



Rubia esperando, por Roy Lichtenstein, 1964, magno sobre lienzo, 121,9 x 121,9 cm, Nueva York, Gagosian Gallery.

POP ART Y MINIMALISMO

FÉLIX FANÉS

Catedrático de Historia del Arte Contemporáneo. Universidad Autónoma de Barcelona

Los años 60 fueron agitados. Revueltas estudiantiles, liberación sexual, paraísos artificiales. La ebullición expresaba un malestar que ocultaba profundas mutaciones. El arte no fue ajeno a esos cambios.

El pop y el minimal se hallan en sus orígenes

Durante la segunda mitad de los años 50, mientras el Expresionismo Abstracto inicia su declive, diversos artistas pugnan por escapar de los dictados del arte moderno, al menos tal como éste había sido codificado por el todopoderoso "Clem" Greenberg. Frente a los preceptos formalistas del prestigioso crítico, empezaron a escucharse diversas voces que enlazaban con otras tradiciones de la vanguardia, como el Surrealismo o Dadá, nunca admitidas en la genealogía de la modernidad propuesta por el redactor de la *Partisan Review*. Algunas de estas voces procedían de Europa, donde la

revisión de aquellos movimientos de entreguerras estaba, precisamente, a la orden del día.

En Nueva York, las nuevas ideas que entonces surgieron tenían orígenes diversos. Algunas procedían del mismo Expresionismo Abstracto (sus aspectos más relacionados con la *gestualidad*). Otras, de la fuente que fluía del músico John Cage y sus experiencias con diversos *medios*. Otras, de los tanteos

de Allan Kaprow que culminarían en su arte de *acción*. Y otras, en fin, de los ensamblajes de algunos artistas como Jaspers Johns o Robert Rauschenberg, que pegaban en sus cuadros objetos procedentes del arroyo, auténticos materiales basura, recogidos de las calles de Nueva York: radios, botellas de Coca-Cola, ventiladores eléctricos, rótulos, linternas, bombillas, gafas, cepillos de dientes, latas de cerve-

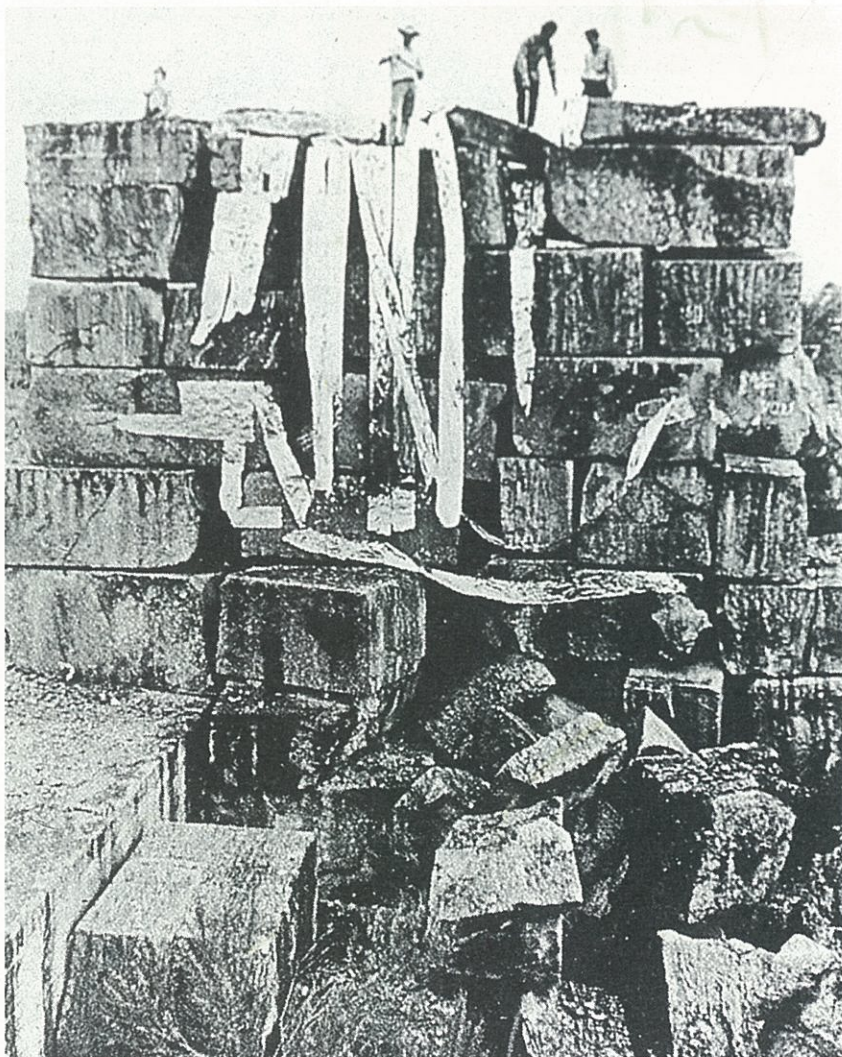
Surgidos a mediados de los años 50, los artistas del Arte Pop, quizá por primera vez en la Historia, fueron apreciados antes por los coleccionistas que por los

galeristas y, por descontado, antes por éstos que por los críticos.

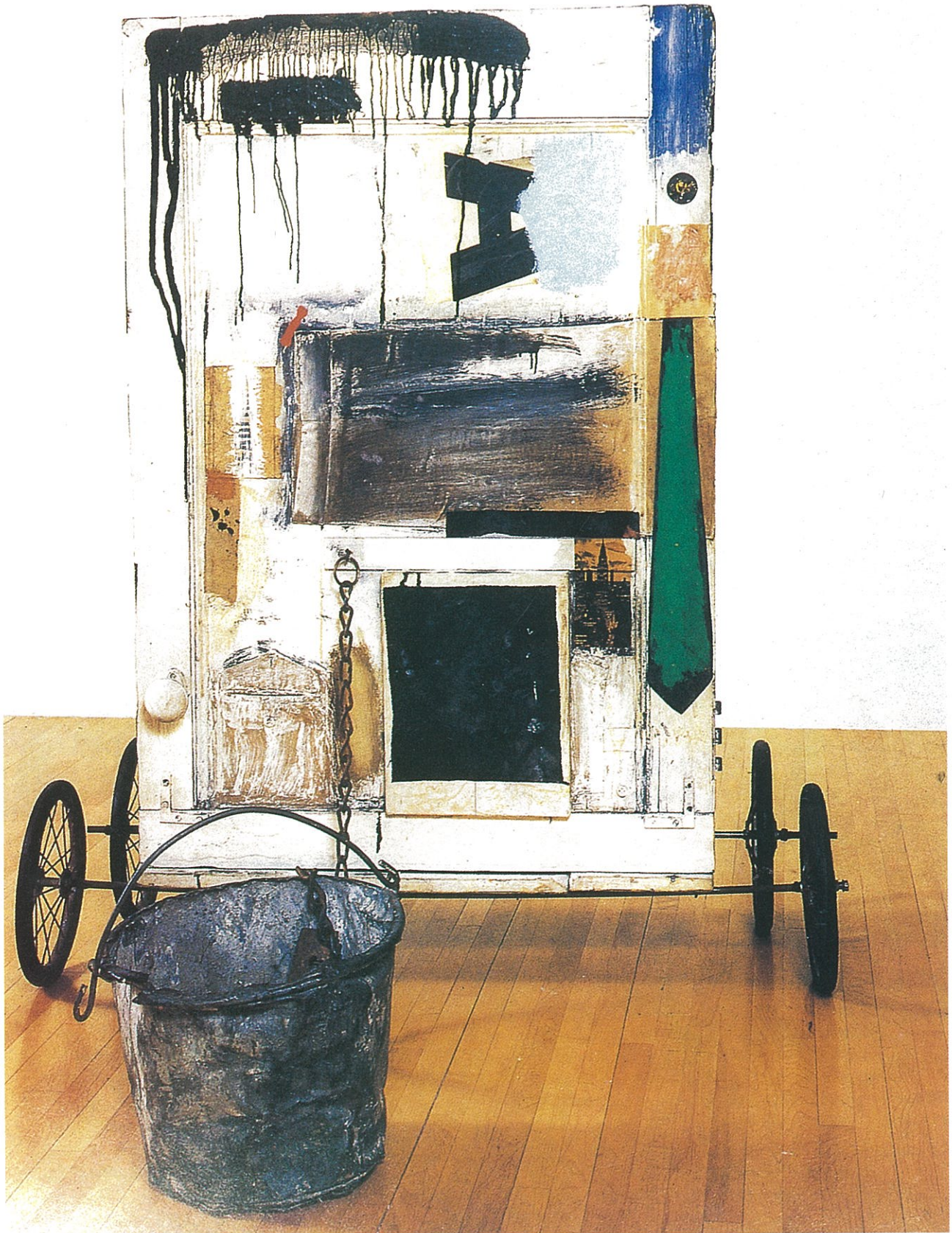
za; y declaraban: "No quiero que un cuadro parezca algo que no es, quiero que parezca algo que es, y creo que un cuadro se parece más al mundo real cuando está sacado del mundo real".

Artistas pop

De ese caldo de cultivo –"sabroso estofado", en expresión de un artista de la época– surgió el Arte pop, cuyos artistas –quizás por primera vez en la historia– fueron apreciados antes por los coleccionistas que por los galeristas y, por descontado, antes por éstos que por los críticos. Los diversos creadores que recibieron ese calificativo nunca formaron un grupo, ni publicaron un manifiesto, ni tuvieron tras ellos un escritor que explicara sus ventajas. Surgieron del "sabroso estofado", cada uno por su cuenta, siguiendo impulsos individuales, sin que ello signifique



The Yard, por Allan Kaprow, 1961.



Ofrenda a Apolo, por Robert Rauschenberg, 1959, óleo, tejido y papel sobre madera, goma y metal, 111,1 x 74,9 cm, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art.



Caja de Brillo, por Andy Warhol, 1964, serigrafía sobre madera, 43,2 x 43,2 x 37,7 cm, colección particular.

F-111 (fragmento), por James Rosenquist, 1964-1965, óleo sobre tela con aluminio, 300 x 2600 cm, colección particular.

—como a veces se ha dicho— que no se conocían entre sí. En todo caso, muy pronto fueron valorados por el público como algo nuevo y revolucionario, que pasaba página en la Historia del Arte contemporáneo.

Los artistas pop se dieron a conocer hacia 1961 y, en 1962, casi todos ya habían realizado su primera exposición individual. Pese a

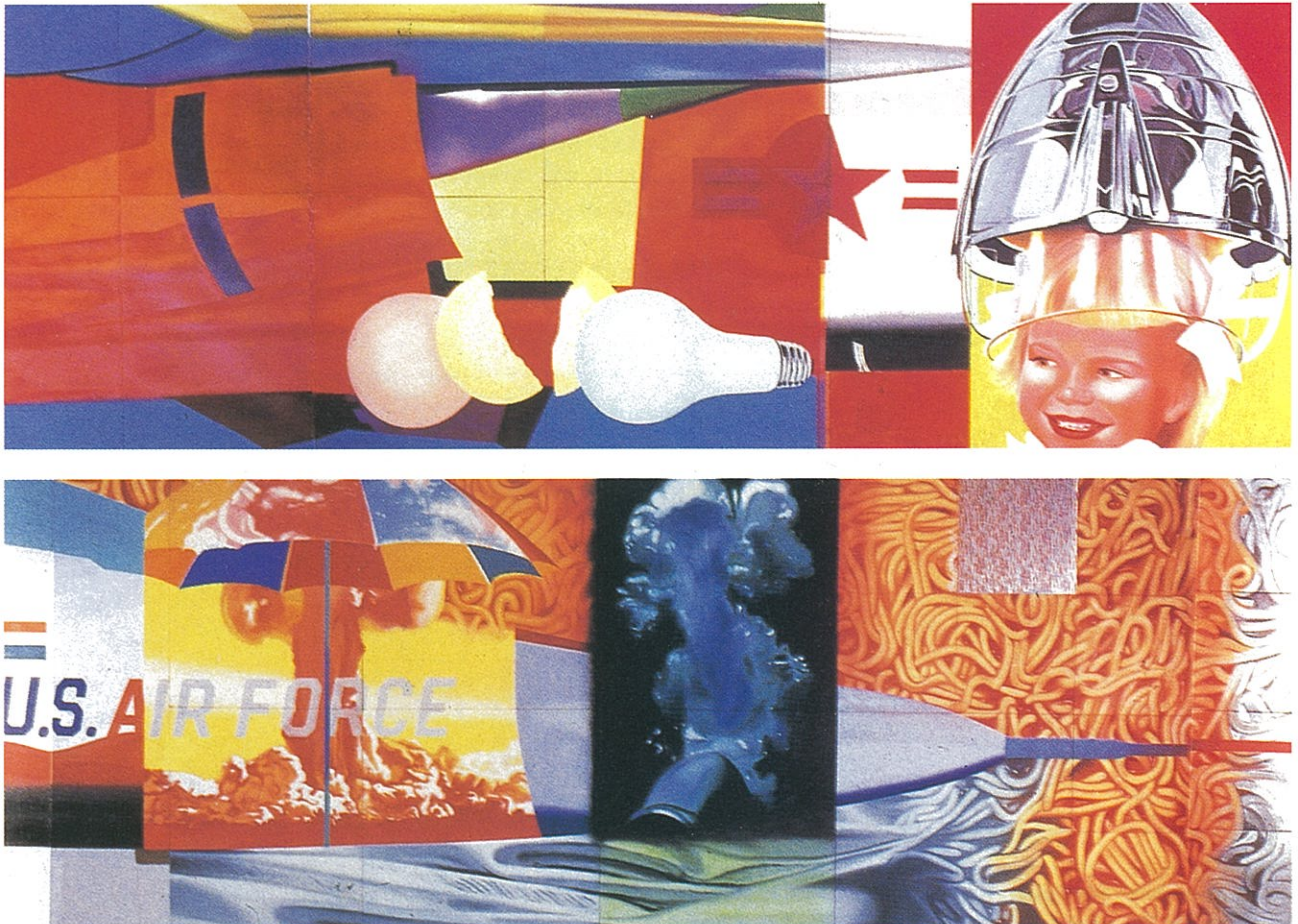
no tratarse de un grupo homogéneo, presentaban algunas coincidencias. La mayoría había tenido contactos con el arte comercial como diseñadores. En sus obras, además de utilizar colores simples y agresivos característicos de la publicidad, el cartelismo, etcétera, recurrían con frecuencia a técnicas de producción mecánica, típicas del arte comercial. En general, su

obra representaba un desafiante retorno a la figuración.

Además de la técnica, el mundo industrial también estaba presente en sus obras a través de los temas. Como explicó Warhol, lo que los artistas pop pintaban era lo que “cualquiera que fuese paseando por Broadway reconocería al instante: tebeos, mesas de picnic, pantalones de hombre, celebridades, cortinas de baño, neveras, botellas de Coca-Cola”. Precisamente en el grado de proximidad que estos artistas establecieron con el mundo del consumo circundante es donde se pueden encontrar mayores diferencias entre ellos.

Pop y cultura de masas

El universo de signos que brotaba de la cultura de masas era el denominador común de los Warhol y compañía. Pero el tratamiento que



Greenberg, el teórico de la cultura de masas

En 1960 Clement Greenberg escribió su ensayo *Modernist Painting*, un texto devorado por las contradicciones. No es la menor que un escrito del enemigo máximo de la cultura de masas, se difundiera por primera vez a través de un medio como la radio. En efecto, *Modernist Painting* fue emitido en la primavera de 1960 por la emisora *Voice of America*, que tampoco puede ser considerada como una radio cualquiera: se trataba de una emisora del Gobierno americano usada como instrumento de propaganda de la política exterior estadounidense. Y pese a que, con posterioridad, el texto sería publicado en revistas tan minoritarias y exquisitas como *Art and Literature*, lo cierto es que en su primera difusión contó con una audiencia estimada de entre trece y quince millones de radioyentes repartidos por todo el mundo.

Llama la atención que el autor de aquel texto, reconocido defensor de las tendencias más avanzadas del Arte Contemporáneo, se hubiera convertido en "casi" portavoz en temas artísticos de un gobierno que si por algo pasó a la Historia no fue precisamente por su talante liberal y progresista (administración Eisenhower-Nixon). Pero la sorpresa es menor si tenemos en cuenta el contexto en el que evolucionó Greenberg (y tantos otros intelectuales americanos, especialmente neoyorquinos). Partiendo de posiciones políticas críticas con el sistema, a finales de los años 30 el famoso crítico de *The Nation* trazó un esquema de interpretación cultural de las sociedades capitalistas avanzadas, basado en la contraposición de dos mundos enfrentados: por una parte, las diversas formas de la cultura de masas (cine, tebeos, música popular, etcétera, lo que él denominó el *kitsch*), analizadas como formas de explotación del tiempo libre por parte de las industrias del ocio; por otra, las manifestaciones de la vanguardia –bajo sus diversos aspectos: arte, literatura, música– que constituían la forma más pura y elevada de cultura crítica frente a ese sistema. Pero, si inicialmente Greenberg contemplaba el arte avanzado (lo que él denominaba el

Modernism) como algo que formaba parte del sistema y al mismo tiempo, paradójicamente, se presentaba bajo la forma de un instrumento de desafío a ese sistema, con el tiempo fue modificando su posición inicial. A comienzos de los años 50 –y coincidiendo con los inicios de la Guerra Fría– el redactor de la *Partisan Review* dio un importante golpe de timón a su planteamiento, que quedó modificado así: gracias a la democracia y al capitalismo avanzado existentes en los Estados Unidos, las nuevas capas medias urbanas –cada vez más mayoritarias– conseguirán un nivel cultural superior al que históricamente les hubiera correspondido, asumiendo así los postulados de las formas más avanzadas del arte, de manera que la "alta cultura" se acabará convirtiendo en "cultura de masas". Greenberg pensaba que el enriquecimiento cultural de las clases medias las dotaría de capacidad para resistir la adulteración y el doblegamiento, provocado por la cultura industrial al tiempo que las convertiría en sujeto de un nuevo proyecto cultural "emancipatorio" basado en las reglas de la vanguardia.

La lectura efectuada por Greenberg de la realidad cultural de aquellos años fue acompañada por una progresiva radicalización de su formalismo (siempre presente en sus análisis críticos). Si *Modernist Painting* es un texto tan importante en la historia de la teoría artística de la segunda mitad del siglo XX es porque expone ese momento con enorme claridad: los antiguos análisis político-culturales han sido sustituidos por la voluntad de reducir la pintura a la esencialidad de su medio: la superficie plana de la tela, los límites de esas telas y la materialidad de los pigmentos; y aún, de estos tres aspectos esencial, sólo lo plano (*flatness*) del cuadro resulta en última instancia decisivo. Esa búsqueda de la especificidad a partir de la cual debe trabajar el artista para ocultarla (los grandes maestros del pasado) o para hacerla evidente (los vanguardistas) se combina con una lección de Historia que busca el origen del paradigma moderno en Manet y los impresionistas (los primeros en partir de la "visualidad" para construir superficies planas).





Collage bañera n° 2, por Tom Wesselman, 1963, óleo, collage y objetos sobre tabla, 122 x 185,5 x 15 cm, colección particular.

le daban difería en grado sumo de un artista a otro. En el de Andy Warhol se aspiraba a un mimetismo total, hasta el punto que signo y representación se confundieran. El nivel de despersonalización, de deshumanización, de ausencia absoluta de mirada, le convirtió en el artista pop más original y también más revolucionario. Sus *cajas Brillio*, exhibidas en 1964, son un momento crucial de la Historia del Arte, en el cual algunos autores, como Danto, fijan precisamente el final de esa Historia.

Roy Lichtenstein, pese a situarse a un nivel próximo al de Warhol, introduce pequeñas desviaciones en su copia del modelo, que nunca es exacta. A mayor distancia, menor grado de despersonalización. Los tebeos de amor o de guerra elegi-

dos como referente por este pintor pertenecen a lo más bajo de la cultura del comic. Lichtenstein busca en esa opción, así como en el tinte ligeramente pasado de moda de las imágenes —de los años 50—, un espacio para el sentimiento, al menos para la nostalgia.

James Rosenquist, en cambio, al partir de vallas publicitarias que recorta y amplía para la composición del cuadro, se aleja de los modelos, del mismo modo que Tom Wasserman, quien, mediante una mezcla de pintura y objeto, cercana a la instalación sin llegar a serlo, obtiene una imagen *idéntica* y al mismo tiempo *distinta* del mundo

real. Lo mismo puede decirse de Oldenburg, más preocupado por la realidad del consumo, que por los signos que de ella se desprenden. En su obra, a través de esculturas blandas o de instalaciones, la realidad se *reconstruye* desde una considerable distancia.

Las diferencias que encontramos entre los distintos artistas pop, pese a ser importantes, eran mucho menores que las que existían entre ellos y otros pintores que utilizaban temáticas cercanas. Jaspers Johns, por ejemplo, pintó en 1958 un cuadro basado en el tebeo *Alley Oop*. Pero el estilo de ese óleo, de largas pinceladas,

El nivel de despersonalización, de deshumanización, de ausencia absoluta de mirada, convirtió a Andy Warhol en el artista pop más original y también más revolucionario



Cucurucho de suelo (helado gigante de cucurucho), por Claes Oldenburg, pintura acrílica sobre tela rellena de goma-espuma y caja de cartón, 136,5 x 345 x 142 cm, Nueva York, The Museum of Modern Art, arriba.

Alley Oop, por Jaspers Johns, 1958, óleo y collage sobre tabla, 58,1 x 46 cm, colección particular, derecha.



Coca-Cola Plan, por Robert Rauschenberg, 1958, construcción, 68,5 x 66 cm, colección particular, abajo.



confuso de colores, casi abstracto, queda mucho más cerca de la era anterior que de los nuevos modos. Lo mismo podemos decir de Rauschenberg, cuya *combine painting* de 1958 –*Coca-Cola Plan*– chorrea pintura, o de un artista como Jim Dine, al que en un principio se situó muy cerca del nuevo estilo.

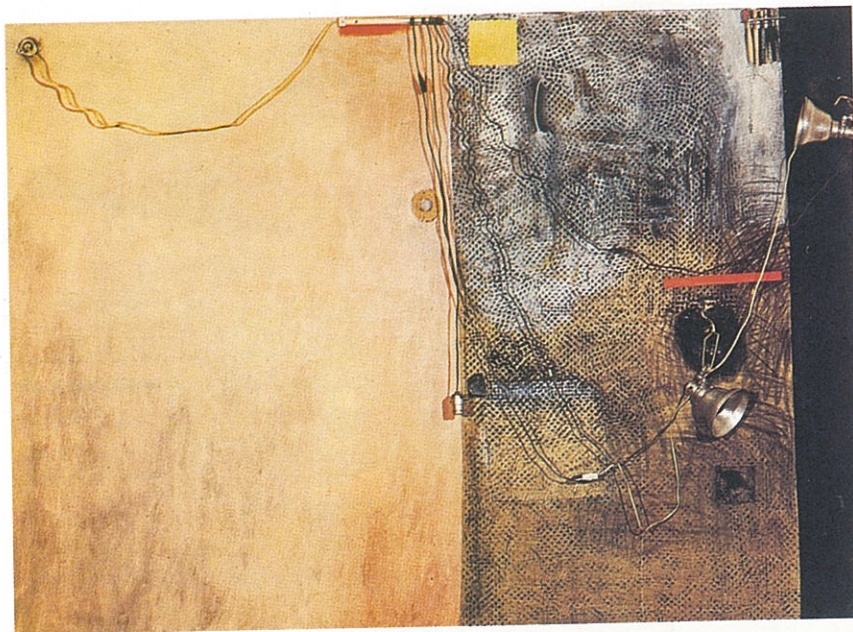
Los Lichtstein, Wesselman y compañía, frente al dramatismo de la generación precedente, cultivaban una manera de pintar fría, distante, de bordes recortados. Sin embargo, no llegaron enseguida a ese estadio. El mismo Warhol pintó comics, botellas de Coca-Cola, neveras, latas de conserva y otros objetos de la sociedad de consumo con goterones y chorreos, a la manera del Expresionismo Abstracto, hasta que en 1961 dio el salto: desapareció por decirlo así la *pintura* y emergió el *signo del consumo*; desnudo, sin aditamentos, en estado puro.

Hamilton, un caso aparte

Sin embargo, mucho antes que en los EE. UU el Pop Art nació en Inglaterra. Pero los dos movimientos, pese a tener algunos puntos en común, no poseen el mismo significado y responden, además, a contextos culturales muy distintos.

El pop inglés surgió de la preocupación de artistas, arquitectos, escritores y críticos jóvenes, que se reunían a partir de 1952-53 en el denominado *Independent Group*, dentro del *Institute of Contemporary Art* (ICA) de Londres. Como todo lo destacado que sucedió en la Gran Bretaña entre los cincuenta y los sesenta, desde los *Angry Young Men* (*Jóvenes airados*) hasta el *Free Cinema*, el grupo estaba formado por personas social y culturalmente muy alejadas del *establishment*. Es decir, escritores y artistas surgidos de las filas del proletariado o del escalón más bajo de la pequeña buguesía.

Los arquitectos Alison y Peter



cula. Los objetos que la componían eran un jukebox que emitía continuamente discos de moda; una ampliación fotográfica de Marilyn Monroe, procedente de *La tentación vive arriba*, la película de Billy Wilder entonces acabada de estrenar, y finalmente una imagen del robot Robbie, procedente de *El planeta prohibido*, una cinta de ciencia ficción de culto Y lo que es más importante: para esta exposición, Richard Hamilton realizó un collage que fue utilizado como cartel e ilustración para el catálogo. Esta obra, titulada *Just What Is It That Makes today's Home so Different, so Appealing?*, a causa de la acumulación de imágenes y obje-

Smithson, los artistas William Turnbull y John McHale, los críticos Laurence Alloway y Reyner Banham, junto con

Eduardo Paolozzi y Richard Hamilton, como figuras más relevantes de aquel primer Pop, además de compartir un rechazo radical hacia el arte institucional británico, se sentían atraídos —y por ello vinculados entre sí— hacia lo que denominaban la *Pop culture*, es decir, las películas, la publicidad, la ciencia ficción, el rock and roll, y otros ejemplos de objetos de consumo masivo, que consideraban constitutivos de una "cultura vernácula", común a todos ellos y, por lo tanto, definitoria de su generación.

La visión antropológica de los fenómenos sociales que les guiaba, así como un planteamiento estético alejado del formalismo, les condujo en aquel momento, más que a pintar obras relevantes, a organizar diversas exposiciones en las que se reflejaran sus debates. Estas muestras fueron *Parallel of Life and Art* (1953), *Man, Machine, and Motion* (1955) y finalmente *This is Tomorrow* (1956).

De las tres, la última fue la más importante. En ella apareció una instalación firmada por Hamilton y McHale con inequívocas referencias a la mencionada cultura verná-

Paolozzi y Hamilton se sentían atraídos hacia lo que denominaban la *Pop Culture*, es decir, las películas, la publicidad, el rock and roll y otros ejemplos de objetos de consumo masivo



Instalación eléctrica en aseo inacabado, por Jim Dine, 1962, óleo y objetos sobre tabla, 178 x 244 cm, Luisiana (Dinamarca), Museum of Modern Art, arriba.

Coca-Cola, por Andy Warhol, 1960, óleo y lápiz graso sobre tela, 176,3 x 132,6 cm, Nueva York, Dia Art Foundation.

tos procedentes de la cultura de consumo masivo que contenía, ha pasado a ser considerada como un verdadero manifiesto del giro cultural de aquellos años. En trabajos posteriores como *Homage à Chrysler Corp* (1957) o *She* (1959-60), Hamilton parece insinuar que no asociaba tanto esos objetos a algo al alcance de la mano —que es lo que sucedía en los EE UU— como a un mundo volátil, huidizo y fantástico, más propio de los sueños que de la vida real. Por otra parte, la manera de pintar esos artefactos —coches y electrodomésticos de cuento de hadas— entronca claramente con la tradición pictórica europea moderna (de Cézanne al Cubismo), alejándose así de los estilos despersonalizados característicos del Pop neoyorquino.

Junto a Hamilton, Eduardo Paolozzi había ido acumulando desde los años 40, cuando aún residía en París, revistas populares america-

nas, con cuyos recortes realizó una serie de extraordinarios y muy significativos collages, que, junto con las obras antes mencionadas, deben situarse en el origen del Pop británico, que contaría algo más tarde y alrededor de la figura de Peter Blake y del *Royal College of Art*, con un nutrido grupo de representantes: Tilson, Smith, Jones, Phillips, Caulfield, Boshier, y los más alejados del Pop estricto, pero no por ello menos interesantes, Hockney y Kitaj.

Un Pop sin imágenes

Volviendo de nuevo al pop norteamericano, la frialdad adoptada por Lichtenstein, Wesselman, Warhol y otros parece un signo de la época. Estaba implícita en algunos pintores de la generación anterior, como Rothko, pero sobre todo Barnett Newman, y era uno de los rasgos de la *Post Painterly Abstraction* de los Louis, Noland y Oliski. Pero la frialdad, la desnudez, el borde frío y recortado son también las notas dominantes de un movimiento contemporáneo al pop y con muchos puntos en común con él, hasta el grado que algunos agudamente le han denominado "pop sin imágenes", porque a diferencia del movimiento encabezado por Warhol no tuvo una base figurativa. Me refiero al Minimalismo, ese conjunto de obras y textos surgidos de artistas radicados en Nueva York a mediados de los años 60.

Pese a que el "reduccionismo" de los Donald Judd, Robert Morris, Carl Andre o Frank Stella podría hacer pensar en el "purismo" de Greenberg, sólo hay que leer las páginas que éste les dedica para entender que el Minimalismo —como el Pop— supuso el inicio de unos desafíos que el crítico nunca sería capaz de asimilar. Esos artistas rechazan la pintura y se muestran partidarios de objetos tridimensionales a los que no denomi-



Lata de sopa Campbell's, por Andy Warhol, 1965, serigrafía y pintura acrílica sobre tela, 91,7 x 60,9 cm, Nueva York, The Museum of Modern Art.

nan esculturas. Afirman, en todo caso, que esos objetos tienen una finalidad "negativa". Ese "negativismo" se fundamenta en diversos principios que configuran el Minimalismo como una "tendencia" decisiva en la evolución del arte de la segunda mitad del siglo XX.

En su rechazo a los acabados tradicionales, Judd y los otros optan por el uso de materiales industriales vulgares: aluminio, acero

galvanizado, plexiglás, madera contrachapada, luces fluorescentes, ladrillos, etcétera. Al mismo tiempo, y en consonancia con el uso de esos elementos, no tienen inconveniente en recurrir a la eficacia de la tecnología moderna así como a la división del trabajo que ésta impone. El resultado son unos objetos tridimensionales, de materiales y acabados industriales, de formas simples —lo que Morris

Nuevos realismos

En respuesta a la institucionalización del Arte abstracto, a la que aspiraba André Malraux –entonces ministro de cultura del general De Gaulle– un grupo de jóvenes artistas encabezados por un crítico, Pierre Restany, se propuso descubrir “nuevos enfoques perceptivos de la realidad”, proyecto que sintetizaron, ante la opinión pública, con el llamativo eslogan de *Nouveaux Réalistes*.

Pese a organizarse como un grupo, y como tal tener fecha de nacimiento (27 de octubre de 1960), exponer conjuntamente y redactar manifiestos, los *Nuevos Realistas* no eran exactamente un movimiento homogéneo. Yves Klein –uno de sus miembros más originales– pintaba monocromías y realizaba a su manera *happenings* con

ron a vivir en ella, dedicando homenajes a sus contemporáneos americanos (el *Jim Dine's Poubelle*, de Arman). También podemos deducir su proximidad del hecho que expusieran juntos (con Rauschenberg y Johns en la *Galerie Rive Droite*) o que aunarán sus fuerzas en la realización de algunos *happenings*.

Los *Nuevos Realistas* compartían con sus colegas neoyorquinos el rechazo hacia el vanguardismo tradicional –simbolizado por el Arte abstracto– al tiempo que, como ellos, buscaban en el mundo moderno, especialmente urbano, nuevos estímulos para reactivar lo que consideraban una pintura agonizante. De esa exploración surge un universo de objetos (con frecuencia, como ha señalado Eco, presentados en forma de catálogo) y un sinfín de acciones (casi siempre disfrazadas de escritura) que componen un abarrotado campo de signos, confuso y extrañado, como corresponde a una época de incertidumbres.

No hay duda que para los artistas de Nueva York la figura de Duchamp, aunque tamizada por diversos filtros, resultaba muy importante. No lo fue menos el espíritu dada que alumbró a aquellos *Nuevos realistas*; espíritu que, por lo demás, en los Arman, Klein, Tinguely, etcétera se manifestó de una forma mucho más directa que en sus colegas americanos. Quizás sea ésta la razón que les condujo a posturas más radicales. Todos ellos se situaron más lejos del cuadro y más cerca de una “realidad que testimonia las grandes aglomeraciones urbanas”, como los definió Pierre Restany en uno de sus manifiestos. La apropiación que efectuaron de objetos, desechos y despojos de la ciudad, aparece bajo un aspecto más brutal, menos estético. Pero con sus acumulaciones de excesos o sus invocaciones al vacío –las dos caras del infierno moderno– no pudieron impedir que su obra acabara resultando un tanto subsidiaria. El 1964, la Bienal de Venecia concedía el Primer Premio de Pintura a Robert Rauschenberg y el comisario de la muestra, el americano A. R. Salomon, declaraba: “Todo el mundo se percata de que el centro mundial del arte se ha trasladado de París a Nueva York”. Algo a lo que en 1970 respondió Beuys al proclamar: “limpiad de americanismo el mundo”. Una consigna que llegaba demasiado tarde.

Cubo de basura de Jim Dine, por Arman, 1961, acumulación bajo plexiglás, 51 x 30 x 30 cm, Nueva York, Colección Sonnabend.



la intención de descubrir “la inmaterialidad del mundo”. Arman –su gran amigo: estudiantes ambos de judo en la escuela de policía de Niza– coleccionaba objetos de desecho que embutía en cajas de plástico. César efectuaba esculturas a partir de la “compresión” de chatarra de automóvil. Raymond Hains y Jacques de la Villeglé, *affichistes* (cartelistas), llevaban a cabo un arte de “apropiación” a partir de los carteles publicitarios encolados en los muros de las calles. Tinguely construía máquinas que servían incluso para dibujar. Christo empaquetaba revistas o lo que fuera...

Ese grupo de brillantes artistas, en quienes es posible descubrir restos del influjo surrealista, fueron sobre todo el resultado de un contexto, en según que aspectos, no tan lejano al de Nueva York. De hecho, casi todos visitaron muy pronto aquella ciudad –Klein, Tinguely– y algunos, como Arman o Christo incluso, se queda-

denomina *Blank Form* (forma sin cualidades)– entre las que el cubo es el motivo más recurrente.

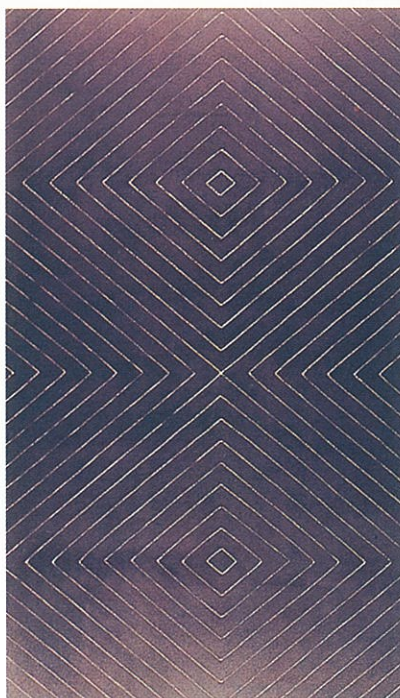
La intención es muy clara, en un cuádruple sentido. En primer lugar, esas formas geométricas evitan la referencia a la escultura del pasado y se acercan, en cambio, a los productos manufacturados de las modernas sociedades industriales (estableciéndose así una afinidad con el Pop Art). En segundo lugar, se rehuye cualquier derivación antropomórfica, característica de la escultura y aún del Expresionismo Abstracto, en el que el gesto es la última huella de la presencia humana. En tercer lugar, las formas simples poseen la virtud de no estar compuestas por partes, de modo que no requieren ningún tipo de equilibrio, ni balanza. La elección de objetos tridimensionales de este tipo evita la "composición", una de las bases de la estética formalista. Y en cuarto, y último lugar, esas formas geométricas rehuyen la "absorción" del espectador, entendiendo ese concepto en el sentido siguiente. Ante las obras de arte clásico –modernas o no– basadas en la complejidad y la composición, el espectador entra en un estado de "éxtasis" –salir de sí mismo– a partir del cual es incluido en la obra, de la que pasa a formar parte como un todo. Frente a esa "absorción" los minimalistas buscan otros caminos más independientes de relación. El espectador, en la medida en que, a través de la contemplación del objeto –desde distintas posiciones, bajo diversas condiciones de luz y en distintos contextos espaciales– contribuye a ofrecer una nueva significación al conjunto, adquiere una mayor autonomía.

Minimalismo y Neo-dadá

Para describir ese tipo de experiencia, basada en la "duración", además de la "espacialidad", el crítico Michel Fried utilizó la pala-



Sin título (para Bárbara Lipper), por Dan Flavin, 1973, armazón metálico y fluorescente, 245 x 245 x 24 cm, Luisiana (Dinamarca), Museum of Modern Art.



Tuxedo Junction, por Frank Stella, 1960, esmalte sobre tela, 310 x 185 cm, Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum.

bra "teatralidad". Aun cuando el artículo en el que la puso en circulación (*Art and Objecthood*, *Artforum*, 1967) se presentaba como un alegato contra el Minimalismo, en la medida que con este concepto se quería simbolizar una relación entre el contemplador y el objeto no puramente artística, resulta muy apropiado para definir algunos de los aspectos que comporta la nueva estética.

Robert Morris, por ejemplo, siempre mantuvo contactos con el mundo de la danza y el teatro. Probablemente esa conexión fuera lo que le acercó a principios de los 60 a Fluxus. En todo caso, ese artista siempre trabajó en *happenings*. La mayoría de Minimalistas, con sus artefactos geométricos, más que esculturas, proponen "instalaciones"; es decir, "lugares" en los que los objetos se disponen de manera que tan importantes son las relaciones que se establecen entre sí



¿Qué es lo que hace los hogares de hoy tan diferentes, tan atractivos?, por Richard Hamilton, 1956, collage, 26 x 24,7 cm, colección particular.

como entre las piezas y el espacio. Un tipo de planteamiento al que no fueron ajenos algunos artistas pop. Lichtenstein había frecuentado a Kaprow y algunos miembros de Fluxus, inmediatamente antes de empezar a pintar Popeyes y Micki Mouses. Y Warhol, con su

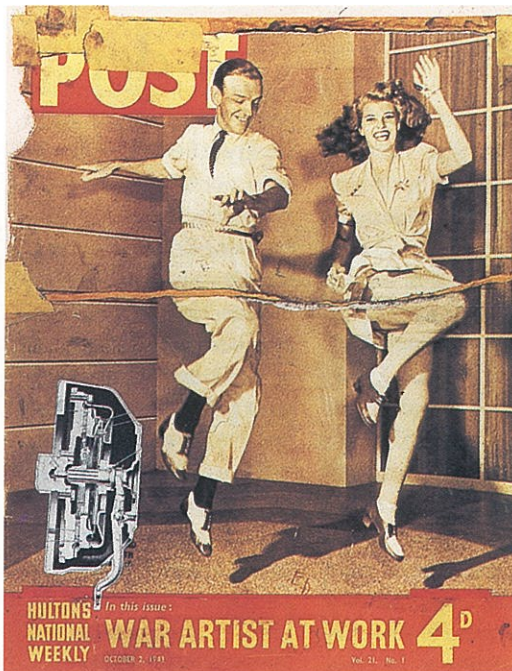
dedicación al cine, a los espectáculos de rock, por no hablar de sus esculturas basadas en columnas de cajas Brillo, no se hallaba lejos de esa desjerarquización de materiales y géneros. Como consecuencia de todo ello, tanto el Minimal como el Pop, introdujeron a comienzos de los 60 una "relativización", un "relajamiento", del concepto de Arte. Construido durante las décadas anteriores como un artefacto de alto nivel que oponer a la sociedad industrial y sus productos

de consumo, a partir del Pop y el Minimal, Arte y sociedad del presente se acercan, casi se funden.

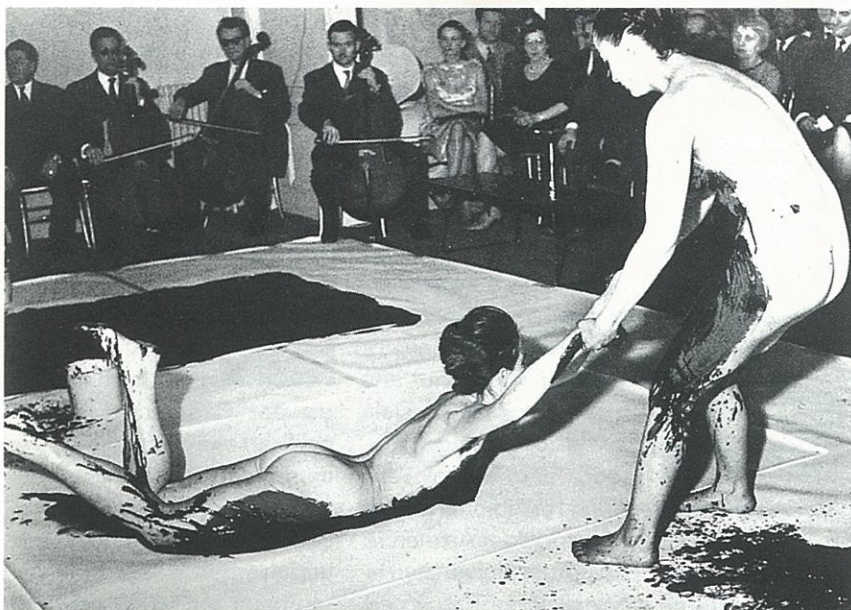
Greenberg había exclamado: "Las obras de los minimalistas pueden ser leídas como arte, como casi cualquier otra cosa hoy—incluyendo una puerta, una mesa o una hoja de papel en blanco". Y, efectivamente, con el Pop y el Minimalismo se abre esa época divertida, confusa, en la que "cualquier cosa puede ser una obra de arte" del mismo modo que "cualquiera pue-



Vara de Barquero, performance de Robert Morris ofrecida en el Judson Dance Theatre de Nueva York, en marzo de 1961.



Keds, por Roy Lichtenstein, 1961, óleo y lápiz sobre tela, 123, 2 x 97, 5. colección particular, arriba



Una nueva marca de esplendor, por Eduardo Paolozzi, 1949, collage, 34,3 x 26,7 cm, colección particular, arriba, izquierda,

Antropometrías, por Yves Klein, 1960, París, Institut National d'Art Contemporain, izquierda. Marcel Duchamp filmado por Andy Warhol, 1961.



de ser un artista". El "negativismo" de principios de los 60 tendrá proyección hacia el futuro. Se acrecentará la desmaterialización del objeto. Aumentará la importancia del espectador. Se romperán muchas reglas sobre la ubicación de los productos artísticos. No resulta sorprendente, en consecuencia, que algunos minimalistas, como Morris, se lancen a finales de los 60 tras el concepto de *anti-form* y empiecen a trabajar en *earthworks*, mientras que otros, como Sol Le-

Witt, se adentran en el Arte Conceptual, u otros, como Smithson, se ponen a trabajar en el Land Art; caminos todos ellos abiertos por los importantes cambios habidos a principios de aquella década en la que la pintura abandonó, como dijo Claes Oldenburg, "las criptas de oro y las tumbas de cristal" para "salir a la calle, fumarse un pitillo, echar un trago y meterle mano a una chica"; una manera como cualquier otra de resumir lo que había sucedido.

Para saber más

DIEGO, ESTRELLA DE, *Tristísimo Warhol. Cadillacs, piscinas y otros síndromes modernos*, Ediciones Siruela, Madrid, 1999

DANTO, ARTHUR C., *Después del fin del arte. Arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós, Barcelona, 1999 (1967)

LIPPARD, LUCY R., *El Pop Art*, Ediciones Destino, Barcelona, 1993 (1966)

TUCHMAN, PHYLLIS, *Minimal Art*, Fundación Juan March, Madrid, 1981

VV. AA., *Arte Pop*, Museo Nacional Reina Sofía, Madrid, 1992