico sobre lino, 305 x 437. Colección privada.
- 186 JULIAN SCHNABEL *Humanidad dormida* 1982. Relieve de cerámica pintada sobre madera, 275 x 365,8. Tate Gallery, Londres.
- 187 SUSAN ROTHENBERG *Mendigo* 1982. Óleo sobre lienzo, 100,3 x 128,3. Willard Gallery, Nueva York. Foto Roy M. Elkind.
- 188 GEORGE BASELITZ *La muchacha de Olmo* 1981. Óleo sobre lienzo, 250 x 248. Colección privada.
- 189 JÖRG IMMENDORF *La alabanza* 1986. Unidad de estantería, mapa de pared, caja de madera, chaqueta, pintura acrílica y esfera, 201,9 x 250,2 x 184,2. Colección Saatchi, Londres.
- 190 ANSELM KIEFFER *Sin título* 1978. Óleo, emulsión, xilografía, laca, látex y paja sobre lienzo, 260,3 x 189,9. Anthony d'Offay Gallery, Londres. Foto Prudence Cuming Associates.
- 191 TERRY WINTERS *Sombrosos, tallos, laminitas* 1982. Óleo sobre lino, 152,4 x 213,4. Colección privada.
- 192 SANDRO CHIA *Lágrimas de cocodrilo* 1982. Óleo sobre lienzo, 287 x 234. Anthony d'Offay Gallery, Londres.
- 193 FRANCESCO CLEMENTE *Dolor de nueces* 1981. Pastel sobre papel, 61 x 45,7. Anthony d'Offay Gallery, Londres. Foto Prudence Cuming Associates.
- 194 MIMMO PALADINO *Siempre es el atardecer* 1982. Medios mixtos sobre lienzo (panel central de trípico), 299,7 x 480,1. Colección privada. Foto Prudence Cuming Associates.
- 195 ENZO CUCCHI *Una pintura de fuegos amados* 1983. Óleo sobre lienzo con neón, 298 x 390. Gerald S. Elliott Collection of Contemporary Art, Chicago.
- 196 ERIC FISCHL *Sonámbulo* 1979. Óleo sobre lienzo, 176 x 267. Cortesía de Thomas Ammann, Zurich.
- 197 DAVID SALLE *El cerebro de él* 1984. Óleo y acrílico sobre lienzo y tela, 297 x 274. Gerald S. Elliott Collection of Contemporary Art, Chicago.
- 198 PETER HALLEY *Celdas amarilla y negra con conducto* 1985. Acrílico Day-Glow y roll-a-text sobre lienzo, 121,9 x 182,9. Colección Saatchi, Londres.
- 199 PHILIP TAAFFE *Cine de cuatro cuadrángulos* 1986. Acrílico, esmalte y collage de grabado en linóleo sobre lienzo, 220 x 221,9. Colección privada.
- 200 HAIM STEINBUCH *Relacionado y diferente* 1985. Construcción de medios mixtos, 91,4 x 52,1 x 50,8. Colección privada.
- 201 ALLAN McCOLLUM *25 vehículos perfectos* 1986. Vaciados de yeso sólidos, esmalte, laca, 50,8 x 121,9 x 121,9. Colección privada.
- 202 JEFF KOONS *Michael Jackson y Bubbles* 1988. Porcelana, edición de 3, 106,7 x 179 x 81,3. Sonnabend Gallery, Nueva York.
- 203 ELIZABETH MURRAY *Ciudad pequeña* 1980. Óleo sobre lienzo, 348 x 330,2. Colección privada.
- 204 JENNIFER BARTLETT *Barcas amarilla y negra* 1985. Óleo sobre tres lienzos, 305 x 198 cada uno, total 305 x 594,5. Bote amarillo: madera, pintura esmaltada, 153,5 x 79 x 35,5. Bote negro: madera, óleo mate, 96,5 x 173; mástil, 198. Colección privada.
- 205 LOS GEMELOS STARN *Cristo estrado* 1985-1986. Impresión de color plata con celo, 71,1 x 360,7 x 114,3. Colección privada.
- 206 TIM ROLLINS Y K.O.S. *América II*

1985-1986. Óleo y rotuladores sobre páginas de libro, *América* de Franz Kafka, sobre lino, 198 x 426,7. Colección privada.

207 RIGOBERTO TORRES *Sirena* 1993. Acrílico sobre vaciado de yeso, 88,9 x 114,3 x 22,9. Cortesía de Brooke Alexander, Nueva York. Foto D. James Dee.

208 JOHN AHEARN *Audrey y Janelle* 1983. Acrílico sobre yeso, 81,3 x 81,3 x 22,9. Cortesía de la Brooke Alexander Gallery, Nueva York. Foto © 1991 D. James Dee.

209 WILLIAM T. WILEY *¿Hubo alguna vez alguna diferencia con ahora?* 1987. Acuarela sobre lienzo, 52,7 x 77,5. Foto cortesía de la L. A. Louver Gallery, Venecia, California.

210 ROY DE FOREST *Sin título* 1990. Acrílico sobre lienzo, 185,4 x 215,9. Cortesía de la John Natsoulas Gallery, California.

211 DAVID GILHOOLY *Un excesivo sandwich de Dragwood* 1987. Arcilla, 40,6 x 33 x 71,1. Sherry Frumkin Gallery, Santa Mónica.

212 ROBERT ARNESON *Artista californiano* 1982. Cerámica vidriada, 198 x 71 x 53. Allan Frumkin Gallery, Nueva York.

213 VIOLA FREY *Serie I de Artista/mente/estudio/mundo* 1993. Cerámica, 205,7 x 188 x 89. Cortesía de la Nancy Hoffman Gallery, Nueva York. Foto Christopher Watson.

214 MIKE KELLEY *Centro y periferias n° 5* 1990. Acrílico sobre tablas, 223,5 x 298,5. Cortesía del artista y la Rosamund Felsen Gallery, Los Ángeles. Foto Douglas M. Parker.

215 ED PASCHKE *Minnie* 1974. Óleo sobre lienzo, 128,9 x 96,5. Art Institute of Chicago.

216 ROBERT WARKENS *Cuando crezca: el bombero* 1993. Óleo sobre lienzo, 214 x 153. Cortesía de la Sylvia Schmidt Gallery, Nueva Orleans.

217 PETER SAUL *Jeffrey Dalmer* 1993. Resina acrílica sobre lienzo, 182,9 x 167,6. Frumkin/Adams Gallery, Nueva York. Foto Ken Showell.

218 ROGER BROWN *Randie's Donuts con enebros y casas de rancho de Hollywood* 1991. Óleo sobre lienzo, 122 x 152,4. Cortesía de la Phyllis Kind Gallery, Nueva York.

219 DAVES BATES *Sargo* 1985. Óleo sobre lienzo, 167,6 x 213,4. Arthur Roger Gallery, Nueva Orleans.

220 JACOBO BORGES *El prometido* 1975. Acrílico sobre lienzo, 120 x 120. Foto cortesía de la CDS Gallery, Nueva York.

221 ANTONIO BERNI *Juanito en La Laguna* 1974. Collage, 160 x 105. Colección Elena Beni, Buenos Aires. Foto

Ruth Benzacar Galería de Arte, Buenos Aires.

222 FERNANDO BOTERO *La casa de las hermanas Arias* 1973. Óleo sobre lienzo, 227 x 187. Foto cortesía de Marlborough Gallery Inc, Nueva York.

223 FRIDA KAHLO *Autorretrato* 1940. Óleo sobre lienzo, 62 x 47,5. Iconography Collection, Harry Ransom Research Center, Universidad de Texas en Austin.

224 VÍCTOR GRIPPO *Analogía I* 1971. Papel, circuitos eléctricos, instrumentos de medición, texto, madera, 48,5 x 155 x 11. Cortesía de la Ruth Benzacar Galería de Arte, Buenos Aires.

225 GUILLERMO KUITCA *Tríptico de colchones* 1989. Acrílico sobre 3 colchones. Cortesía de Thomas Cohn, Arte Contemporanea, Rio de Janeiro.

226 TUNGA *Lizart 5* 1989. Instalación. Cobre, acero, hierro e imanes. Museum of Contemporary Art, Chicago.

227 LYGIA CLARK *Gusano de caucho* 1964 (rehecha por la artista en 1986). Caucho, 142 x 43. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Donado por la artista.

228 GONZALO DÍAZ *El Padre Fundador* 1994. Instalación, 4.000 x 800 x 400. Cortesía del artista y Luz María Williamson, Cuerpos Puntados, Chile.

229 JUAN DÁVILA *El Libertador Simón Bolívar* 1994. Óleo sobre lienzo sobre metal, 126 x 107. Cortesía del artista y Luz María Williamson, Cuerpos Puntados, Chile.

230 EUGENIO DITTBORN *El coche del espía muerto* 1994. Offset sobre papel cuché, 22 x 16,5. Cortesía del artista y Luz María Williamson, Cuerpos Puntados, Chile.

231 ARTURO DUCLOS *Black Mirror* 1993. Acrílico, óleo y esmalte sobre lienzo, 141,5 x 135. Cortesía del artista y Luz María Williamson, Cuerpos Puntados, Chile.

232 ERIC BULATOV *Perestroika* 1989. Óleo sobre lienzo, 274,3 x 269,2. Cortesía de la Phyllis Kind Gallery, Nueva York.

233 ILIA KABAOKOV *La vida de mi madre II* detalle de la instalación *Se volvió loco, se desvistió, echó a correr desnudo* 1989. 72 páginas enmarcadas de fotografías en blanco y negro con textos montados sobre papel decorativo, 78,7 x 58,4. Cortesía de Ronald Feldman Fine Arts, Nueva York. Foto D. James Dee.

234 JIRO YOSHIMURA *Sin título* 1971. Óleo sobre lienzo, 162 x 131. Tokyo Gallery, Tokio.

235 YASMASU MORIMURA *Jugando con los dioses, n° 1 Crepúsculo* 1991. Fotografía en color, 360 x 250,2. Cortesía de la

Luhring Augustine Gallery, Nueva York.

236 YUKINORI YANAGI *Granja de hornigas de la Union Jack* 1994. Arena coloreada, plexiglás, plástico, tubos, 206 x 381. Anthony d'Offay Gallery, Londres.

237 JOHN MUAFANGEJO *Hombre solitario, hombre del hombre* 1974. Grabado en linóleo, 47,9 x 45,4.

238 CHÉRI SAMBA *Pourquoi un contrat?* Cortesía de la Annina Nosei Gallery, Londres.

239 PETER BLACKSMITH JAPANANGKA *Sueño de la serpiente* 1986. Acrílico y pintura de casas y tabla de composición, 110,5 x 210,4. National Gallery of Victoria, Melbourne. Adquirido por medio de la Art Foundation of Victoria con fondos proporcionados por CRA Limited, 1989.

240 HA, CHONG-HYUN *Conjunción 94-07* 1994. Óleo y tela de cáñamo empujada desde atrás, 100 x 45. Cortesía del artista.

241 YU YOUHAN *Mao votando* 1993. Acrílico sobre lienzo, 118 x 166. Cortesía de la Hanart TZ. Gallery, Hong Kong.

242 RALPH BOTERO *Lo negro sobre lo dorado* 1993. Madera, vidrio, pintura, pan de oro. Foto Edward Lucie-Smith.

243 JOHN SCOTT *Casa de mujeres* 1993. Metal pintado, 73,7 x 48,3 x 111,8. Cortesía de la Galerie Simonne Stern, Nueva Orleans.

244 ROMARE BEARDEN *La familia* 1948. Acuarela y aguada sobre papel, 64,8 x 49,5. Colección Evans-Tibbs, Washington D.C.

245 JACOB LAWRENCE *Uno de los más grandes disturbios raciales producidos en East Saint Louis de la serie La migración del negro* 1940-1941. Temple sobre yeso sobre tabla de composición, 30,5 x 45,7. Museum of Modern Art, Nueva York. Donación del señor David Levy y señora.

246 MARTIN PURVEAR *Noblesse O.* 1987. Cedro rojo y pintura de aluminio, 246,4 x 147,3 x 116,8. Dallas Museum of Art, Fondo Central Acquisitions y una donación de The 500, Inc.

247 SAM GILLIAM *Extensión horizontal* 1969. Acrílico sobre lienzo, 304,8 x 2.286. Instalada en la Corcoran Gallery of Art, Washington D.C. Foto cortesía de Annie Gawkak.

248 JEAN-MICHEL BASQUIAT y ANDY WARHOL *Colaboración* 1984. Acrílico sobre lienzo, 193 x 249. Cortesía de la Mayor/Mayor Rowan Gallery, Londres.

249 BETYE SAAR *La liberación de tia Jemima* 1972. Medios mixtos, 29,8 x 20,2 x 6,8. University Art Museum, Univer-

sidad de Berkeley. Comprado con la ayuda de fondos de la National Endowment para las artes (seleccionada por el Committee for the Acquisitions of Afro-American Art).

250 HEW LOCKE *Arca* 1992-1994. Medios mixtos, 457,2 x 335,2 x 1.573. Cortesía del artista.

251 KEITH PIPER *La niñera de la nación reúne su rebaño* 1987. Acrílico sobre lienzo sin tensor. Cortesía del artista.

252 FAITH RINGGOLD *La boda: la colcha de los amantes n° 1* 1986. Acrílico sobre lienzo, tela en trozos teñida y pintada, 196,5 x 147,5. Colección Marilyn Lanfar. Foto Bernice Steinbaum Gallery, Nueva York.

253 MARY KELLY *Documento postparto,*

documentación VI 1978-1979. Pizarra y resina, 18 unidades, 35,6 x 27,9. Colección del Arts Council, Londres.

254 JUDY CHICAGO *La cena* 1979. Medios mixtos, longitud de cada lado 119,4. Foto Michael Alexander. Cortesía de la Flower Corporation.

255 ROSS BLECKNER *8.122* como de enero de 1986* 1986. Óleo sobre lino, 122 x 101,6. Colección privada.

256 CINDY SHERMAN de *Fotogramas de filme sin título* 1979. Fotografía en blanco y negro, 20,3 x 25,4. Cortesía de la Metro Pictures, Nueva York.

257 DELMAS HOWE *Teseo y Pírrico en los saltos* 1981-1982. Óleo sobre lienzo, 111,8 x 172,7. Tate Gallery, Londres.

258 ROBERT MAPPLETHORPE *Thomas*

1986. Fotografía. © 1986 The Estate of Robert Mapplethorpe.

259 GEORGE DUREAU *Wilbert Hines* 1972. Fotografía. Cortesía del artista.

260 DAVID WOJNAROWICZ *La salida de la luna mala* 1989. Acrílico, foto y collage sobre madera, 94 x 92,7. Cortesía de P.P.O.W., Nueva York.

261 DEREK JARMAN *Sangre* 1992. Óleo sobre fotocopia sobre lienzo, 251,5 x 179. Cortesía de Richard Salomon Ltd, Londres.

262 NANCY FRIED *El espejo de mano* 1987. Terracota, 25,4 x 24,1 x 20,3. Cortesía de la artista.

263 KAREN FINLEY *La silla vacía* 1993. Silla, flores, musgo y hojas, 165,1 x 91,4 x 106,7. Cortesía de la artista.

Índice de nombres

Los números de las ilustraciones se dan en cursiva

aborigen, arte 262
 abstracción «hard edge» 90, 91, 93
 abstracción pospictórica 90-96, 104,
 107, 110, 111, 115
 Abstraction-creation, grupo 90
 Acconci, Vito 20, 21
 «africanismo» 260
 afrocaribeño, arte 274-275
 afroestadunidense, arte 269-275
 Ahearn, John 229, 230, 232; 208
 Albers, Josef 26, 90-92, 93, 95, 110, 116;
 71
 Alechinsky, Pierre 79; 63
 Alloway, Lawrence 128
 Amaral, Tarsila do 243
 Amaya, Mario 128
 Anderson, Guy 240
 Andrade, Osvaldo de 243
 Andre, Carl 173
 Anselmo, Giovanni 190, 192, 197
 antropofagia, movimiento 243
 Appel, Karel 79, 82; 62
 «apropiación» 226
 Archipenko 240

Arman 123; 100
 Arneson, Robert 235; 212
 Arp, Hans 13
 art déco 50
 art informel 70, 79, 89, 115
 Art Nouveau 83
 Arte Concreto-Invencción, grupo 244
 «arte postal» 254
 arte povera 188-198, 202, 215, 218,
 252, 257
 Arts and Crafts, movimiento 235
 Asger, John 60
 assemblage 114, 116, 254
 Asturias, Miguel Ángel 246
 Auerbach, Frank 59; 39
 Avedisian, Edward 107; 84
 Aylwin, Patricio 252
 Bacon, Francis 60, 63-64, 67, 89, 202;
 42, 46
 «bad painting» 221
 Baj, Enrico 116; 94
 Balthus 60, 64, 67, 89, 202; 45
 Banham, Peter Reynier 128

Bardon, Geoffrey 262
 Bartlett, Jennifer 226; 204
 Baselitz, Georg 205, 213; 188
 Basquiat, Jean-Michel 272-273; 248
 Bates, David 238; 219
 Bauhaus 70, 90, 165
 Bazaine, Jean 67, 70; 49
 Bazzi, William 38; 18
 Bearden, Romare 269; 244
 Bell, Larry 177-178; 153
 belle peinture 89
 Bengston, Billy Al 235
 Benton, Thomas Hart 232
 Berni, Antonio 246; 221
 Beuys, Joseph 12-15, 16, 156, 192, 199,
 219; 3, 4
 Bill, Max 90-91
 Bischoff, Elmer 233
 Blake, Peter 130; 112
 Bleckner, Ross 284; 235
 body art 185
 Boetti, Alighiero E. 190; 164
 Boltanski, Christian 20
 Bomberg, David 58; 38

- Booth, Chris 267
 Borges, Jacobo 247; 220
 Bortnyik, Alexander 166
 Boshier, Derek 132, 133; 114
 Botero, Fernando 247; 222
 Boucher, Francois 9
 Bourgeois, Louise 198, 199
 Brancusi, Constantin 13, 26
 Braque, Georges 35, 52-53, 54; 32
 Bratby, John 59; 43
 Breton, André 26, 30, 32-33
 Brisley, Stuart 158, 185; 138
 Brown, Earle 48
 Brown, Roger 237; 218
 Brüs, Gunter 158
 Buckle, Richard 128
 Buffet, Bernard 87; 67
 Bulatov, Eric 255
 Buren, Daniel 174, 177; 151
 Burri, Alberto 74; 57
- Calder, Alexander 168, 271
 Callaghan, Kenneth 240
 Caravaggio 60
 Caro, Anthony 162-164, 173; 143
 Carracci 60
 Caulfield, Patrick 139; 119
 Celant, Germano 188-190
 César 164
 Cézanne, Paul 27, 32, 266
 Chandra, Avinash 267
 Charlton, Alan 112, 202
 Chia, Sandro 214, 219; 192
 Chicago, Judy 275, 276, 278; 254
 Chirico, Giorgio de 215
 Christo 123; 102
 Church, Frederick Edwin 142
 cinético, arte 177
 cinetismo 166 168
 Clark, Lygia 252; 227
 Clemente, Francesco 214, 216, 271; 193
 Cobra, grupo 79-83
 collage 415
 conceptual, arte 11, 12, 167, 170, 171, 183-186, 187, 188, 201, 202, 222, 229, 246, 249, 252
 «concreto, arte» 91
 Conner, Bruce 120, 233; 99
 constructivismo 10, 103, 165, 168, 170, 244, 266, 281
 Corneille 79; 64
 Cornell, Joseph 116, 237; 93
 Courbet, Gustave 64
 Cragg, Tony 192, 197; 170
 Cranach, Lucas 257
 crítica formalista 10
 Crumb, Robert 209, 234
 Cruz-Díez, Carlos 168; 147
 cubismo 10, 27, 39, 53, 70, 100, 115, 243
 Cucchi, Enzo 214, 216; 195
 Cuevas, José Luis 246
 Cunningham, Merce 120
- Dadá, dadaísmo 12, 25, 26, 79, 115, 188
 Dali, Salvador 25, 27, 33, 79; 16
 Dasburg, Andrew 240
- Davie, Alan 83; 61
 Dávila, Juan 252; 229
 Davis, Stuart 240
 De Andrea, John 232
 De Forest, Roy 233, 234; 210
 Deacon, Richard 192; 171
 «deconstrucción» 226
 Deitch, Jeffrey 222, 229
 Delacroix, Eugène 16, 51
 Defauney, Robert 136
 Denny, Robyn 110; 92
 Díaz, Gonzalo 252; 228
 Diebenkorn, Richard 233
 Dine, Jim 12, 143-145, 149, 155; 124, 135
 Dittborn, Eugenio 252, 254; 230
 Documenta 259
 Donaldson, Anthony 139; 120
 Douglas, Aaron 269
 Dubuffet, Jean 46, 54, 83-86, 213; 66
 Duchamp, Marcel 23, 26, 115, 167, 168, 188, 287; 9
 Duclos, Arturo 252; 231
 Dureau, George 283; 259
- environmental art 20, 115, 154-156, 197, 252, 266
 Ernst, Max 26, 27, 54; 36
 Escuela de Baroda 267
 Escuela de París 67, 86
 Escuela de Santiago 252
 Escuela de la Compañía, pintores de la 267
 Estève, Maurice 67, 70; 48
 estructuralismo 104, 276
 Euston Road School 130
 existencialismo 87
 expresionismo 58, 70, 79, 171, 205, 214, 261
 expresionismo abstracto 10, 11, 25, 30, 34-36, 38, 39, 42, 46, 47-48, 54, 70, 77, 79, 89, 90, 91, 96, 98, 99, 100, 103, 110, 115, 116, 142, 143, 149, 161, 202, 208, 233, 244
- Fabro, Luciano 190; 166
 Fautrier, Jean 67, 70, 71, 74, 75, 79, 83; 50
 fauves 54, 70, 136
 feminismo 249, 275-281
 Fetting, Rainer 208, 219; 183
 figuración de la Zona de la Bahía 233, 234
 Finley, Karen 287-288; 263
 Fischl, Eric 221-222; 196
 Flavin, Daniel 173, 177; 152
 Fluxus 12
 Fontana, Lucio 116, 125, 197; 106
 Francis, Sam 47; 27
 Frankenthaler, Helen 47, 99; 78
 «Fregadero», pintores del 58, 59, 130
 Freud, Lucian 202-203, 205; 179
 Frey, Viola 235; 213
 Fried, Nancy 286-287; 262
 Fritscher, Jack 281, 282
 Fulton, Hamish 181
 funk art 120, 233, 235
 futuristas 9
- Gabo, Naum 168
 Gaudí, Antoni 212
 Gauguin, Paul 267
 gay, arte 281-287
 Gemelos Starn 228; 205
 Gentileschi, Artemisia 276
 Géricault, Theodore 207
 Giacometti, Alberto 13, 15
 Gilbert y George 158-159; 140
 Gilhooly, David 235; 211
 Gilliam, Sam 271; 247
 Gleizes, Alfred 243
 Gober, Robert 199, 200, 226, 232, 284; 176
 Goldsworthy, Andy 183, 187, 194; 158
 Golub, Leon 209, 212, 237-238; 185
 González, Julio 71, 161
 Gordy, Robert 238
 Gorky, Arshile 27, 28, 30, 31, 39, 70, 161; 12
 Gottlieb, Adolph 39-40; 21
 Goya, Francisco 51
 graffiti, movimiento de los 205
 Graves, Morris 240-242
 Green, Samuel Adams 152
 Greenberg, Clement 9, 99, 100
 Greuze, Jean-Baptiste 9
 Grippo, Victor 249; 224
 Gris, Juan 35
 Grupo de Viena 158
 Guggenheim, Peggy 26, 31, 77
 Guston, Philip 40, 42, 208, 216, 234; 23, 184
 Gutai, grupo 256, 257, 263
 Guttuso, Renato 59, 60; 44
- Ha, Chong-Hyun 263; 240
 Halley, Peter 223; 198
 Hamilton, Ann 198
 Hamilton, Richard 128, 129, 130; 110
 happenings 79, 115, 154-159, 185
 Haring, Keith 205; 182
 Harris, Ann Sutherland 276
 Hartley, Marsden 240
 Hartung, Hans 71, 79; 52
 Hausmann, Raoul 12
 Hayden, Palmer 269
 Heizer, Michael 242
 Held, Al 93; 73
 Hepworth, Barbara 13; 1
 Hermanos Shternberg 281
 Heron, Patrick 47; 28
 Herrera, Haydn 249
 Hesse, Eva 198
 Hill, Gary 242
 Hirst, Damien 199, 200; 177
 Hockney, David 133, 134-136, 202; 115, 116, 117
 Hofmann, Hans 26, 35-36; 19
 Holbein, Hans 228
 Holzer, Jenny 186, 286; 161
 Hopper, Edward 136, 142
 Horn, Rebecca 199
 Hotere, Ralph 266-267; 242
 Howe, Delmas 281; 257
- Hoyland, John 110; 88
 Hundertwasser, Fritz 83; 65
 Huxley, Paul 111
- imaginistas de Chicago 236-237, 238
 Imnendorf, Jörg 208; 189
 Independent Group 128, 130
 indigenista, movimiento 246, 249
 instalación, arte de la 20, 190, 197, 249, 254, 255, 281, 287
 Irwin, Robert 179, 242
- Jacquet, Alain 127
 Japanangka, Peter Blacksmith 239
 Jaray, Tess 111; 91
 Jarman, Derek 285; 261
 Johns, Jasper 102, 116, 119-120, 126, 132, 143; 95
 Johnson, William Henry 269
 Jones, Allen 133, 134, 136; 122
 Jorn, Asger 79, 82
 Judd, Donald 173-174, 189, 225, 271; 150
- Kabakov, Ilya 20, 255; 233
 Kadish, Reuben 209
 Kahlo, Frida 247, 249, 276; 223
 Kahukiwa, Robyn 266
 Kakhar, Bhupen 267
 Kapoor, Anish 192, 197; 175
 Kelley, Mike 236; 214
 Kelly, Lillsworth 93-94; 72
 Kelly, Mary 278; 253
 Kiefer, Anselm 20, 207, 212; 190
 Kienholz, Edward 120, 155; 98
 Kitaj, R. B. 133, 136-137; 121
 Klee, Paul 70
 Klein, Yves 116, 123-126, 171; 103, 104
 Kline, Franz 30, 40-43, 46, 47, 77, 90
 Kooning, Willem de 39, 46, 47, 82, 161, 202; 26
 Koons, Jeff 223, 225-226, 232; 202
 K.O.S. 229, 232; 206
 Kossoff, Leon 59; 40
 Kosuth, Joseph 83, 187; 159
 Kounellis, Jannis 190; 167
 Kozloff, Max 99
 Kruger, Barbara 187; 162
 Kuitca, Guillermo 249; 225
 Kusama, Yayoi 155; 136
- Law, Bob 112
 Lawrence, Jacob 269; 245
 Lee, Sadie 287
 Léger, Fernand 53, 59, 243; 31
 Leonardo da Vinci 273
 lésbico, arte 286
 LeWitt, Sol 173, 174, 198
 Lhôte, André 243
 Lichtenstein, Roy 12, 127, 143, 146
 154; 125, 127, 128
 Locke, Hew 275; 250
 Lohse, Richard 90-91; 70
 Long, Richard 181, 183, 187, 194; 157
 Lorrain, Claude 194
 Louis, Morris 43, 98, 99, 100, 103, 110, 115, 271; 79, 81
- «Luz y Espacio», movimiento 177, 236
- Mach, David 194; 174
 Madi, grupo 244
 Magritte, René 27; 10
 Malevich, Kasimir 168, 171
 Man Ray 26
 Manet, Édouard 151
 Manzoni, Piero 125, 171; 105
 maori, arte 266-267
 Mapplethorpe, Robert 236, 281, 282-283, 286; 258
 Marden, Brice 112, 202
 Mariategui, José Carlos 246
 Marin, John 240
 Marini, Marino 13
 Markovitz, Sherry 242
 Martin, Agnes 171
 Masson, André 26, 30, 39; 13
 Mataré, Edwin 13
 Mathieu, Georges 77, 78, 79; 59
 Matisse, Henri 26, 35, 54, 110, 136; 34, 35
 Matta, Roberto 25, 28, 36, 39; 11
 McCollum, Allan 223, 225; 201
 McCracken, John 173; 141
 Meneguzzo, Marco 188, 198
 Merz, Mario 190, 192; 169
 Michaux, Henri 72, 74; 53
 Middleditch, Edward 59; 41
 Mies van der Rohe, Ludwig 79
 Mikki, Tomio 127; 109
 Millares, Manolo 74; 55
 minimalismo 11, 12, 20, 112, 170, 171, 173, 174, 180, 183, 187, 188, 189, 197, 198, 202, 222, 246, 271
 Miró, Joan 27, 40, 54, 110; 37
 modernismo 8, 9, 10, 11, 24, 165, 218, 226, 232, 242, 243, 246, 259, 262
 Modersohn-Becker, Paula 276
 Modigliani, Amedeo 267
 Moholy-Nagy, László 70, 165
 Mondrian, Piet 103, 168, 223
 Monet, Claude 51
 Moon, Jeremy 111; 89
 Moore, Henry 13, 15, 162; 2
 Morimura, Yasmasu 257, 258; 235
 Morris, Robert 173, 174, 242; 149
 Motherwell, Robert 36-39, 40; 20
 Muafangejo, John 260, 261; 237
 Muehl, Otto 158
 Much, Edward 79, 214
 muralismo 243, 246-247
 Murray, Elizabeth 226; 203
- Nauman, Bruce 187, 188; 163
 neoconcretos 252, 257
 neodadaísmo 12, 38, 116, 123, 126, 143
 neoexpresionismo 20, 42, 202, 205, 207, 208, 212, 213, 215, 216, 221, 261
 neopop 223
 Newman, Barnett 38, 98-99, 105; 75
 Nilsson, Gladys 237
 Nitsch, Hermann 158
 Nochlin, Linda 276
 Nolan, Sidney 140; 123
 Noland, Cady 20; 7
- Noland, Kenneth 99, 102-103, 107, 110, 120; 80, 82
 Nolde, Emil 208
 «nuevo espíritu en pintura, Un» 202-205
 nuevo realismo 123, 126
 Nutt, Jim 237
- O'Hara, Frank 35, 154, 161
 O'Keefe, Georgia 240
 Oiticica, Helio 252
 Oldenburg, Claes 12, 143, 145, 146, 155, 161; 126, 137
 Olitski, Jules 87
 Oliva, Achille Bonito 215
 op art 91, 107, 134, 164, 170, 223
 Oppenheim, Dennis 184-185; 160
 Orozco, José Clemente 209, 243
 Orr, Eric 179; 154
- Paik, Nam June 264
 Paladino, Mimmo 214, 216; 194
 Panza di Biumo, conde Giuseppe 218
 Paolini, Giulio 190, 192; 168
 Paolozzi, Eduardo 128, 164
 Park, David 233
 Paschke, Ed 237; 215
 Penck, A. R. 205; 218
 Penone, Giuseppe 190, 192, 197; 165
 perestroika, arte de la 254-256
 performance art 20, 185, 202, 266, 274, 278
 Phillips, Peter 132, 133, 134; 113
 Picabia, Francis 20, 26, 188
 Picasso, Pablo 15-16, 26, 27, 35, 37-38, 50-52, 77, 136, 161, 205, 243; 30
 Piero della Francesca 64
 Pignon, Edouard 67, 70; 47
 «pintores de la materia» 74
 Piper, Adrian 273-274
 Piper, Keith 275; 251
 Pistoletto, Michelangelo 127; 107
 poetas beats 233
 Polke, Sigmar 20; 5
 Pollock, Jackson 30-35, 36, 39, 42, 47, 48, 74, 78, 90, 98, 99, 100, 103, 161; 14, 15
 Poons, Larry 107; 86
 pop art 11, 12, 19, 115-159, 161, 164, 187, 188, 194, 197, 198, 202, 222, 232, 235, 236, 237, 238
 «pop político» 266
 posmodernismo 188, 215, 226
 Poussin, Nicolas 53, 54, 59, 89
 Puryear, Martin 217; 203
- Quick-to-See Smith, Jaune 240
- Rauschenberg, Robert 12, 116, 119, 120, 126, 143, 171; 96, 97
 Raysse, Martial 127; 108
 realismo socialista 58, 222, 266
 regionalistas estadounidenses 232
 Reinhardt, Ad 92, 93, 95, 96, 116, 171; 76
 Renacimiento de Harlem 269
 Restany, Pierre 123, 127
 Richter, Gerhard 19-20; 6

EL MUNDO DEL ARTE

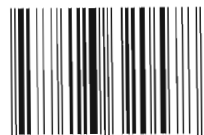


En esta nueva edición de *Movimientos artísticos desde 1945*, Edward Lucie-Smith amplía y revisa su análisis de las principales tendencias del arte contemporáneo hasta la década de los noventa y aventura sugerentes hipótesis sobre el arte del próximo siglo. Así, la nueva edición no sólo analiza las principales tradiciones artísticas que se suceden tras la segunda guerra mundial, y que ya constituyen movimientos clásicos, como el expresionismo abstracto, el pop-art, el surrealismo o el arte cinético, con autores tan significativos como Jackson Pollock, Francis Bacon, Jasper Johns, David Hockney o Andy Warhol, sino que además estudia las tendencias más recientes, desde la corriente neoexpresionista surgida en los ochenta en varios países occidentales, a las obras de los pujantes grupos minoritarios, tradicionalmente marginales, como el afroestadounidense, afrocaribeño, feminista o gay. El resultado es una guía imprescindible para todo aquel que desea conocer y disfrutar el complejo entramado de movimientos y tradiciones que componen el arte en nuestros días. El libro se completa con 263 ilustraciones, 78 de ellas en color, cuidados índices y bibliografía.

La historia del arte, los movimientos artísticos modernos, los principales pintores y escultores, la ópera, la fotografía, el teatro, la moda... Todo está recogido en la colección El Mundo del Arte, un clásico de la edición difundido en el mundo entero. Cada volumen es una síntesis clara y rigurosa elaborada por un especialista mundialmente reconocido. Con numerosas ilustraciones y un precio muy asequible El Mundo del Arte es un instrumento de formación artística –para aficionados, estudiantes y profesores– único en el mercado.

Ediciones Destino
Thames and Hudson

ISBN 84-233-2057-X



9 788423 320578