

ANTONIO R. ROMERA

CRONICA DE ARTE

---

ENTORNO AL ' ' POP - ART ' '

Voy a tratar de exponer algunas ligeras indagaciones en torno a las más recientes tendencias de las artes figurativas. Las presentes líneas no poseen otra ambición que la de fijar en el papel determinadas ideas que por el momento me obsesionan. Creo de todos modos en la necesidad de una mayor elaboración y, por ello, deben aceptarse con cierto sentido de provisionalidad.

La palabra que viene haciendo más ruido es la de "pop-art". Es decir, una expresión que encierra muchos conceptos distintos y a veces contradictorios. En su directa significación quiere decir "arte popular". Suele ocurrir con demasiada frecuencia que el mundo de la estética viva sometido a ideas vagas o que los conceptos se expresen a través de una terminología sólo aproximativa. El uso repetido de una palabra termina por imponerla y en la repetición terminamos por entendernos todos. Sabemos que las palabras cubismo, fauvisme, impresionismo, nacieron con intenciones desdeñosas y peyorativas. Sin embargo, posteriormente, en torno a ellas se ha ido creando un cuerpo sólido de doctrina formulada por estetas y críticos. Lo que surge con propósito de mofa termina por apoyarse en una firme base doctrinal.

El pop-art nace de manera callada y en zonas artísticas de escasa irradiación. En este punto, la nueva tendencia tampoco difiere mucho de aquellas otras que le precedieron. Mientras transcurrió la etapa oscura de su génesis no pudo encontrar resistencias. Estas comienzan tan pronto se produce la de su irrupción en el dominio más amplio de exposiciones y del mercado.

Señalemos algunas aseveraciones previas:

El pop-art no es en lo que se ha entendido y se entiende tradicionalmente el arte popular.

Los límites de pop-art son fluctuantes e imprecisos.

El pop-art es en la plástica el equivalente de actitudes que se han dado en otros dominios de la creación, como el teatro y la novela.

El pop-art implica un estado de máxima reacción no plástica y sí espiritual contra lo que sus cultivadores consideran un condenable fenómeno acomodaticio, convencional y degradante de todas las escuelas anteriores.

El pop-art es la antipintura.

El pop-art supone la exaltación del objeto en lo que el objeto tiene de más indigente, destituido de jerarquía espiritual y de insignificante.

El pop-art sustituye la representación por la presencia efectiva del objeto. Presenta y no representa. Es una situación límite, pues de esta forma de arte puede decirse que es *objetivista* en el sentido literal de la palabra y no en el sentido traslaticio y metafórico.

El pop-art rompe las fronteras de la pintura y a veces puede ser muchas otras cosas, como escultura y hasta penetrar en los dominios de la arquitectura y de las artes menores —mueblería, decoración de interiores, affiches, etc.—, pero siempre ajeno a la tradicional intención artística. No conoce límites en este punto.

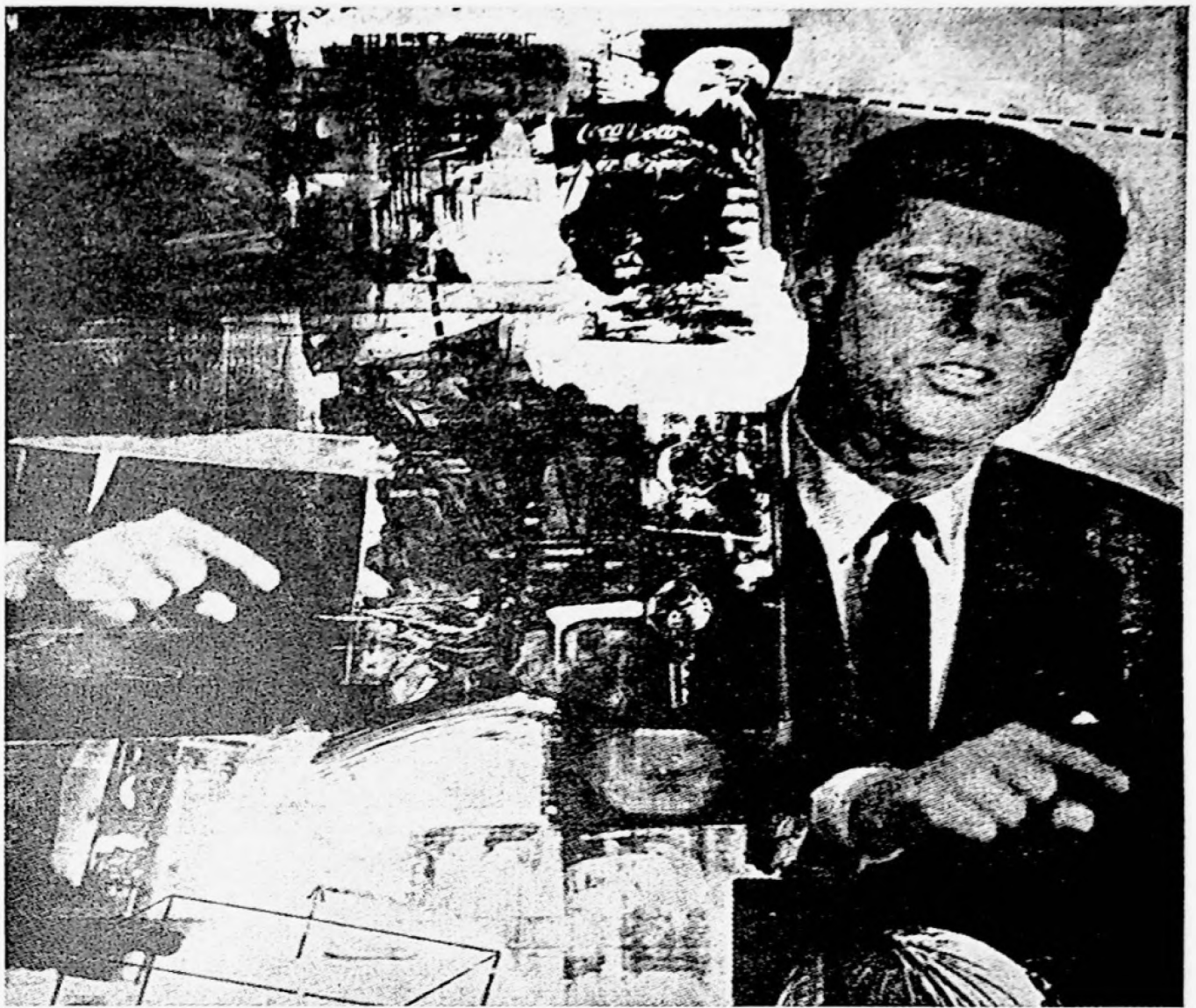
El pop-art es el modo más radical de hacer cuestionable el arte anterior.

El pop-art, pese a todo, no carece de antecedentes y pueden señalarse momentos anteriores de la historia del arte en las cuales se han producido actitudes parecidas sin la violencia y sin las extremosidades de hoy.

Estas diez nociones capitales necesitan ser desarrolladas brevemente.

Que el pop-art no es el arte popular, lo debemos tener por indudable. Quienes lo postulan aluden, según creo, al designio de romper los conceptos implicados en la jerarquización dada en el arte minoritario. No están con el socialismo realista, que en ese punto se le acerca. Pero su propósito va contra todo compromiso político. Además, el realismo socialista se somete, dentro de las normas consabidas de la pintura, a la más chata y desenfrenada actitud imitativa. El pop-art echa mano de todo aquello que mana de las esferas cotidianas del hombre y cuya cotidianidad tiene siempre un relumbro de popularidad en sentido muy amplio. Un abrigo de visón situado en el marco congruente con él posee una jerarquía social y económica indudable. Un tarro de cerveza vacío o un neumático viejo son objetos vulgares. Ello no supone desconocer el derecho que el artista se concede a sí mismo de utilizar el abrigo de visón. Pero lo hará con un designio de sarcasmo.

No existen límites precisos para el pop-art, y su localización exacta tropezaré siempre con las variantes que le quieran imponer sus cultivadores. Rauschenberg mismo, considerado como el más adepto a sus tendencias y en cierto modo como el iniciador del pop-art, ha negado recientemente que pertenezca al grupo de quienes lo practican. ¿No estaremos frente a una postura —la negativa, la repulsa, la destructiva— típicamente pop? Sucede también que la variedad de objetos manejados por estos artistas imposibilita cualquier riesgo de semejanza. Rauschenberg puede muy bien negar que no cultiva, por ejemplo, el mismo arte que Roy Lichtenstein, puesto que la cabra embalsamada de aquél no guarda ninguna similitud con las viñetas agrandadas de "comics" de éste. Sin embargo, la actitud moral de ambos es la misma. Porque en el dominio del pop-art, si el lado de lo formal, es decir, la materia plástica, tiene importancia, el mundo de las actitudes entrañables y de la situación espiritual debe reputarse como esencial y sustantivo. El cubismo, reacción como siempre contra lo anterior y sus excesos, fue un problema estricto de



Cuadro de R. Rauschenberg. Este artista "pop" obtuvo en Venecia, en la Bienal de 1964, el Gran Premio de Pintura



Esta es la famosa "cocina" de Andy Warhol, cuadro-objeto, uno de los ejemplos límites de obras de estilo "pop-art". (Col. Mr. y Mrs. Robert C. Scull)

formas. Y lo mismo el impresionismo y, acaso, el expresionismo, en menor grado sin duda. Todo nuevo movimiento artístico viene envuelto en implicaciones espirituales, pero hasta el pop-art no se ha dado de manera tan intensa la actitud problemática como reacción moral frente a un estado de cosas.

Existen equivalentes en otras artes: el teatro, la novela. Aún cuando sin esas violencias. Ionesco ha explicado muy bien el propósito que le lleva a crear su antiteatro. Protesta enérgica para denunciar los convencionalismos en que la rutina de una literatura escénica ha caído. Acentuando esos convencionalismos y esas fórmulas, esos lugares comunes y esos automatismos hasta caricaturizarlos, haremos irrisión de ellos y tal vez así se vuelva a las frescas fuentes de los orígenes. Ionesco destruye el teatro anterior, pero salvo en "La cantante calva" y en otras obras menores en donde la postura combativa, negativa y sarcástica persiste, sobre los restos ruinosos de la dramaturgia tradicional levanta su nuevo arte. Es, pues, constructivo, mas en el fondo el autor de "El rey muere", se adentra por un mismo territorio de enérgica repulsa. Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute (que lanza el grito de "¡Abajo el personaje!") y Butor, se proponen, como los dramaturgos del teatro metafísico y sobre todo Beckett, sobrepasar la corteza tradicional para escrutar la secreta y siempre inasequible naturaleza del ser. El lado conceptual que hay siempre en lo literario se ve conmovido abruptamente por la revolución de las formas. Existe en esto mucha semejanza con los cultivadores del pop-art.

Una de las novedades de éstos consiste en apartarse violentamente de los estrictos problemas plásticos. Toman los elementos morfológicos de un repertorio o fondo común que está ahí, a su lado, al lado de todos, pero protestan y no sólo hacen querrela a las tendencias artísticas anteriores. Su combate es contra la Sociedad, a la cual fustigan haciendo irrisión del burgués, del político, de una humanidad compuesta por seres, en los que se da el creciente fenómeno de enajenación. El hombre pierde su personalidad y se degrada en las renunciadas y dimisiones del valor atingente a su naturaleza.

Lo que el pop-art tiene de antipintura no proviene tanto de ser otra formulación del arte pictórico, como el cubismo implicó, grosso modo, lo opuesto al impresionismo, sino un concepto en pugna con las llamadas formulaciones y normas que han ido sustentando la práctica de las artes figurativas. Los artistas pop han renunciado al empleo del color, del dibujo, de la forma creada *al ovo*. Y operan sobre todo con elementos ya dados.

Por eso digo que en parte, y aún cuando en escasa medida utilicen el color y la pincelada, exaltan el objeto sin intenciones de dignificación, como se advierte, por ejemplo, en ciertos pintores de naturalezas muertas en quienes predomina el ansia de ver en las cosas humildes una fusión con el espíritu creador absoluto. Un balance de tales objetos resultaría innumerable, como lo hemos de ver al adentrarnos en el estudio más pormenorizado de los elementos de la creación.

Para este punto que opone *presentación* a *representación* nos bastará con los testimonios de obras de Claes Oldenburg y de Jim Dine expuestas en la última Bienal de Venecia. El primero, en vez de pintar una cocina, traslada el

objeto puro y simple a la Sala veneciana. El segundo, procede del mismo modo con una pala de jardinero. El asombro que esto produce en los visitantes es, por lo menos estupefaciente. Con ello se logra el designio propuesto.

En realidad, tal modo de proceder no está tan cerca de la pintura, arte bidimensional, como de la escultura. Cualquier objeto es bueno y lo mismo se utilizan botellas viejas, muebles usados, alimentos perecibles y "affiches". A menudo roza el *collage*. O cae francamente en él. Pero ¡qué diferencia entre los papeles recortados de Matisse y los pegotes de Rauschenberg, el más interesante del grupo y al que deberemos citar in extenso!

La actitud de los cultivadores del pop-art replantea desde posiciones extremas y con espíritu crítico cuestiones fundamentales de la pintura en unos momentos en que existe la idea muy generalizada de que ésta ha entrado en la etapa más aguda de crisis.

Su posición está en parte avalada por antecedentes ilustres, a los que sólo aludiremos para trazar en seguida un desarrollo más elaborado.

El pop-art se llama por muchos neodadaísmo. Es en suma, una nueva forma de entender aquella concepción ya lejana que tuvo mucho de burla anarquizante y frívolo combate contra la pintura tradicional y contra todos los "pom-pierismos" del arte. Se dan también en el pop-art ramalazos de superrealismo.



Acaso la nota más destacada de esta nueva escuela artística, si es lícito llamarla así, está en la vuelta al realismo. Yo sé que las palabras son sólo un intento de aproximación a los conceptos, porque, por ejemplo, ¿cuál puede ser la semejanza existente entre el objeto real "puesto" por un artista pop en su cuadro y el objeto pintado por otro artista?

Rauschenberg, figura destacadísima de la discutida tendencia, presenta en su exposición del Jewish Museum de Nueva York esa tela (!) ya famosa, de nombre enigmático: "Pilgrim"; enigmático, puesto que la posible significación de la obra no guarda semejanza con el título o, si acaso, dicho título es intencionalmente irónico. Bien. Se trata de un cuadro en el cual hay adherida una silla verdadera. Comparémoslo con el lienzo "Silla con pipa", 1888, de Van Gogh.

Dos modos de enfrentarnos a realidades y objetos tangibles verdaderos. Sin embargo, el juego del artista con el mundo de donde extrae el impulso creador es tan diverso en ambos casos, que nos vemos obligados a buscar palabras nuevas. Retorno al realismo, sí; pero no podemos ya decir que vuelve la pintura realista, pues queda por dilucidar si lo vuelto puede llamarse "pintura".

Conviene insistir. Jasper Johns, en sus "Tarros de cerveza", 1960, y Robert Rauschenberg, en su citado "Pilgrim", no "representan" el objeto, y en vez de sustituir, según la vieja idea de imitación, lo vivo por lo pintado presentan lo vivo. Es decir, el objeto en sí. En cambio, Van Gogh, perteneciente aún a

modos tradicionales, "representa" la silla; el objeto es sometido a las manipulaciones peculiares del arte figurativo y aparece lo pintado por lo vivo. Un ejemplo aclarará este punto: el actor *x* encarna en sí la figura histórica de Enrique IV, pero no es exactamente el monarca alemán, sino su "representación". Así es la silla del pintor holandés.

La idea de que el "Pop-art" nace como reacción contra los excesos de la pintura abstracta, no es del todo cierta. Lo es sólo en aquella parte, en que la abstracción elude el remedo de realidades reconocibles, mientras que los artistas pops postulan el contacto íntimo con un repertorio de objetos cotidianos y de preferencia destituidos de todo valor espiritual.

La última etapa de la abstracción, el período más agudo de la pintura no figurativa, constituye un intento marcado por el principio implantado en las obras del pop-art. Aludo, claro, a la preeminencia de la presentación sobre la representación. En un ensayo lejano publicado en la revista "Cultura", de San Salvador, enero-marzo, 1961, pp. 28-31, señalaba yo que lo destacable en la fase postrera de lo abstracto constituye el fenómeno de "autonomía que de pronto ha tomado la forma colorida, el pigmento, los corpúsculos mismos, el valor físico, en fin", de la materia. El significante prevalece sobre el significado en forma radical. Se pinta "el pintar" y el significante se hace así significado.

El Pop-art implica una nueva tendencia representativa —empleemos no muy apropiadamente un término inexacto—, cuya génesis está en Estados Unidos. Supone una reacción de modo primordial frente a los excesos de la tecnología y del maquinismo. Estos artistas manifiestan viva alarma ante el proceso creciente que la masificación y las formas de vida actual producen una cada vez más aguda desintegración de la individualidad enajenada.

La utilización de objetos triviales, vulgares, perecibles, adquiere sentido irónico de denuncia. Un estilo de vida, en el cual se impone con brutal virulencia la propaganda percutiva y los procedimientos audio-visuales, impregna con tintes sarcásticos la mayor parte de las obras "pops". Con frecuencia en los cuadros llamados por Rauschenberg "combinepainting" (telas, fragmentos de periódicos, maderas, metales encontrados al azar y pintura al óleo) aparecen incorporados los "comics".

Pero más aún. Hay quien como Roy Lichtenstein, saltando todas las barreras y en la extrema destitución de lo trascendental, agranda las viñetas y la lleva a la tela utilizando posiblemente una ampliación fotográfica, en la que no faltan los puntitos de la trama del clisé ni las leyendas que, encerradas en un óvalo emanado de cada boca, remeda el diálogo de los personajes.

No es posible incluir las pinturas de Lichtenstein en el campo del arte y para juzgarlas debemos acudir a otro punto de mira.

En cierta encuesta realizada entre los visitantes al Primer Salón Internacional de Galerías Pilotos realizado en 1964 en Lausana, Lichtenstein recogió la mayor cantidad de sufragios de reprobación. El hecho es comprensible. Las obras del norteamericano se presentaban, como las demás, con visos de piezas de arte. Y el público las consideró como tales.

No creo que el pintor de New Jersey pretenda hacer arte en el sentido tradicional de la palabra. Sus obras adquieren, a mi modo de entender, un tono de sarcasmo, de protesta. Aquí sí podemos hablar de una posición polémica que tiene en el campo literario algún antecedente. En 1944, Pedro Salinas, con el título de "Aprecio y defensa del lenguaje", pronunció en la Universidad de Puerto Rico un dramático discurso, en el cual señalaba con profunda alarma los males que acechaban al espíritu del hombre. "Este género —decía Salinas por los "comics"—, merece, a mi juicio, atenta consideración. Equivale a una literatura narrativa de baja estofa, de contenido deliberadamente chabacano y pedestre, por entregas . . .".

Nueva forma deleznable del dominio de lo visual. Y creo que Roy Lichtenstein adopta en sus obras con medios distintos esa misma actitud polémica. La misión específica del arte se ve desplazada hacia dominios sociales y, sin llegar al "compromiso" estrechamente ideológico, la intención se carga sobre las significaciones morales.

La técnica del pop-art impone un cambio radical respecto al manipuleo tradicional de las artes figurativas. Si excluimos la corriente dadaísta, el pintor se ha limitado siempre a poner un poco de materia colorida sobre la superficie, sea tela, cartón o tabla. Los artistas pops amontonan los objetos, pegan fotografías, trapos, maderas y objetos muy diversos, rasgan affiches y amplían el sistema del collage. En realidad, no ponen limitaciones a su peculiar técnica.



Convendrá dar unas gotas de historia.

En la Bienal de Venecia de 1964 Robert Rauschenberg obtuvo el Gran Premio del certamen. El jurado, al obrar así, dio estado oficial a una corriente artística que encontraba grandes resistencias. Pero dicha decisión no logró imponer las obras de pop-art sino en los grupos, especialmente norteamericanos, que ya le eran adeptos.

En 1965 en "The 29th Biennial Exhibition of Contemporary American Painting", celebrada en la Galería Corcoran de Washington, Rauschenberg logró también el más alto galardón con una de las telas expuestas anteriormente en Venecia, "Axle", exaltación, como tantas otras de este período, de la figura de John Kennedy. En "Axle" el presidente inmolado aparece dos veces incorporado al cuadro con el sistema de transportar una fotografía periodística al lienzo según un procedimiento de sensibilización que la imprime en él. Se insinúa la silueta de la estatua de la Libertad, una vista de la Luna, el perfil de un águila, fragmentos de una pintura de Rubens, figuras geométricas, fórmulas matemáticas y unos pilotos espaciales descendiendo en paracaídas.

La explicación del aparente caos representativo está en unas palabras del pintor dichas en un symposium celebrado en el Museo de Arte Moderno de Nueva York: "En el fondo lo que me interesa es hacer buen periodismo".

No hace pintura, sino periodismo. O sea, hace información y a la vez, la hace de tal modo que además de buscar la forma más eficaz y penetrante para el contemplador carga las obras de un valor signifiante. Es decir, agrega al factor formal un pensamiento, una moral, un sentido ético.

Por todo ello no debe extrañarnos que el arte de Rauschenberg y del de los demás adeptos a la nueva tendencia se haya apropiado de las técnicas de la impresión periodística y de las formas masivas de la publicidad.

La intención, como ya hemos insinuado, es doble: un oponerse a las corrientes artísticas anteriores y un modo de estar en el mundo, un combate contra las corrientes evasivas. "El pop —dice Robert Indiana, citado por Xavier R. de Ventós— nace del aburrimiento y sobresaturación de lo abstracto que, por su propia lógica interna, es el fin del arte, el glorioso pináculo del largo proceso creativo piramidal". El segundo motivo generador señala el, para muchos, condenable alejamiento de los problemas del hombre. La abstracción implica sin duda el regodeo en un formalismo estéril: "El arte desde Cézanne —escribe Linchtenstein yendo más lejos— se ha vuelto extraordinariamente romántico e irrealista . . . , ha tenido menos y menos que ver con el mundo".

El pop-art goza ya de una historia un poco lejana. No me refiero a los inevitables antecedentes: *dadá*, *superrealismo*, *collages*, y "vulgarismo" de Gerald Murphy, de tan corta resonancia. Yendo a las obras de quienes forman el grupo tenemos, por ejemplo, que R. Rauschenberg expone en París —¡en la Bienal de jóvenes de 1959!— tres obras: "Talismán", "Forge" y "Photographie".

Más aún. El mismo R. R. realiza en 1953 las series de pinturas llamadas por el artista *combine-painting* y *red painting*. En ellas la mezcla heteróclita de objetos es la dominante.

En septiembre de 1962 se organizó en el Museo de Arte de Pasadena la primera exposición de obras marcadas ya por el signo pop. Se exhibieron con el título genérico de "The Painting of Common Objets". Es decir, quedaba manifiesto el designio de volver hacia las cosas humildes y destituidas de jerarquía.

En general se le ha dado también el nombre de *neo-dadá* americano. Yo veo, sin embargo, alguna incompatibilidad entre el *dadá*, que fue un estilo en cierto modo gratuito, evasivo y a veces romántico, y el pop que es preferentemente una protesta y un compromiso con el hombre. Por otra parte, desde el punto de vista de las formulaciones técnicas, de la materia artística, del "hacer", el *dadá* excluía, el pop incluye.

Los representantes más caracterizados de esta tendencia son el citado Rauschenberg, Claes Oldenburg, Robert Indiana, Tom Wesselmann, Andy Warhol, etc.

El estudio pormenorizado de cada uno de ellos con sus tendencias respectivas y sus aportes a la nueva escuela sobrepasaría los propósitos de este ensayo.