

Anna-Carola Krauß

**HISTORIA DE LA PINTURA
DEL RENACIMIENTO A NUESTROS DÍAS**

KÖNEMANN

ISBN: ABSTRACCION Y PINTURA FIGURATIVA LA MADRID DE 1945

EL EXPRESIONISMO ABSTRACTO 1945-1960

La abstracción como lenguaje universal

Después de la Segunda Guerra Mundial, las personas anhelaban un nuevo comienzo. El mundo celebró que las sangrientas guerras, que entre 1936 y 1945 habían dejado en ruinas a Europa, por fin hubieran acabado y la población esperaba vivir en paz y prosperidad. Nadie deseaba que se le recordaran los horrores de la guerra, sobre todo en Alemania, donde el pasado más reciente pesaba sobre la conciencia del país. El fascismo, la guerra y el holocausto habían sacudido profundamente todos los valores éticos y morales existentes. Asimismo, el lanzamiento por parte de las tropas estadounidenses de la primera bomba atómica sobre la ciudad de Hiroshima en el verano de 1945 había mostrado brutalmente a la humanidad el efecto devastador de la tecnología moderna. El miedo a la enorme fuerza de destrucción de la bomba caracterizó la década siguiente. En los años 50, la época de la guerra fría en la que las dos superpotencias, EE.UU. y URSS, habían dividido el mundo en dos bandos ideológicamente

contrarios e irreconciliables, la amenaza de una nueva guerra flotó más de una vez en el aire. En consecuencia, no se podía hablar de una vuelta a la normalidad.

Durante los primeros años de la posguerra, reinaba en el mundo del arte cierta pérdida de la orientación, sobre todo en Europa. ¿Qué rumbo había que seguir? Los artistas buscaban puntos de referencia. La persecución de artistas y la destrucción de cuadros por parte de los fascistas y nacionalsocialistas condujeron a un empobrecimiento artístico. Para evitar la persecución o las consecuencias de la guerra hubo una serie de vanguardistas destacados como Marc Chagall, Josef Albers, László Moholy-Nagy, Piet Mondrian, Marcel Duchamp, George Grosz, Max Ernst o Salvador Dalí que emigraron a los Estados Unidos, un país donde las dificultades que trajo consigo la posguerra no se dejaron sentir tanto como en Europa.

Asimismo, la situación económica privilegiada de los Estados Unidos permitió un generoso mecenazgo privado que en Europa hubiera sido del todo impensable. En los Estados Unidos el patrocinio de artistas disfrutaba de una larga tradición. Desde la "Armory Show", que en

El arte nuevo de un mundo nuevo

LA ABSTRACCIÓN Y LA PINTURA FIGURATIVA

a partir de 1945

1945: La capitulación de Japón termina con la Segunda Guerra Mundial. Se funda la ONU y se sientan las bases del nuevo orden mundial.

1948: Reforma monetaria en Alemania. Puente aéreo sobre Berlín para contrarrestar el bloqueo soviético de la ciudad.

1949: Nacen la República Federal de Alemania, la República Democrática Alemana y el Consejo Europeo en Estrasburgo. Victoria de Mao Tse-Tung en China.

1953: Muere Stalin. Levantamiento obrero en la RDA el 17 de junio.



Imagen de Dresde, destruida tras el bombardeo del 13-2-1945

1957: Vuelo del primer satélite artificial de la Tierra: el "Sputnik" soviético.

1959: La victoria castrista en Cuba acentúa el conflicto este-oeste (crisis de los misiles entre los EE.UU. y la URSS); hasta 1962 punto culminante de la Guerra Fría.

1961: La construcción del muro de Berlín pone de manifiesto la división de Alemania.

1963: Asesinato de John F. Kennedy en Dallas.

1964: Destitución de Nikita Kruschov. La situación en Vietnam se agrava hasta llegar a acciones bélicas (hasta 1968).

1965: Comienzo de la Revolución Cultural en China (hasta 1967).

1966: Disturbios de estudiantes en los países occidentales en protesta por la Guerra de Vietnam.

1968: Punto álgido de los disturbios estudiantiles y ola de huelgas en Europa. La Primavera de Praga en Checoslovaquia es reprimida con brutalidad por las tropas del Pacto de Varsovia.

1969: Primer aterrizaje en la Luna del Apollo 11.

1972: Terroristas árabes atacan la delegación de deportistas israelíes



El presidente norteamericano John F. Kennedy en Berlín en 1963

en los JJOO de Munich.

1974: Nixon dimite a causa del escándalo del Watergate. Revolución de los Claveles y democracia en Portugal.

1975: Con la muerte de Franco España vuelve a la democracia.

1979: El ayatollá Jomeini construye en Irán una República Islámica. Los rusos entran en Afganistán.

1980: Revueltas políticas en varios países africanos. Resolución Doble de la OTAN.

1981: Los disturbios obreros de Polonia llevan a la proclamación de la ley marcial. Comienza el conservadurismo en EE.UU.

1982: Guerra de las Malvinas entre Gran Bretaña y Argentina.

1983: Crece el movimiento pacifista internacional contra las armas

atómicas; ofertas políticas para la reducción de armas.

1984: China decide una reforma económica con elementos capitalistas. El asesinato de Indira Gandhi en la India causa graves disturbios.

1985: Mijail Gorbachov es nombrado secretario general del PCUS y comienza con la Perestroika.

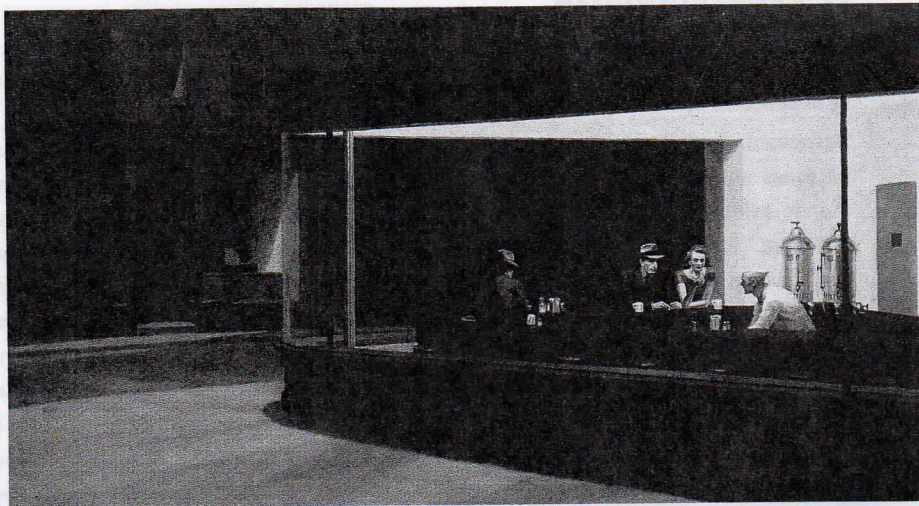
1987: La URSS y los EE.UU. firman un acuerdo para reducir el contingente de misiles de alcance medio.

1989: La RDA concede la libertad de viajar a sus ciudadanos y abre el muro de Berlín; el sistema comunista se derrumba por completo.

1990: Reunificación alemana y primeras elecciones generales conjuntas tras la guerra. Cambia la estrategia política del este y del oeste. Crisis política en diferentes países tras la disolución de la URSS.

2001: Más de 3.000 personas mueren en ataques terroristas en Nueva York y Washington.

2003: EE.UU., Gran Bretaña y otros países declaran la guerra a Iraq.



Edward Hopper, *Noctámbulos*, 1942. Óleo sobre lienzo, 84,1 x 152,4 cm. Art Institute, Chicago; Friends of American Art Collection, 1942.51

Innumerables lectores de novelas y aficionados al cine tienen una imagen determinada de los solitarios héroes de la gran ciudad que vivían en los EE.UU. en los años 30 y 40. El famoso cuadro de Hopper se corresponde con exactitud con esta imagen y realmente existen interacciones entre la pintura de Hopper y el cine. Sin embargo, Hopper no refleja historias. Las motivaciones, igual que las causas y los efectos del suceso representado en sus cuadros no tienen ninguna importancia. Hopper parece haber detenido el tiempo como en un momento de sorprendente reconocimiento.

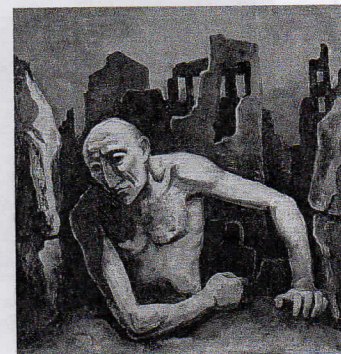
1913 había dado a conocer el vanguardismo europeo en el Nuevo Mundo, los amantes del arte de la primera mitad del siglo XX desarrollaron una gran afición por los expresionistas, los cubistas y los surrealistas y miraban, no sin cierta envidia, el rico paisaje artístico europeo, cuyo centro artístico indiscutible era, desde los días del impresionismo, París. Para solventar el déficit artístico, considerado dolorosamente un vacío cultural, pero también, tal y como expresó la señora Rockefeller, cofundadora del Museo de Arte Moderno, con el fin de "ahorrar a los artistas contemporáneos un destino dramático como el de Van Gogh, que durante su vida no ganó con sus cuadros ni el dinero suficiente para comprarse pan", en 1929 se inauguró un museo que, fundado y financiado mediante capital privado, se dedicó exclusivamente a exponer objetos de arte moderno. Actualmente, el Museo de Arte Moderno de Nueva York está considerado uno de los más importantes y célebres museos de arte del siglo XX. Siguiendo este ejemplo de compromiso artístico, diez años más tarde también se inauguró en Nueva York el Museo Guggenheim, que en un principio se denominó, en correspondencia con su programa, "Museo de Arte no Objetivo" y con ello hacía referencia al grueso de la colección; aunque éste cambió con rapidez. A estas dos instituciones y a un gran número de coleccionistas y mecenas debe agradecerse que a lo largo de los años 40 de nuestro siglo Nueva York se convirtiera en la nueva metrópoli del arte, con lo que relevó a París de su tradicional posición privilegiada.

Bajo la influencia de los artistas europeos emigrados a EE.UU. la escena artística americana, que hasta entonces no había tenido ningún eco internacional y que ahora se impregnaba

de un realismo parecido al de la Nueva Objetividad, se convirtió en la voz más importante en el mundo artístico internacional de la posguerra, cuyos artistas más significativos fueron Grant Wood, Andrew Wyeth y Edward Hopper. La pieza musical que se estaba interpretando tenía un nombre: la abstracción. Y la melodía era ampliamente conocida: ya en los primeros veinte años de este siglo algunos gorriones la habían entonado desde los tejados (de edificios constructivistas): los expresionistas Vasily Kandinsky y Paul Klee, los constructivistas de la Bauhaus, las pintoras y pintores del vanguardismo ruso y los surrealistas habían allanado el camino con su nuevo arte. Aquellos clásicos del mundo moderno que todavía vivían se convirtieron en el lazo de unión entre la pre y la posguerra.

Durante la posguerra se rechazó en Occidente cualquier tipo de pintura figurativa; aunque más por motivos ideológicos que por motivos estéticos. A causa de una posición defensiva adoptada con demasiada rapidez, cualquier tipo de representación figurativa se asociaba con el *arte nazi* o el *realismo socialista*, que se difundía y consideraba políticamente correcto en los países del bloque oriental. Por el contrario, se creía que la pintura abstracta era la única representación artística posible para los países "libres" occidentales, por su espontaneidad y su contenido no comprometido. Asimismo, era comprensible que el público prefiriese contemplar cuadros abstractos que observar las representaciones que mostraban de una forma penetrante la miseria de la guerra y de la inminente posguerra, como mostraba en sus cuadros el alemán Carl Hofer. Así, la pintura abstracta se convirtió en los años 50 en el estilo claramente dominante del hemisferio occidental.

Carl Hofer, *Hombre en ruinas*, 1937. Óleo sobre lienzo, 120 x 118 cm. Staatliche Kunstsammlungen, Kassel



Jackson Pollock, Número 32, 1950.
Pintura de barniz sobre lienzo,
269 x 457,5 cm. Kunstsammlung
Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf

Mediante una acción controlada, pero también determinada por la casualidad, Pollock cubre el lienzo de color en un proceso que se desarrolla prácticamente por sí mismo. La falta de puesta en escena de un reparto específico y de una relación armónica composicional acentúa la pureza superficial del cuadro. Sin embargo, la pintura de Pollock conserva la posibilidad de recrear formas de figuras y un espacio ilusionista, porque en la red negra, que ni es totalmente caótica, ni por el contrario forma un dibujo repetible, el observador puede ver sus propias figuras, es decir, puede acercarse o alejar la estructura de determinados complejos contextuales. Estas posibilidades no están determinadas y el espectador debe verlas por sí mismo.



El expresionismo abstracto, el tachismo, el informalismo y la *action painting*

El idioma internacional de la abstracción suele definirse a veces como el arte de un comienzo nuevo. A pesar de que el arte posterior a 1945 no presentó ninguna "hora cero", puesto que sus raíces se encuentran claramente en el arte de la primera mitad del siglo XX, sí puede afirmarse que tras la guerra comenzó una nueva era artística. El concepto de arte se definió de nuevo. Tras la guerra nadie creía que se pudiera cambiar el mundo con el pincel. Barnett Newman recuerda que en 1941 tenía la impresión de que "el mundo se acerca a su fin. Pero con ello la pintura también perdió su significado y legitimación. Era imposible seguir pintando flores, figuras y personas. La cuestión que se planteaba era qué se podía hacer".

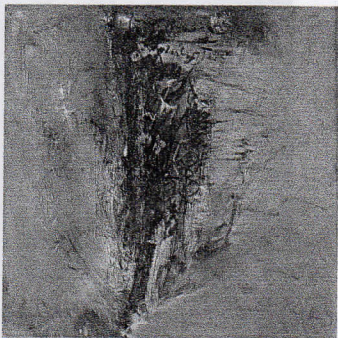
Los artistas de la posguerra pusieron a prueba la pintura: tomaron su tradicional función imitadora y dejaron que se expresara desmaquillada y desprovista de todas sus funciones representativas. Sin embargo, al contrario de los vanguardistas posteriores a la Primera Guerra Mundial, ahora los artistas no deseaban desarrollar con el arte abstracto ni valores nuevos para el mundo, ni utopías. Daban vueltas alrededor de sí mismos buscando formas de expresión individuales. De ello resultó un desconcertante número de estilos y movimientos. Los pintores abstractos franceses Georges Mathieu y Wols habían desarrollado, partiendo del *automatismo psíquico* surrealista, un estilo de escritura incontrolada que denominaron "tachismo" (término derivado del francés *tache*, mancha). Los pintores alemanes Willy Baumeister, Ernst Wilhelm Nay, Karl Otto Götz y K. R. H. Sonder-

borg adaptaron este estilo a su propia forma de pintar. El arte abstracto alemán de esta época se incluye en el concepto (francés) de "informal" en el sentido de "sin forma (que reproducir)".

Ya no existía ningún canon que especificara cómo había que concebir el arte. La subjetividad del artista, que había sido determinante por primera vez durante el expresionismo, se convirtió en el único sistema válido de medida de la producción artística. La cuestión de hasta qué punto el artista consideraba las convenciones estéticas o los modelos de composición tradicionales dependía enteramente de él. La libertad artística que se encontraba en la renuncia a cualquier tipo de reglas hizo difícil su acceso al gran público. Para muchas personas era incomprendible cómo estos cuadros, en los cuales no había ninguna pincelada que reflejase la vida cotidiana, podían ser considerados expresión del sentir moderno. Más de uno consideró estas pinturas manchurroneadas sobrevaloradas y diletantes. La característica más importante de estos trabajos fue que ya no representaban nada que pudiera reconocerse a primera vista. Su contemplación requería nuevas formas de visión. Ya no se "leía" algo de un cuadro, sino que había que "meterse en él", lo cual requiere fantasía, concentración, reflexión y autognosis. En este sentido los cuadros se correspondían perfectamente con su tiempo. A causa de la aparente ausencia de cualquier tipo de mensaje en los cuadros, los espectadores dependían de ellos mismos; estaban obligados a pensar sobre sí mismos y sobre el mundo.

Jackson Pollock, que junto a Robert Motherwell y Willem de Kooning es uno de los representantes más significativos del expresionismo

Wols, Pintura, 1946-47. Óleo sobre lienzo, 80 x 80 cm. Staatliche Museen, Berlín. Patrimonio Cultural Prusiano, Galería Nacional



abstracto norteamericano, dio a los espectadores de sus cuadros el consejo siguiente: "Deben intentar asimilar lo que el cuadro les ofrece y no traer en la mente un contenido principal y una opinión tomada de antemano y buscar su confirmación en el cuadro".

Esta forma de observación de una pintura en la que la fantasía era un elemento primordial ya había sido elogiada por Leonardo da Vinci hacia el año 1500 en su *Tratado sobre la pintura*, en el que se lee: "Una nueva forma de observar inventiva consiste en contemplar una pared repleta de diferentes tipos de manchas. Si uno desea inventarse alguna situación, allí puede observar cosas que recuerdan paisajes diversos. Ya que mediante cosas confusas e indeterminadas se despierta el intelecto para inventar cosas nuevas".

Sin duda alguna, esto se corresponde también con los cuadros del estadounidense Jackson Pollock. No obstante, en el resto de los criterios este pintor no se inspiró de ninguna manera en la pintura del gran maestro italiano. Todo lo contrario: hizo caer la pintura tradicional en el estricto sentido de la palabra. En vez de pintar sobre un caballete, extendía sus lienzos sobre el suelo. Ya no se podía hablar de la actividad de "pintar" como siempre se había hecho cuando Pollock dejaba chorrear la pintura de grandes pinceles y latas agujereadas o cuando arrojaba con salvajes movimientos la pintura como si fuera un pequeño derviche o incluso cuando corría por encima de sus lienzos extendidos en el suelo. Por eso un crítico denominó acertadamente este tipo de pintura *action painting*, pintura de acción. Esta calificación determina con claridad la intención de Pollock: pintar era una acción; una ceremonia real, aunque a menudo en un estado de éxtasis y de trance. El pintor nunca podía predecir la apariencia final de su esfuerzo. Pollock encontró los títulos de sus cuadros con posterioridad, según lo que le recordara la estructura de su *dripping* (chorreo). Sin embargo, la mayoría de las veces sólo los titulaba con un número o la fecha del día de su creación. O incluso los dejaba sencillamente "sin título" para no limitar al espectador.

Los pintores abstractos no querían dar ningún tipo de instrucción; es más, el espectador debía crear como un segundo artista su propio cuadro individual. El lienzo pintado sólo era la excusa para ello. Mediante este tipo de contemplación creativa, el cuadro siempre permanece forzosamente actual y contemporáneo puesto

que se "crea" justo en el momento en que el espectador lo contempla. Mientras que las huellas cromáticas no reciban ningún significado posible por parte del espectador, la obra será únicamente un pedazo de lienzo con color, algo que puede definirse más como una actividad "manual" que "artística". Pero precisamente porque el cuadro también representa la realidad como "prueba evidente", como documento de un proceso laboral, puede considerarse al mismo tiempo realista dentro de su abstracción. Es una copia realista de la realidad; las huellas cromáticas son las huellas del movimiento de la vida misma. El cuadro ya no es una imitación, ni una ficción, sino el protocolo de un proceso real. Para subrayar todavía más el acercamiento de sus cuadros a la realidad, la mayoría de los expresionistas abstractos renunciaron a los pesados marcos, que normalmente aíslan una obra de arte del mundo que la rodea. Además, la pintura *all over* de Pollock, su ingravido chorreo hasta el borde de los cuadros, produce la impresión de que las manchas podrían salirse del lienzo para seguir su curso interminable. Tal representación escénica ya había servido a los impresionistas para crear la sensación de acercamiento a la realidad. Jack "the Dripper" aumentaba esta sensación mediante el monumental formato de sus cuadros, que se presentan al espectador como una gran pared que hay que mirar obligatoriamente. El cuadro se convierte en parte del mundo que nos rodea.

Colores silenciosos, superficies profundas: la abstracción geométrica

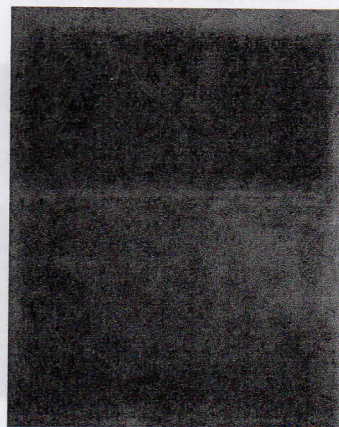
Paralelamente al lírico expresionismo abstracto de Pollock y de De Kooning se desarrolló la abstracción geométrica, que elimina por completo deducciones referentes al estado de ánimo individual del artista o al proceso de creación del cuadro. De ahí que esta tendencia se denomine también "abstracción *post-painterly*". Los pintores de la abstracción geométrica retiraron el trazo individual de la pintura y rellenaron los lienzos con superficies cromáticas llanas y claras. La función del cuadro ya no era recordar objetos materiales, sino que debía funcionar independientemente como puro y simple arte pictórico. Los espectadores tenían que concentrarse en el cuadro sin derrochar ningún tipo de pensamiento en cómo había sido elaborado o qué es lo que se podía reconocer en él. Lo único importante era la confrontación: por un lado la pintura y por otro quien lo contempla. La ca-



Willem de Kooning, *Woman VI*, 1953.
Óleo sobre lienzo, 174 x 149 cm.
Donación de G. David Thompson,
Carnegie Museum of Art, Pittsburg

Las características pictóricas de la pintura de De Kooning son extremadamente dinámicas. A menudo pinta con pinceles gruesos y drásticos movimientos de la muñeca. "No mires, pinta", exclamó más de una vez el artista, y realmente sus cuadros vivían de la dinámica de su forma de pintar y de la fuerza expresiva de los colores. En correspondencia, en su serie *Women* (mujeres), al pintor le importa mucho más el cuerpo del cuadro que la representación del cuerpo femenino. Con una forma de pintar muy gestual, crea una configuración de superficies y líneas de los que el objeto sólo aparece en algunas zonas.

Mark Rothko, *Earth and Green*, 1955.
Óleo sobre lienzo, 231,5 x 187 cm.
Museum Ludwig, Colonia





Ad Reinhardt, *Pintura abstracta*, 1954-59. Óleo sobre lienzo, 276 x 102 cm. Museum Ludwig, Colonia

dena "artista-cuadro-espectador", determinada por Kandinsky, el ancestro de la pintura abstracta, quedaba reducida a los dos últimos eslabones y así se dejaba al espectador solo con el cuadro.

Pintores como Barnett Newman, Mark Rothko y Ad Reinhardt querían pintar cuadros de meditación y sumersión. Las filosofías asiáticas desempeñaron un papel importante, sobre todo para los espacios pictóricos infinitos de Newman. Es justamente lo vacío de los cuadros lo que deja al espectador, en una medida inusual, un lugar para sus propios sentimientos. La monumentalidad de los cuadros hace que el tiempo y el espacio pierdan completamente su significado. En los inmensos cuadros de Newman, el espectador se enfrenta a superficies cromáticas que después de un tiempo de observación comienzan a vibrar y se convierten en una amenaza casi viva para la retina. De este modo adquiere significado su pregunta *¿Quién teme al rojo, al amarillo y al azul?*

Las superficies cromáticas indefinidas de Mark Rothko son más suaves y menos reservadas. Los difusos y nebulosos rectángulos pintados desarrollan, tras una larga contemplación, una profunda espacialidad, mientras que el colorido mate y material acentúa la superficialidad del cuadro. Al igual que Newman, también Rothko suele trabajar sobre lienzos monumentales para que el observador se encuentre rodeado completamente por el color. "Pintar un cuadro pequeño significa salirse de la propia experiencia (y de la del espectador). Si se pinta un cuadro grande, uno se encuentra dentro de él" afirma Rothko. La inmersión casi mística en el color revela el origen ruso de Rothko y su arraigada posición espiritual religiosa. Al mismo tiempo, caracteriza el típico intento de la pintura abstracta de posguerra de presentar un arte nuevo más "realista" y concentrado directamen-

te en el espectador mediante la ilusión del cuadro mismo.

También en este sentido debe interpretarse la capciosa declaración de Ad Reinhardt: "El arte es arte y todo lo demás es todo lo demás". El arte ya no imita ni reproduce, sino que anuncia sus propias verdades. Y para descubrirlas durante la contemplación de los cuadros de Reinhardt, que a primera vista parecen monocromos pero que en realidad presentan una gradación muy matizada de colores, hace falta tiempo. Si el espectador se permite la contemplación prolongada del cuadro, se abre ante él una sorprendente variedad de colores. Sin embargo, este efecto tan sutil sólo puede experimentarse si se contempla el original, que constituye un gran espacio cromático en el que uno puede introducirse con la mirada; es como cuando los ojos se acostumbran a la oscuridad y pueden reconocerse objetos que al principio permanecían invisibles. Los cuadros de Newman, Rothko y Reinhardt requieren una observación sin prisas. Estos crearon cuadros de tranquilidad y sumersión o, tal como lo describió un crítico americano, "Newman cerró la ventana, Rothko bajó las persianas y Reinhardt apagó la luz".

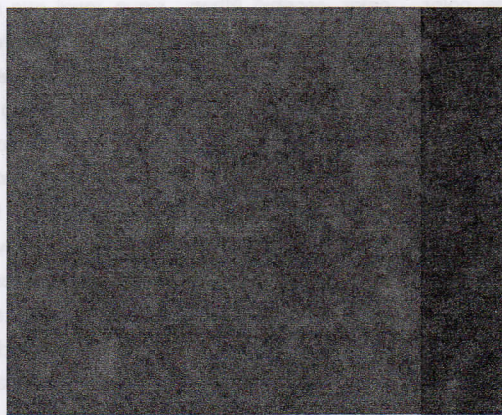
EL ARTE CONCRETO 1955-1975

El arte de los bordes rígidos: op art, colour-field painting y hard edge

Al contrario de los artistas como Newman o Rothko, para los pintores constructivistas los efectos del color no tenían nada metafísicamente misterioso, sino que eran fenómenos físicos, cuyo variado efecto se podía analizar de manera experimental. Según su opinión, una obra de arte no descansaba sobre un proceso de abstracción, sino sobre el uso inminente de los ele-

Barnett Newman, *¿Quién teme al rojo, al amarillo y al azul?* 1969-70. Óleo sobre lienzo, 274 x 603 cm. Staatliche Museen, Berlín. Patrimonio Cultural Prusiano, Galería Nacional y Amigos de la Galería Nacional

Newman deseaba que "el espectador sienta su presencia ante el cuadro". Esto lo logra mediante la monumentalidad (obsérvese las dimensiones) y la intensidad de las superficies coloreadas. El cuadro mantiene al espectador intranquilo y permite que éste elabore autónomamente el cuadro y con ello que se dé cuenta de su presencia. Tras una larga contemplación, los cuadros de Newman se abren a grandes espacios cromáticos.

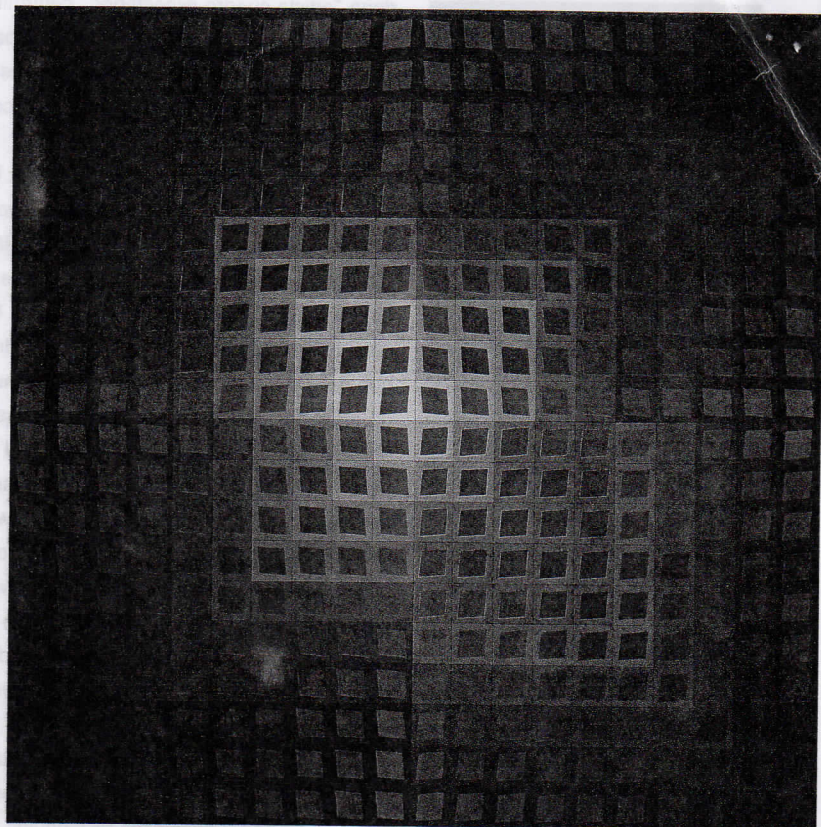


mentos más concretos del cuadro, es decir, la superficie, la línea, el volumen, el espacio y el color. En este sentido sus cuadros también pueden considerarse concretos, a pesar de no ser figurativos. Llamaron a su arte "abstracción concreta" y con ello hicieron hincapié en que la pintura abstracta no evoca algo que se halla fuera de ella, sino que posee un valor propio.

Los efectos de las formas y del color también fueron investigados por los artistas del "op art" (abreviación de "optical art"), cuyos cuadros tuvieron una gran influencia en los decoradores y diseñadores de las décadas de los 50 y 60. El verdadero padre del op art y su representante más importante fue Victor Vasarely, que ya a mediados de los años 30 comenzó con la investigación sistemática de los efectos ópticos, para, tal y como en su día hicieron los impresionistas, llegar al fondo de la realidad visual. Por este camino también siguió Bridget Riley, que estaba interesada en crear movimiento en el estatismo del cuadro. El estudio de los puntillistas franceses Seurat y Signac le mostró las interacciones dominantes que tienen para el ojo humano los colores que armonizan y contrastan entre sí. En su obra, los contrastes entre los colores y las formas ponen en movimiento la superficie del cuadro, crean imágenes posteriores y efectos de rotación. De igual forma, se incorpora un espacio confuso y centelleante, así como movimientos virtuales.

Estos efectos cinéticos ya habían sido uno de los objetivos del artista de la Bauhaus László Moholy-Nagy. Pero mientras que en los años 20 este húngaro todavía se servía de un trazado de línea perspectivo para crear espacio, los artistas del op art sólo utilizaron la superficie del cuadro bidimensional y permitieron que el movimiento se formara por su propia fuerza como excitación psicológica mediante una dura confrontación cromática.

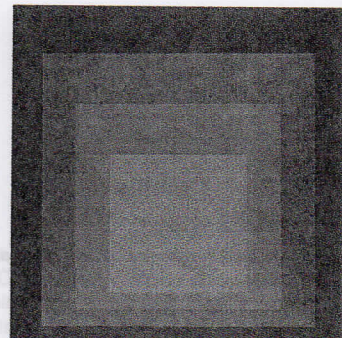
La confirmación del valor propio del color que se escondía detrás de esta concepción no era nada nuevo. Tiene sus raíces en 1930, en los fundamentos postulados por el artista Van Doesburg, integrante del movimiento De Stijl, en referencia al "arte elemental" y en el funcionalismo de la Bauhaus, que el profesor Josef Albers, que había emigrado a EE.UU., había extendido por aquel país en los años 50. En innumerables variantes de su cuadro *Homage to the Square - Homenaje al cuadrado*, Albers persigue el carácter autónomo y la consonancia de los colores. Las investigaciones cromáticas ana-



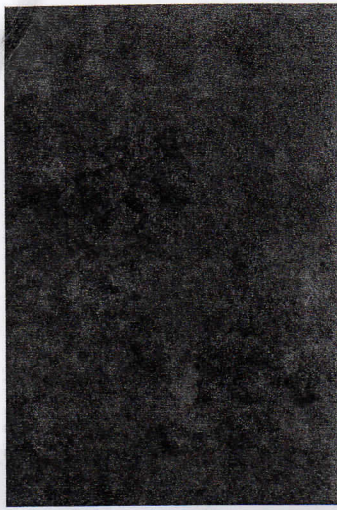
Victor Vasarely, *Lant II*, 1966.
Temple sobre madera contrachapada,
80 x 80 cm. Museum Ludwig, Colonia

líticas se convirtieron en el verdadero sujeto pictórico del "colour-field painting", la pintura de superficies cromáticas. Aquí el color ya no era, tal y como afirmó Albers "una circunstancia de la forma", sino la finalidad en sí de la labor artística. Este color autónomo que se encuentra a sí mismo se convierte dentro del cuadro, cuyas dimensiones en el caso de Albers son relativamente reducidas, en una alternación muy variada; un efecto que el artista denominó, en su teoría basada totalmente en la práctica, "interacción de los colores". Sin embargo, lo más importante para él era que la función del color (no como en el op art) no se agote en esta interacción, sino que el color mantenga sus propias características dentro de la comunicación. "El color -escribió Albers-, sigue, igual que el ser humano, dos modos de proceder diferentes: primero el de la realización personal y luego el de la social. Uno debe poder ser al mismo tiempo un individuo y un miembro de la sociedad."

El color también se encuentra en el centro de interés de los pintores "hard edge" Frank Stella, Kenneth Noland y Ellsworth Kelly. Sus cuadros son puramente color. Y para estos pintores, allí donde acaba el color también acaba consecuentemente el cuadro. Los "shaped canvases", lienzos cortados, de Stella son una provocación por el hecho de que no aluden a na-



Josef Albers, *Homenaje al cuadrado. Abierto hacia fuera*, 1967. Óleo sobre masonita, 121,5 x 121,5 cm. Staatliche Museen, Berlín. Patrimonio Cultural Prusiano, Galería Nacional



Yves Klein, *Relieve de esponjas, monocromo azul*, 1960. Madera, esponjas y pigmentos disueltos en acetona, 230 x 154 cm. Museo de Arte de Düsseldorf en el Ehrenhof

da en particular y las declaraciones de Stella refiriéndose a ello son muy serenas: "Constantemente me tropiezo con personas que se aferran a los valores tradicionales de la pintura, los valores humanistas que siempre creen ver sobre el lienzo. Cuando discuto con ellos siempre acaban afirmando que sobre el lienzo hay más cosas que únicamente colores. Mi pintura se basa en la realidad de que sólo existe aquello que realmente puede contemplarse."

Los cuadros de Stella rechazan la imagen romántica del artista que plasma su alma sobre el lienzo; no contienen ningún elemento misterioso. Desaparece un nivel de significado e interpretación más profundo. Ya no es posible sumergirse durante mucho tiempo en el cuadro, ni siquiera es necesario, porque las "instant images", las instantáneas, pueden percibirse por completo de una sola mirada. Se encuentran en el espacio como una señal. La representación y lo representado se funden entre sí, mediante lo cual los cuadros luminosos son más objeto que pintura; por lo tanto, el artista los entiende más cercanos a la realidad, ya que como objetos penetran realmente a través del espacio.

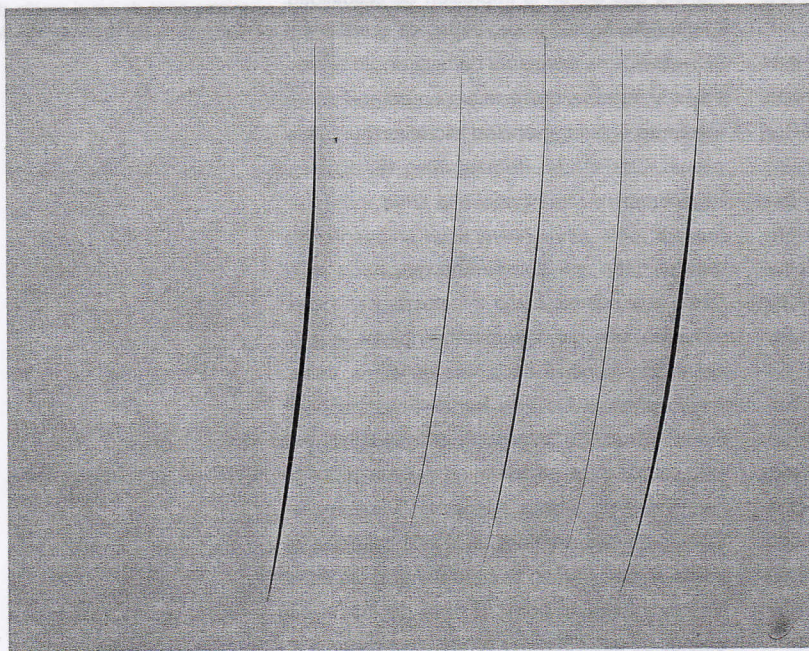
REALISMO Y ARTE DE ACCIÓN 1958-1975

El límite entre el arte y la vida:

Nouveau Réalisme

Un carácter de objeto parecido también se encuentra en los trabajos de los "nouveaux réalis-

Lucio Fontana, *Concetto spaziale (Concepto espacial)*, 1966. Óleo sobre lienzo, 80 x 100 cm. Museum Ludwig, Colonia



tes". Con sus obras, este grupo de pintores realizó, a principios de los 60, una verdadera acción equilibrista entre el mundo del arte y el mundo real de las cosas. Así, artistas como Yves Klein incorporaban objetos en sus pinturas, por ejemplo esponjas, que integraban en el lienzo mediante un cromatismo idéntico. El color azul era sin duda alguna el preferido de "Yves, el monocromo", como solía denominarse a sí mismo en tono de broma, que es en la iconografía de la historia del arte el color de la trascendencia y, desde el romanticismo, la expresión de la nostalgia hacia lo infinito. Klein se hizo famoso gracias a sus antropometrías: en unas acciones artísticas muy espectaculares, mujeres desnudas pintadas de azul se deslizaban sobre el lienzo extendido en el suelo según las indicaciones del pintor. El artista no "pintaba" estos cuadros tan inconventionales con el pincel, sino con la "realidad" misma. Por el contrario, sus grandes cuadros monocromos ya son más ingeniosos y a la vez igual de reales. Por un lado, los cuadros azules son la última exageración de la pintura no figurativa, ya que resulta inimaginable algo más abstracto que lienzos pintados uniformemente de un mismo color (recuérdese el *Cuadrado negro sobre fondo blanco* de Malevich). Por otro lado, los cuadros se afirman, justamente porque no muestran nada diferente a sí mismos, su identidad como objeto real.

El pintor italiano Lucio Fontana llevó este principio de realidad al extremo. El título de su cuadro *Concetto spaziale - Concepto espacial* debe tomarse al pie de la letra: en vez de con el pincel, Fontana trabajó sobre su cuadro cuidadosamente imprimado y encuadrado en un marco con un cuchillo afilado. Los cortes no estaban pensados como un acto de destrucción, sino que debían expresar el proceso de conversión de una superficie en espacio mediante la apertura de los cortes. La tensión del lienzo imprimado obliga a los cortes a doblarse hacia atrás y permite ver "sobre" el lienzo la oscuridad que se encuentra entre el cuadro y la pared. No existe una manera más real de representar la espacialidad. En estos cuadros no se define pictóricamente de nuevo el concepto de espacio, como hicieron en su día los cubistas, sino que se sustituye sencillamente mediante el espacio real. La realidad había penetrado en del arte.

La realidad conquista la pintura

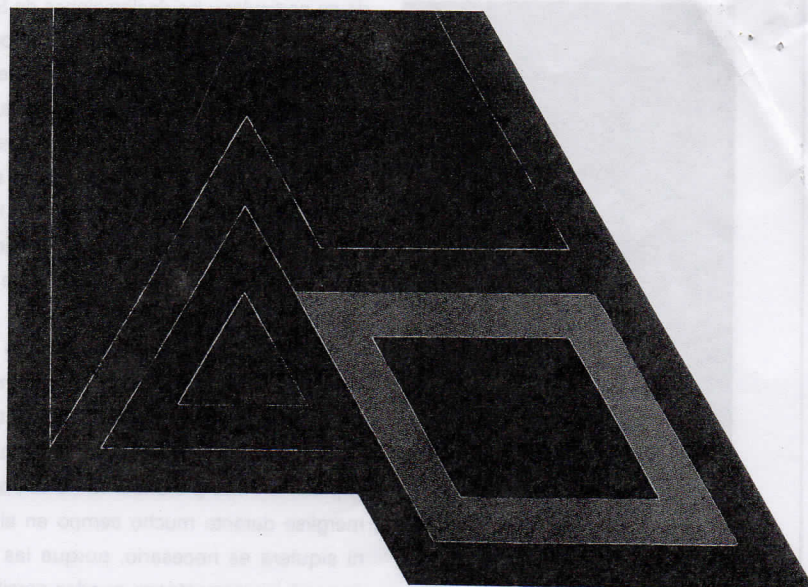
A mediados de los años 60 muchos artistas renunciaron por completo a la pintura en la bús-

queda del más verídico realismo, consiguiendo con ello el efecto vasto tan anhelado. El cuadro pintado les resultaba sospechoso, ya que era y siempre será una ilusión y ficción. Y su empeño residía justamente en destruir este mundo artístico ilusionista. El arte debía ser algo que no funcionara únicamente dentro del sistema "arte" y que en la realidad social fuera de la torre de marfil, tuviera significado. El arte debía estar integrado dentro de la vida. En el intento de derribar "la frontera entre el arte y la vida", los artistas se lanzaron a la búsqueda de nuevas formas. En el happening, la acción artística, lo espontáneo y el suceso casual se declaraban arte. Los *environments*, aquellas instalaciones tan grandes que se presentan ante el espectador como un ambiente real (*environment* significa en inglés "ambiente") llegan a fundir el arte y el mundo real.

Sin embargo, la fusión del arte con la realidad presenta un problema; el mismo con el que también tropezaron los dadaístas cuando quisieron cambiar el arte por el anti-arte. Ya que, ¿cómo puede reconocerse el arte si ya no se diferencia de los objetos cotidianos?

Esta pregunta también se la hizo el pintor americano Jasper Johns. Analizó, como en su día Magritte, la realidad artística y el significado de las imágenes y de los símbolos. ¿Es una bandera pintada menos real que una bandera auténtica? El cuadro *Bandera sobre un fondo naranja* requiere, puesto que no responde a la pregunta, una reflexión sobre el arte y su función imitadora y simbólica. La pregunta más importante es la siguiente: ¿Qué diferencia el arte de la realidad?

Los cuadros de Robert Rauschenberg también invitan a hacer una reflexión crítica sobre el arte y la realidad. A finales de los años 50, el pintor comenzó a integrar objetos reales en sus cuadros. A esta combinación de pintura con objetos normales e inusuales se le dio el nombre de "combine paintings" (pinturas combinadas). Recuerdan el arte MERZ del dadaísta Schwitters. En consecuencia, este arte también se conoce con el nombre neodadaísmo. Sin embargo, al contrario de sus rebeldes antecesores, los neodadaístas no deseaban descubrir con sus combinaciones inusuales verdades más profundas. Para ellos, la casual yuxtaposición de objetos se correspondía simplemente con la vida real. Las relaciones entre los diferentes ámbitos las tenía que encontrar el espectador por sí mismo.



Igual que Pollock, Rauschenberg tampoco da al espectador ningún tipo de referencia a la hora de contemplar el cuadro. La mirada no está guiada mediante ningún tipo de composición determinada, sino que uno se va abriendo camino por la superficie del cuadro en busca de un punto para orientarse. En todos los rincones hay algo que descubrir; las relaciones se dan según sea la percepción individual. Esta visión todavía es característica de la pintura del informalismo. Sin embargo, al igual que sus colegas de la abstracción concreta, Rauschenberg también intentó retirar al máximo posible su papel de creador artístico para dejar vía libre a la percepción del espectador. Hizo uso de materiales ya elaborados y los ordenó de una manera que dieran la impresión de casualidad. Él también consideraba, como su predecesor Schwitters, una estructura del cuadro ambientada en sí misma y acentuaba sus composiciones mediante una intervención pictórica puntual y casual. Con el uso demostrativo de objetos, Rauschenberg renunciaba a la firma individual que por regla general caracteriza un cuadro. No argumentaba con una pintura que hacía referencia a sí misma, como los artistas del expresionismo, sino que incorporaba objetos, que el espectador conocía de la vida cotidiana, como medio artístico. De esta forma, Rauschenberg intentó cerrar el gran espacio entre el artista y el espectador para construir un puente entre la creatividad de ambos. Mediante la incorporación de objetos extraídos de la vida cotidiana, el artista se convirtió en pionero del pop art, en el que la diferencia entre la obra de arte y los objetos de uso cotidiano tiende a ser nula.

Frank Stella, *Sanbornville I*, 1966.

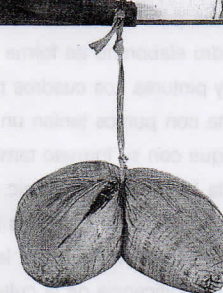
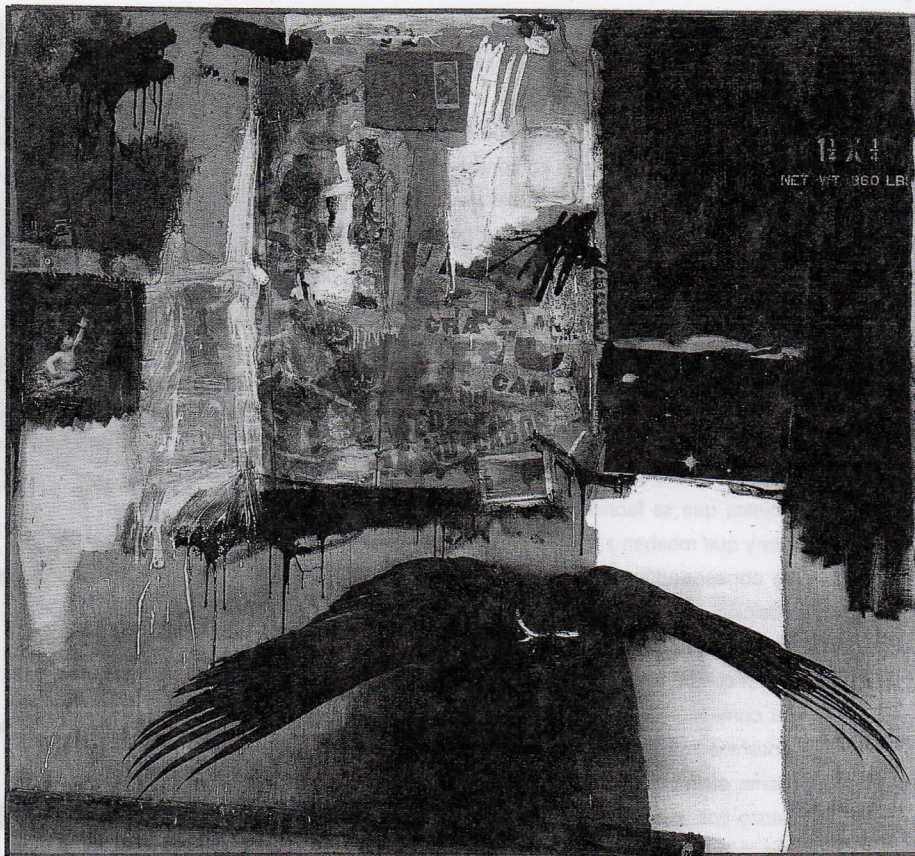
Pintura alquídica y expositiva sobre lienzo, 371 x 264 x 10 cm. Staatliche Museen, Berlín. Patrimonio Cultural Prusiano, Galería Nacional

Con los "black paintings", formas simétricas sobre franjas de color negro, Frank Stella renunció a finales de los años 50 a la autoafirmación subjetiva que había caracterizado el expresionismo abstracto. En vez de plasmar su alma sobre el lienzo, buscó las leyes objetivas de la percepción. Desde allí comenzó a definir de nuevo las condiciones de la pintura: ¿cómo podía aumentarse la expresión dinámica de las formas básicas geométricas si se eliminaba la estructura tradicional del lienzo? Con esta transgresión concreta de los límites del cuadro, los lienzos cortados, "shaped canvases", a los que pertenecía *Sanbornville I*, no sólo cuestionaban las diferencias entre la pintura y la escultura, sino que la forma misma pasó de ser el medio de representación a ser el contenido del cuadro.

Robert Rauschenberg, Canyon, 1959.
Combine painting,
219 x 179 x 57,8 cm. Sonnabend
Gallery, Nueva York

Rauschenberg, el inventor de los combine paintings, *colage* y pinturas combinadas con objetos tridimensionales de las formas más variadas, abre una nueva dirección en el arte de los años 50 y 60. Las diferencias todavía válidas entre la pintura y el arte de los objetos se hizo mucho más variable mediante las composiciones de este artista.

Influenciado por el dadaísmo y los *ready mades* de Duchamp, cubrió la superficie del cuadro que había "imprimado" previamente con trozos de papel pintado, recortes de películas o fotografías con objetos tridimensionales, como relojes, almohadas o incluso pájaros disecados. Con estas composiciones creó una realidad mucho más amplia y percibida de otra forma, una nueva interacción entre tema, contenido y significado y una estética pionera en el campo del arte. Rauschenberg opinaba que un paisaje tradicional sólo era la reproducción de la percepción de la naturaleza; por el contrario, una "pintura combinada" era naturaleza. Gracias a la gran variedad de posibilidades de expresiones técnicas y artísticas, pero sobre todo por la adopción de objetos y motivos de la vida cotidiana, Rauschenberg está considerado como el "padre del pop art".



POP ART 1958-1966

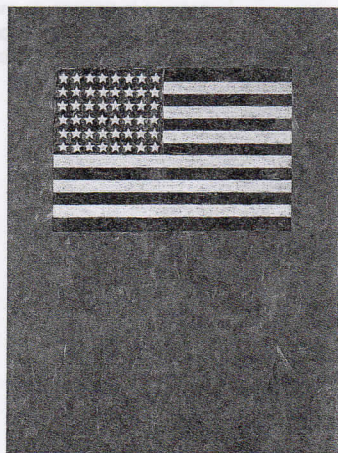
"Todo es bonito"

Si los pintores abstractos de la década de la posguerra habían desterrado del arte el mundo material para alcanzar un mayor acercamiento a la realidad, los artistas del pop-art lo recuperaron con toda su fuerza y de la forma más directa que uno se pueda imaginar. El "arte popular", llamado pop art, que se desarrolló a la vez en Inglaterra y EE.UU., elevó a finales de los años 50, es decir, en los años más productivos del milagro económico, los objetos banales de la vida cotidiana a la categoría de obras de arte. Los artistas del pop art evocaron las imágenes de la cultura popular de masas, de la prensa sensacionalista y amarilla, de la propaganda, del cine y del diseño. A la competencia de la televisión, que comenzó a penetrar y a dominar el día a

día, los artistas se enfrentaron con la integración del gran flujo de imágenes en sus propios trabajos. Las obras creadas ya no eran mundos artísticos originales, sino "imágenes tras imágenes".

Después de la abstracción tan elitista del arte, el público debió sentirse verdaderamente liberado con los cuadros que ahora representaban un mundo conocido y comprensible. Ya nadie debía sentir miedo ante el arte; no hacía falta adquirir conocimientos previos, ni especiales. Lo que aquí se podía ver lo conocía y reconocía todo el mundo. Por ello, no es de extrañar que este arte gozara de una gran admiración, sobre todo entre la gente joven. El arte se presentaba como algo fresco que ya no respiraba el mohoso ambiente de los museos. Con la astuta maniobra de traer al mundo del arte el consumismo como motivo artístico, los artistas como Wesselmann, Hamilton, Oldenburg, Hockney o Warhol siguieron por un peligroso derrotero: por un lado de-

Jasper Johns, Bandera sobre fondo naranja, 1957. Encáustico sobre lienzo,
167 x 124 cm. Museum Ludwig,
Colonia



seaban con un fin claramente crítico que los objetos mismos se expresaran sin ningún tipo de ilusión; por otro, el pop art servía a la cultura de masas elevando a la condición de superestrellas del arte las latas de sopas en conserva, las botellas de Coca-Cola o los paquetes de detergente. Esta tendencia no sólo empleaba productos de la cultura de masas industrial, sino que además las obras eran tratadas como tal y fabricadas en serie en el estudio de Andy Warhol, conocido también como "The Factory". La *serigrafía*, que representaba un procedimiento de reproducción sin problemas y a la vez muy variable, se convirtió en el medio favorecido. *Multiples*, imágenes y objetos que se fabricaban en grandes cantidades y que robaban a la obra de arte su unicidad, se correspondían esencialmente con la doble posición que el pop art mantenía entre ser un arte de élite y una cultura de masas.

El cuadro elaborado a mano había cumplido su cometido. O posiblemente escondía nuevos encantos artísticos en su técnica tradicional. Roy Lichtenstein traspasó dibujos de cómics sobre el lienzo con ayuda de un proyector de diapositivas, para convertir la imagen impresa en un cuadro elaborado de forma tradicional con pinceles y pinturas. Los cuadros pintados minuciosamente con puntos tenían un carácter revelador, porque con su formato también monumentalizaban la banalidad del cómic. Sin embargo, el potencial crítico de esta obra permaneció equilibrado, pues se movía entre la distancia irónica y la magnificencia de la cultura cotidiana americana. La visión del pop art como una crítica maliciosa y profunda del resplandeciente mundo consumista o como una ingeniosa adaptación del flujo comercial es una cuestión interpretativa que debe contestar cada cual por sí mismo.

También con los materiales artísticos tradicionales en la mano, pincel y pintura, los hiperrealistas se concentraron a finales de los 60 en su nuevo mundo feliz. Aunque ellos también pintaban "cuadros siguiendo otros cuadros", la forma en que lo hicieron transmitió distancia.

EL REALISMO FOTOGRÁFICO O HIPERREALISMO 1965-1975

"Nada es real"

Los hiperrealistas Richard Estes, Philip Pearlstein y Chuck Close seccionaron la realidad con una mirada muy minuciosa. Representaron el mundo



real con la exactitud de una cámara fotográfica, ya que copiaban sobre el lienzo las fotografías de sus motivos, valiéndose de la ayuda de un proyector de diapositivas. Siguiendo la misma línea que los pintores pertenecientes a la Nueva Objetividad, los hiperrealistas querían analizar con la máxima meticulosidad la apariencia superficial de las cosas. Mediante la exacta representación, que con frecuencia superaba el brillo y la nitidez de la fotografía imitada, se pone de manifiesto un efecto enajenado que permite contemplar el cuadro desde un punto de vista nuevo y revelador. Del mismo modo que el espectador se da cuenta con rapidez de que el cuadro no es una foto real, la forma de representación deslumbrante le indica la apariencia ilusoria del mundo representado. Con ello los hiperrealistas adoptan una posición contraria y crítica a las tendencias exaltadoras del mundo consumista del pop art.

Asimismo, los representantes del "realismo crítico" empezaron a criticar la presuntuosa sociedad del bienestar. También ellos, al igual que sus predecesores de la Nueva Objetividad de los años 20, representaron la realidad manifestando una crítica social. Si bien hubieran deseado emplear la pintura como portavoz social y político en su función de personajes comprometidos con su época, internacionalmente su fuerza era

Roy Lichtenstein, *M-Maybe (A Girl's Picture)*, 1965. Magna sobre lienzo, 152 x 152 cm. Museum Ludwig, Colonia

¿Se trata sólo de un cómic ampliado? Seguramente el cuadro *M-Maybe (A Girl's Picture)* de Roy Lichtenstein dice mucho sobre la estandarización de las experiencias mediante un idioma pictórico comercializado, del cual ya no se puede huir si se vive en una gran ciudad. Asimismo, Lichtenstein presenta un virtuoso dominio de la composición de puntos y superficies contorneadas, que gana nuevas formas de expresión a partir de la técnica de producción en masa. La reacción de los artistas a la gran cantidad de imágenes de la cultura trivial creó sus propias paradojas: Lichtenstein estilizó una firma inconfundible de la retirada hacia el anonimato de las imágenes que le sirvieron de modelo y configuró el mensaje de sus cuadros a partir de la negación de la autoría artística:

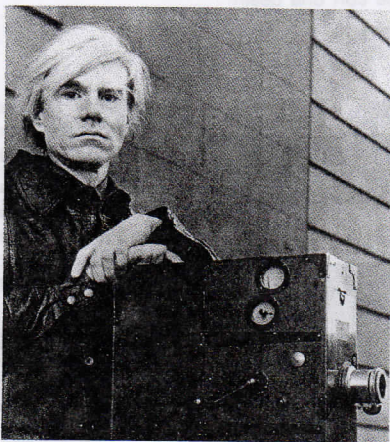
ANDY WARHOL

Andy Warhol se convirtió en una auténtica estrella del pop de las artes plásticas. Su fama es de carácter mundial, sus cuadros se pueden adquirir como posters o postales y existen generaciones enteras que se identifican con estos productos. No es un compromiso determinado, una "conciencia" precisa, la causa de esta situación, porque en los cuadros se encuentra (en el caso de que realmente fuera así) una crítica o ironía confusa que está abierta a cualquier tipo de interpretación. Aparte, claro está, de una fuerza de empuje de una protesta que surge desde "abajo" contra los productos de la alta cultura, que se encuentran celebradamente sobre pedestales y que en gran parte se veneran sin ningún tipo de reflexión.

Asimismo, también es determinante para su fama la posibilidad de ver reflejado y convertido al mismo tiempo en arte progresivo la agradable familiaridad de las marcas de los objetos y la fuerza de atracción de las fotografías de las estrellas de la sociedad. Y es sobre todo la gran porción de absurda genialidad que se encuentra en la despreocupada y tozuda repetición de los objetos y personajes lo que hace tan atractivo el pop art de Warhol.

Sin embargo, los críticos de arte ven en la obra de Warhol unos significados más profundos. En cierto modo, puede afirmarse que este arte expresa más sobre el estado psicológico de la sociedad de los medios de comunicación y producción en masa que las investigaciones sociológicas. Aparte de ello, los cuadros de Warhol poseen cualidades estéticas propias, se encuentran en una relación muy estrecha con obras anteriores y posteriores de otros artistas y para muchos son un modelo a seguir.

Cuando en 1960 Andy Warhol comenzó a



Andy Warhol hacia 1970

pintar cuadros de formato grande tenía 32 años y era diseñador publicitario de considerable éxito en Nueva York. Diez años antes Warhol, hijo de emigrantes checos, había dado los primeros pasos difíciles en su oficio, con lo que dejó tras de sí una infancia atormentada en Pittsburg, la lúgubre ciudad del carbón y del acero. Durante este tiempo, el dibujante se sintió cada vez más atraído por el arte "real" y soñaba con la fama. Este sueño se vio alentado por el rápido éxito que por aquel tiempo



Resplandeciente icono de la cultura "pop": Marilyn, 1964. Polímero y serigrafía sobre lienzo, 101,6 x 101,6 cm. Colección de Thomas Ammann, Zurich.

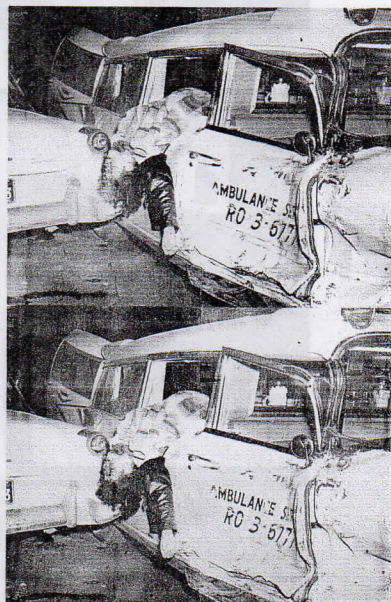
habían logrado Jasper Johns y Robert Rauschenberg. Su enemigo era la pintura subjetiva y elitista de los grandes artistas, el expresionismo abstracto: "lo odio", expresó Andy a un amigo, "y voy a comenzar con el pop art". Este concepto se había convertido desde hacía poco tiempo en usual para los participantes y definía en un principio a algunos artistas ingleses que experimentaban con materiales de uso cotidiano.

La primera idea "pop" de Warhol fue la de copiar pictóricamente secuencias extraídas de un cómic en un formato inmenso. Sin embargo, al poco tiempo se dio cuenta de que Roy Lichtenstein había tenido la misma idea (aunque paralelamente, con independencia de Warhol) y la realizaba más consecuentemente. Warhol pasó a la ampliación fragmentada de anuncios publicitarios y marcas comerciales.

En 1962 surgieron los primeros cuadros en serie de las conservas de Sopas Campbell. Este año fue el más importante en el desarrollo artístico de Warhol: en un corto espacio de tiempo encontró su estilo propio y peculiar y tuvo todas las ideas que variaría sucesivamente. El descubrimiento de que podía imprimir sobre lienzos y otros soportes fotografías del tamaño que él deseaba con ayuda de la serigrafía fue decisivo. En su estudio, que él llamaba "The Factory", Warhol comenzó a producir una gran cantidad de series de imágenes. Tuvo muchos ayudantes, por regla general tipos muy raros surgidos del escenario "underground" (con los que también rodó películas). La duplicación o multiplicación reticulada de motivos puede entenderse como una alegoría de lo sustituible de los productos de consumo, cuyo avitualla-

miento es interminable. Junto a las series de impresiones de grandes estrellas de cine, Warhol también creó series según las fotografías de víctimas de suicidios y accidentes y que se hacían famosos durante 15 minutos gracias a los noticieros y periódicos.

Ambulance Disaster, 1963. Serigrafía, 315 x 203 cm. Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach; Colección Dr. Erich Marx



mínima; la pintura de los años 70 desempeñaba un papel secundario en el mundo del arte.

Muchos artistas habían abandonado sus estudios a consecuencia del neodadaísmo y de los *happenings* con el fin de producir en la naturaleza un efímero "Land Art" o para seguir con materiales diferentes "mitologías individuales". También la fotografía, los vídeos o los ordenadores estimulaban nuevas formas de arte experimental. Otro grupo, los minimalistas, crearon moderados cuadros de cuerpos geométricos, con la firme intención de distanciarse del estridente pop art. Todavía más breves que éstos últimos eran los "artistas conceptuales", que transmitían al público su idea del cuadro únicamente por escrito. La obra de arte a menudo ya no se realizaba. Sólo el estímulo conceptual ya se consideraba arte. De esta forma, Rauschenberg cumplió con un importantísimo encargo de un retrato con el siguiente enunciado lapidario: "Esto es un retrato si lo afirmo yo". A sus frases, planes y objetos, que eran el vehículo de expresión de los artistas conceptuales, unieron un principio emancipador para poner en marcha un proceso de reflexión: la recapacitación sobre la realidad (artística) debía poner de manifiesto la relatividad del mundo real.

Como consecuencia de todo ello, después del pop art surgieron una gran cantidad de formas artísticas. Con frecuencia, su característica conjunta era un sinfín de ideas minuciosamente pensadas y estructuradas cuyo conocimiento fa-

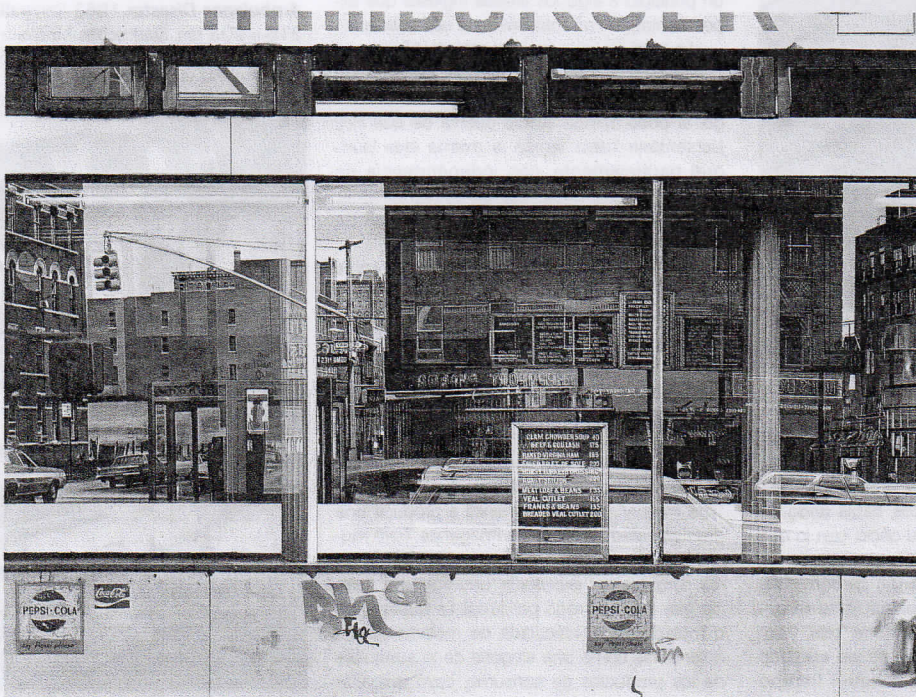
cilitaba, o incluso era necesario, para la comprensión de las obras de arte. En el intento de incorporar al espectador mediante la colaboración reflexiva en la producción artística, el arte se intelectualizó cada vez más. Este proceso había acompañado el desarrollo artístico de todo el siglo XX. La participación del espectador se había desarrollado hasta tal punto que también había desaparecido el segundo eslabón de la cadena "artista-cuadro-espectador"; la obra de arte perceptible había terminado su labor. A mediados de los años 60 el arte experimentó a la vez una desmaterialización. La obra de arte que uno tenía enfrente y que había que analizar desapareció. Ahora únicamente existía la fuerza de imaginación del espectador. El arte se disolvió en la ampliación del concepto artístico. Integrado de esta forma en la realidad, frustró forzosamente la posibilidad de influir en ella. En consecuencia, también perdió por completo su función de transmisora de utopías y contraproyectos para alcanzar un mundo mejor.

Esta experiencia tan desencantadora despertó a principios de los años 80 una pasión por las grandes ilusiones y por la apariencia de las imágenes. La pintura volvía a sus orígenes. Ahora que el arte se había liberado de cualquier tipo de ambiciones políticas y del intento de poner en consonancia el arte y la vida, podía volver a ser simplemente arte: la hermosa ilusión, la imitación que puede contemplarse con una desinteresada satisfacción, volvía a renacer.



Gerhard Richter, Ema (Desnudo en una escalera), 1966. Óleo sobre lienzo, 200 x 130 cm. Museum Ludwig, Colonia

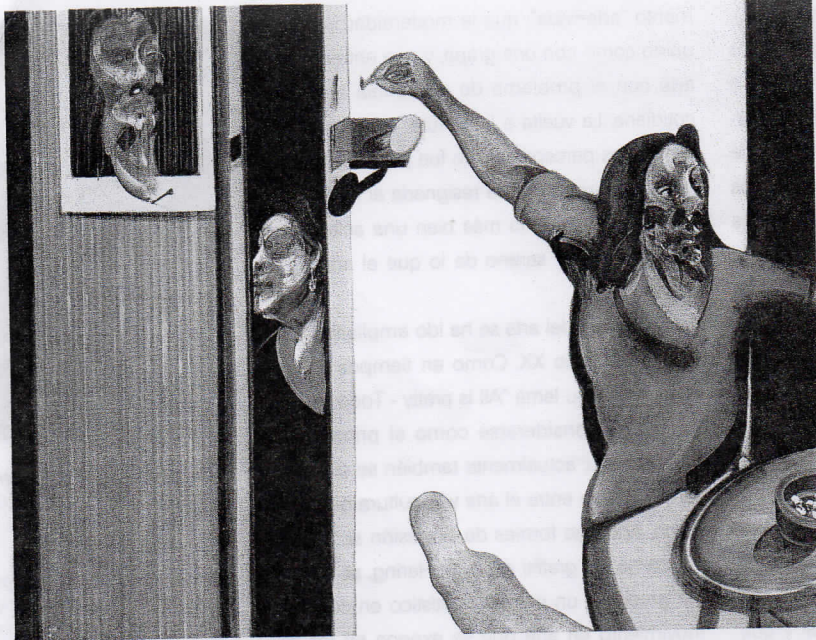
Richter expuso sin ningún tipo de comentario una fotografía reproducida pictóricamente. Igual que en los cuadros de Warhol, aquí también surgen las características banales y casuales de una instantánea, que no son dignas de un cuadro, y que a su vez acentúan el medio de la muestra (sobre todo por la poca nitidez del flash). Richter opuso a la hegemonía de la pintura abstracta un realismo fotográfico y un tema clásico, el desnudo, cuya clásica forma pictórica desaparece por el tipo de representación convirtiéndose éste en irreplicable.



Richard Estes, Rappaport's Pharmacy, 1976. Óleo sobre lienzo, 100 x 125 cm. Ludwig Museum, Budapest

Estes consiguió nuevos y fascinantes efectos pictóricos gracias a su excelente don de observación y a la representación técnicamente exacta de la realidad. Con una minuciosidad fotográfica reproduce su entorno ambiental sobre el lienzo. Sin embargo, en realidad sobrepasa la objetividad de la fotografía: en sus cuadros, las superficies reflectantes se funden con lo reflejado y ellas mismas se convierten en cuadro; el fenómeno de la gran ciudad se convierte en ilusión, en un proyección autorretratada.

Cuando se pregunta a los hiperrealistas como Estes cuál es el fin de su pintura responden que creen que todo lo abstracto es una mentira y que desean pintar lo mejor que pueden el mundo real. Pero esta pseudodeclaración no los convierte en reaccionarios pintores de hotel. Su posición ante la afirmación de lo existente, que aparentemente no valora, es real y también cuestionada, recuerda con fuerza al pop art y ligeramente a Edward Hopper.



Francis Bacon, *Tres estudios de Isabel Rawsthorne*, 1967. Óleo sobre lienzo, 119 x 152,5 cm. Staatliche Museen, Berlín. Patrimonio Cultural Prusiano, Galería Nacional

Francis Bacon pintó, como si no hubiera explorado con los ojos la superficie de las personas, sino que se hubiera paseado con la vista por la parte interior de su piel, por la carne. En las borrosas manchas de color del cuadro *Tres estudios de Isabel Rawsthorne*, la retratada aparece como una masa cálida y pulsátil, cuyas células vivas se obstinan contra la paralelización que sufren en el destierro de la eternidad del cuadro.

En la yuxtaposición de los tres estudios se imita un movimiento de huida y persecución; por un lado la modelo mira por encima del hombro hacia atrás, por otro, intenta esconderse detrás de la puerta y, finalmente, la retratada se encuentra espetada en la pared. Casi parece que sea la seccionadora mirada del pintor, porque huye. En los cuadros de Bacon la pintura se convierte en un arte contradictorio que sólo puede reflejar aspectos de la vida si también pone de manifiesto sus peligros y su mortalidad.

LA PINTURA FIGURATIVA A PARTIR DE 1970

En busca de pistas subjetivas

Tanto el renacimiento de la pintura como el nuevo interés que suscitaba condujo la mirada hacia aquellos artistas que siempre habían perseverado en ella. A este grupo pertenecían el inglés Francis Bacon y los alemanes Anselm Kiefer, Gerhard Richter, Georg Baselitz y A.R. Penck. El pintor inglés Francis Bacon desarrolló, partiendo del surrealismo, que conoció de joven, un estilo completamente propio que lo convirtió en uno de los principales artistas de nuestro siglo. Su tema fue el ser humano, al que representó como una criatura torturada y vejada situada dentro de espacios superficiales e indefinidos o aislados en invisibles cajas de cristal. La claridad del espacio contrasta irritablemente con la violenta y deformante forma de representación pictórica de las figuras. Mediante el uso de una pintura pastosa, las fronteras que limitan con la inmaterialidad fluyen por el cuadro de forma que las personas representadas, a menudo buenos amigos del artista, parecen masas de carne cruda. En la abstracción sus cuadros se convierten en la imagen de la vida interior de las personas martirizadas y heridas. Bacon fue durante gran parte de su vida un artista solitario que puede ser clasificado dentro de los muchos "ismos" estilísticos del siglo XX.

Anselm Kiefer y Gerhard Richter se habían dedicado en los años 70 a la "búsqueda de pistas". De una forma muy personal y más allá de

cualquier pintura ilustradora y realista, Kiefer se enfrentó con el pasado alemán, con el fascismo y con la ideología del carácter alemán. Adoptó la concepción artística del informalismo, que ofuscaba pictóricamente el cuadro con el fin de aumentar la participación del espectador. Desarrolló una pintura que era abstracta y concreta al mismo tiempo. El espectador se ve obligado a dar una expresión determinada a los diferentes elementos que aparecen en el cuadro mediante una labor intelectual propia. El empaste seco, duro y muy material, en el que Kiefer también introducía productos naturales como tierra, paja o pelos, concede al cuadro una actualidad estremecedora. Sus cuadros de historia no son representaciones tradicionales que recuerdan algún suceso, sino que tienen el carácter de memoria colectiva y mantienen viva la historia, que siempre está presente y se puede evocar de nuevo; cada individuo debe enfrentarse a su manera con el pasado que aquí se conserva. Lo que se activa en la mente del espectador mediante la naturalidad de la pintura, es el espejo de una conciencia histórica propia, no como un lejano recuerdo, sino como algo que posee significado aquí y ahora y que tiene valor de historia contemporánea.

Mientras que Kiefer se enfrentaba en sus cuadros con la historia más reciente de Alemania, Gerhard Richter trataba de forma muy variada la ilusión de los cuadros. Mientras tanto, Georg Baselitz experimentaba de nuevo y de forma expresiva el concepto de "la pintura como pintura"; su característica más determinante fue la representación de motivos pintados al revés, con la cabeza hacia abajo. Su pintura espontánea y subjetiva fue todo un símbolo para la generación posterior.

Nuevo, salvaje y más allá de cualquier tradición

Los pintores de los años 80 desestimaron por completo la idea de llevar el arte a la vida. Ellos reclamaban un arte espeso que entusiasmará los sentidos y no un arte intelectual. Ahora deseaban expresar espontánea y originalmente, como en su día los expresionistas de Die Brücke, sus pensamientos y sentimientos, pintar cuadros de su tiempo; una posición por la que se les denominó neoexpresionistas. Pintaban lo que les gustaba y lo que les preocupaba en cada momento sin tener en cuenta ninguna convención, sobre todo ninguna convención artística, de una forma salvaje, desenvuelta y consciente de sí

