

## El realismo de la pintura de los 60.

**Javier Martín Ruiz**



---

### INTRODUCCIÓN



...Lo que este trabajo se plantea es una reflexión a cerca de la sensibilidad artística post-segunda guerra mundial. Se proyecta como continuación de lo que fue el anterior trabajo que investigaba acerca del expresionismo abstracto americano y que ilustraba el sentimiento de los años 40 y 50. Se trata pues de intentar enlazar lógicamente los acontecimientos que tras la finalización de la segunda guerra mundial hicieron variar notablemente los planteamientos de la pintura occidental.

Por otro lado el interés suscitado en esta producción artística viene determinado por la trascendencia que hasta nuestros años tienen ideas que encontramos desarrolladas en las tendencias que vamos a estudiar. Sobretudo a la polémica que recientemente se ha ido planteando en actividades del entorno sevillano como lo han sido principalmente el taller que dirigió Federico Guzmán, la actividad Pasearte y la Feria de arte público que tuve la ocasión de organizar yo mismo (1). El planteamiento base es una socialización del arte, un acercamiento del arte, banalizado en sus formas, a la esfera popular o bien una crítica al museo como institución, o un cuestionamiento del sistema socio-económico, un planteamiento de la marginalidad ya como reivindicación de un estilo de vida, ya como un tema de desvergüenza capitalista y por supuesto el cuestionamiento de las formas estereotipadas de arte.

En definitiva un arte realista, ya sea por su carácter crítico o por su voluntad de caminar hacia aspectos de la realidad, en una huida del carácter sublime-sagrado del artista encarnado en el artista encerrado en su torre de marfil. Las formas de banalizar el arte o de acercarlo a la realidad hoy en día van a utilizar unas formas determinadas que sin duda alguna van a tener referente en la producción que pretendemos estudiar.

En realidad a lo que asistimos en los años 60-70 es a la consecuencia de una relectura del presupuesto duchampiano de arte. Digo relectura en el sentido de que fue una interpretación del legado ready-made, una interpretación cargada de otras proyecciones que ni el mismo Duchamp quería proponer o dar a entender con su famoso gesto. Esto es el ready made en sentido positivo, no como ejercicio de "falta total de gusto", como afirmaba el propio Duchamp, sino como la llave que extiende la apertura del abanico de los medios del arte. Es el principio que mueve la ecuación Arte = Vida y por lo tanto Vida puede ser apropiada para el arte. De ahí las infinitas nominaciones Body-art, Conceptual-art, Land-art, etc... Cada uno reivindicando como ejercicio creativo distintas y específicas parcelas de nuestro entorno vital. Pero hay que recordar que en origen el ready-made tiene un sentido negativo, es decir, una crítica profunda precisamente al gusto artístico, al arte como categoría.

Se trata, como se puede intuir, de una impurificación progresiva de los medios tradicionales de las Bellas Artes. Esto es de la pintura, la escultura y la arquitectura. Y no solo se trata de una hibridación tipo esculto-pintura, sino de un paralelo entre distintas ramas del saber, pongamos la ciencia, la filosofía, el lenguaje, etc... Lo que nos interesa de resaltar este dato, es la relación que tiene este concepto "impuro" de arte con las manifestaciones recientes, tipo "Feria de Arte público", de las que hemos hablado. Es decir como enlaza la idea de arte de los sesenta con los planteamientos que se han dado este último año en Sevilla. Podríamos verlo en el carácter "neo-hippie" que en algunos aspectos tiene el trabajo último de Guzmán, el afán de que el espectador modifique la "obra" a su gusto en las actividades de la "Feria de Arte público", la apropiación de internet y los medios de masa, que están hablando de un concepto heterogéneo de arte.

Pero no solo fue Duchamp el releído, sino también los principios del arte abstracto, del reduccionismo de Málevich, de los primeros objetos "cinéticos" de Pevsner y Gabo, del Futurismo, del Cubismo inclusive. Se habla de una segunda modernidad, de segundas vanguardias, que sin duda alguna tienen su base en aquellos experimentos de principios de siglo que en estos años parecen poder expandirse y realizarse tras la interrupción que provocó la Segunda Guerra Mundial. Pero como nuestro tema es la pintura vamos a intentar a través de ella, a través de algunas tendencias pictóricas, ver como fue ese acercamiento progresivo de la pintura y el arte a la realidad que es en el fondo el tema de una todavía cuestionable socialización del arte. El marco que defina nuestro análisis es la pintura desarrollada específicamente en los 60 y no solo teniendo en cuenta a la pintura sino que también y forzosamente, debido a la tendencia a lo mixto, a otras manifestaciones que se salen de una noción de lo pictórico-tradicional, claro está.

**Feria de arte público**

· Teresa Peralías · Alberto Franco · Francisco Navarro · Javier Martín Ruiz · Paco Lara-Barranco · Pedro Jiménez · Clara · Julián Ruesga · Federico Guzmán · Nel Amaro · Fran Ilich · José Antonio Delgado · Carmen García · Laura Baigorri · Hugo Robles · Valeriano López · Alonso Gil · Daniel Cuberta · Mayda Zabala · y ...

**TÚ**

**+ Comida Gratis**

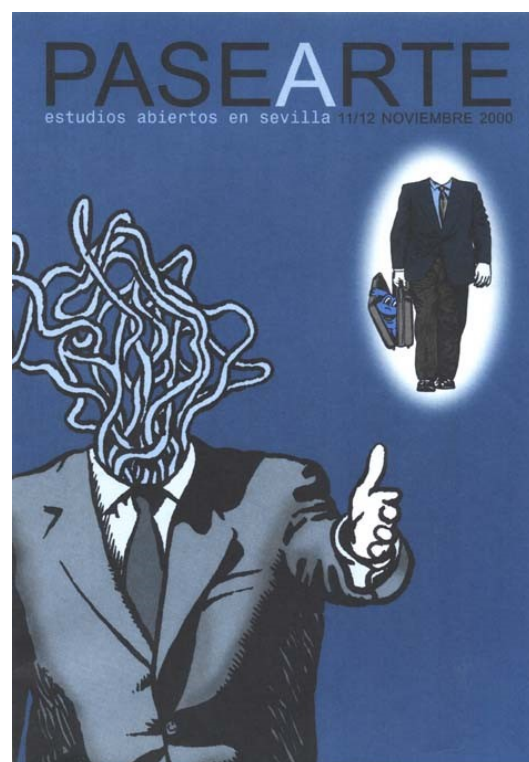
Nosotros ponemos el primer plato y la bebida y tú traéte lo que quieras. (Dulces, ensaladas, postres, etc.)

**13 de enero**  
**11 de la mañana**

Parque de la Constitución  
El Viso del Alcor Sevilla

**zemos 98<sup>3</sup>**

+Info: [www.zemos98.es.org](http://www.zemos98.es.org)  
[zemos@mixmail.com](mailto:zemos@mixmail.com) 955945798



*(1) Procedemos a una descripción breve de los objetivos y desarrollos de estas tres actividades, que en cuestión de un cuatrimestre se dieron en Sevilla. El museo de la calle fue una experiencia que dirigió el artista sevillano Federico Guzmán, quien habiendo trabajado dos años en Colombia con el intercambio de objetos en el Cartucho, barrio marginal de Bogotá, desarrolló una obra cuyo objetivo se basa en la reivindicación del sistema de trueque, en vigencia en el Cartucho, la desmitificación del museo como institución estática y del arte por el arte, la funcionalidad social del arte y la ocupación del espacio público como forma de acercarse a la realidad, al público y como forma de evidenciar las relaciones confusas entre la propiedad privada y pública, amparándose en los escritos del T.A.Z., ensayos neo-anarquistas que promulgan la ocupación temporal del espacio, la "zona temporalmente autónoma".*

*Llegado a Sevilla y en colaboración con el CAAC ( Centro Andaluz de Arte Contemporáneo) desarrolla el taller "El veloz: museo de la calle", con el cual obtiene material humano,*

*jóvenes artistas entre los que me cuento, para el desarrollo de la actividad de Cambalache en Sevilla, concretamente con una actividad en la Alameda de Hércules y en el bar Alfalfa 10. Son claras las intenciones de acometer una experiencia social y "realista" del arte. Pasearte, actividad también promovida por el CAAC, consistió en abrir durante todo un fin de semana los estudios de artistas residentes en la ciudad a todos los públicos, comisariado por Esther Regueira, la misma que comisarió la exposición y el trabajo de F. Guzmán en el CAAC. Es una actividad con un margen más abierto que la anterior en el sentido de que los estudios abiertos contemplaban diversas concepciones artísticas, desde la pintura hasta la "interdisciplina", que no necesariamente tenían relación intrínseca con la socialización del arte o con el acercamiento a la realidad; se trataba pues de un acercamiento real, sin cortapisas para tendencias sin una preocupación social o del talante que estamos denominando como realista.*

*Feria de arte público esta actividad aunque no fue desarrollada en el perímetro de la ciudad de Sevilla, sino en El Viso del Alcor a unos 25 Km, llegó a tener, pese a su carácter realmente alternativo, una recepción, al menos, de bastantes artistas sevillanos interesados en la cuestión de un arte público o social.*

*La organización, a mi cuenta, partía de una asociación visueña, Comenzemos Empezemos, y reunió a artistas que participaron en las dos actividades anteriores, como fueron Paco Lara, F.Guzmán, Alonso Gil, etc.... Se planteó de nuevo el acto de apropiación del terreno público en diferentes versiones, el net art y el video como locomotores de formas más cercanas a un público extenso.*

---

## **El retorno a la realidad**

En lo que podríamos suponer como mundo autónomo del arte, el Expresionismo Abstracto supuso un enfrentamiento con la realidad que llevó a la pintura, contrariamente, al mundo de lo espiritual. El tiempo que el Expresionismo Abstracto se mantuvo como creíble fue hasta el punto de su progresiva aclimatación a la sociedad americana, por medio de su comercialización, aún con habiéndose alejado intencionadamente de lo decoroso mediante el gran formato -el museo es más grande-, e institucionalización.

La realidad fue poco a poco volviendo a ser aceptada. El resurgimiento del capitalismo y de la sociedad del bienestar da un paso importante sembrando de nuevo síntomas de recuperación que separan el miedo de la sociedad. En este contexto menos hostil el camino hacia nuevos planteamientos quedaba abierto.

El carácter monolítico del Expresionismo Abstracto facilitó en cierta medida su progresiva decadencia; el gesto con su categoría de lo único y momentáneo era contrariamente repetido, de ahí la obra Factum I y Factum II de Rauschemberg que ironizaba a cerca de la copia de un gesto de su amigo De Kooning, representante destacado del expresionismo neoyorquino. Es del mismo seno del Expresionismo Abstracto de donde surgen las reacciones por un lado de los que a la postre serían llamados neodadaístas y los pintores post-painterly.

En Europa ya Cobra planteaba cierta reacción contra el desenfrenado manantial de gestos que suponía el Expresionismo Abstracto americano y contra el carácter

melancólico y obsesionado en la tragedia del Art Autre y el Tachismo, equivalentes europeos, podríamos decir, al Expresionismo Abstracto en Estados Unidos.. Pero quizás sean los nuevos realistas franceses los que van desarrollar una plástica más crítica al estado de cosas debido precisamente a su acercamiento a la realidad, que compartían con los americanos del neodadá con la incorporación también de objetos banales a los cuadros, que llevaría inevitablemente a un interés por lo trivial, lo mundano: entramos en el terreno del Pop.

Pero también Zero y los artistas cinéticos, para nuestro interés los pintores Op, entablan una problemática en torno a las nociones de realidad.

El siguiente apartado estará dedicado al estudio de estas ramificaciones de la pintura en los años 60, desde la perspectiva y el convencimiento de que lo que va acaeciendo en cada uno de ellos es un interés cada vez mayor en la realidad o en la relación e interacción con ésta, la vida.

Por ello las características que vamos a ir viendo las podemos declarar ya o reducir a afinidades que iremos comprobando con el estudio separado de cada grupo de artistas.

El tratamiento distanciado en la pintura de tendencia abstracta, cierta deshumanización, interés de absorber valores de otras disciplinas como la ciencia, la aceptación, por tanto y como venimos diciendo, de lo mixto o heterogéneo, la construcción, en consecuencia de pintura impura, con la incorporación de objetos, la búsqueda o la intuición de una postura activa del espectador frente a la obra, el replanteamiento de la funcionalidad del arte de cara a la sociedad, la vuelta a la actividad en grupos, el desplazamiento del concepto de autor, una visión de futuro antes que una mirada melancólica al pasado, un nuevo optimismo.

En definitiva el desbancamiento de los mitos de la creación del Expresionismo: la subjetividad del artista y el tema místico o sublime.

---

## La abstracción Post'Paintery estadounidense.



Habiéndole dedicado ya una parte en el anterior estudio, no podíamos dejar de lado esta pintura, en este tema en concreto, debido a la riqueza de símiles que vamos a ver que guarda con otras tendencias no estudiadas con anterioridad.

La Abstracción Pospictórica, también llamada, realiza un enfoque formalista de la pintura, lo que entra en parte en contradicción con lo que venimos diciendo, con el acercamiento a la realidad. Pero precisamente un acercamiento a la realidad no tiene porqué recaer en una funcionalidad artística o en una socialización, en este caso de la pintura.

Lo que les interesó a los pintores como Frank Stella fue encontrar la realidad de la pintura en sí, el sueño del crítico Clement Greenberg. Una pintura que hablara realmente solo de pintura. El Expresionismo Abstracto propuso ya de por sí una pintura autónoma y bastante retórica, pero con el ingrediente existencial y la carga del individuo, por lo que las formas eran referentes de cierto sentimiento humano, ya fuera de furia ya fuera de "calma" relativa en el caso de Rothko, y no puramente plástico. Por ello los objetivos de los Pospainterly fueron anular por completo el tema extrapictórico y poner el acento en las cuestiones exclusivamente plásticas, a lo que realmente es un cuadro. Es esa idea de que un cuadro es ante todo una superficie llena de formas y colores.

Así la unidad de forma y color, la estructura deductiva, la composición no relacional, el color dentro de la tela, el borde duro, el tratamiento impersonal y mediatizado en algunos casos por herramientas industriales como el rodillo. De todo ello quizás destacar la composición no relacional (2) que tiene que ver con una manera de leer el cuadro inversa a la tradicional, la composición jerárquica que llevó a los Expresionistas Abstractos al all over que expandía el cuadro de dentro afuera de sí, el cuadro ahora, sobretodo en Stella, se lee de fuera a dentro, en un intento de concentrar precisamente la atención en el cuadro, dentro de. Stella lo explica mejor: "Mi pintura se basa sobre el hecho de que sólo lo que se puede ver ahí está ahí. Es realmente un objeto y cualquiera que se implique lo suficiente en él

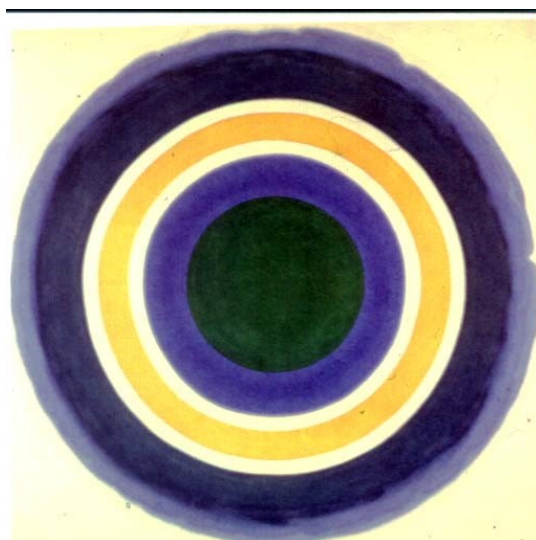
debe enfrentarse a la "objetividad" de cualquier cosa que haga" Sus cuadros son cerrados, no se expanden, se retraen sobre sí mismos. Quizás la otra reivindicación más importante de los pospictóricos fue la asimilación de una manera de poner la pintura, muy diluida con efecto de acuarela de mojado sobre mojado, que intentaba reclamar una pintura dentro de la tela, eludiendo la teatralidad de las superficies cargadas del expresionismo y buscando una ejecución real o que realce el sentido de pintura-material-forma como realidad que construye a la pintura.

Es, como venimos proclamando, un acercamiento a cuestiones de la realidad en este caso de la realidad de la constitución de la pintura como forma, pero en cualquier caso un alejamiento del sentido romántico del arte y un nuevo objetivismo de autoconocimiento de la pintura que quiere delimitar su realidad. Se encuentran en esta pintura algunas de las características que hemos enumerado; entre ellas ese carácter distanciado, deshumanizado, la falta de huella del pintor como signo de pureza formal, de despego emocional y despliegue exclusivamente plástico, la pintura habla de su propia estructura de significantes desvinculados de un propósito semántico más allá que la propia realidad de la pintura.

Pero sobretodo una pintura así es en definitiva una pintura hecha en silencio. Y es curioso observar el interés que en estos años suscitó la filosofía Zen, la filosofía del silencio. Lo vemos en John Cage y los neodadaístas americanos , lo vemos en Fluxus, en Klein y los nuevos realistas, el grupo Zen de Geiger, Zero también. Y es lógico que la filosofía Zen con su culto al arte de lo cotidiano, al arte de la vida, fuera de reclamo en un proceso de extroversión del arte, en un acercamiento a la realidad y a una realidad que había que construir con serenidad -tras los torrentes emocionales- y positivamente, aunque, no en todos los casos...

Va ser la Post-painterly casi un paralelo al caso europeo de la pintura Op , salvando ciertas diferencias. Y esto se puede comprobar en los orígenes remotos de ambas manifestaciones. Es curioso ver como M. Fried dirige su mirada al Impresionismo al hablar de las raíces de los pospictóricos, en el sentido en que adoptan el trabajo seriado de una misma estructura, como Monet, para explotarla plásticamente. Pero es más curioso ver como precisamente el desarrollo de la pintura Op es una consecuencia directa de lo que fue la relación del Impresionismo con la Ciencia, es decir el Puntillismo, familiares lejanos de los Op. Al fin y al cabo también es el Impresionismo un formalismo positivista.

Tienen el mismo sentido en el fondo.



(2) Se obtiene en esta nota un mayor detalle de las características formales de los abstractos pospictóricos, que en nuestro discurso serían excesivas: En cuanto a color observamos en las obras una tendencia a desdramatizar los contrastes en oposición a las violentas y expresivas combinaciones expresionistas. Es lo que favorece que Olitski indague constantemente en unos colores inauditos, unas combinaciones extrañas que persiguen y afirman que cualquier color por aparentemente "feo" que parezca pueda ser combinable. \_Por otro lado el color a diferencia de los expresionistas abstractos no se modula, se aplica plano. Por ello el Expresionismo Abstracto incurría en cierto ilusionismo y la pintura post- painterly es realmente plana. Así el color no es táctil es completamente plano y sin propiedades extra visuales, en definitiva es opaco, se evita la transparencia ilusionista. \_De este modo las pinturas no poseen atmósfera y la unidad que en otro cuadro otorga la atmósfera en esta pintura la otorga la composición. ¿Cómo hacer una pintura abstracta más real? Diversos métodos fueron inventados por ellos para acometer este presupuesto: \_Stella aplica la pintura no con un pincel, que dejaría la huella, sino con los rodillos industriales utilizados para pintar puertas, inmueble, que dan una superficie totalmente exenta de calidades táctiles. Por otro lado utiliza pinturas del mismo uso desde aluminios hasta cobres. Morris Louis y Kenneth Noland aplican la pintura de una manera nueva que favorece esa objetividad a la hora de aplicar la pintura. Derraman el color sobre la superficie virgen sin imprimir para que el color penetre bien en la tela, dejándolo actuar por sí mismo, dejando que el efecto de expansión sobre la tela, como la acuarela, se efectúe sin control del artista. Ese es el sentido de las telas de Louis. Además con este artificio consiguen que el color no esté aplicado "sobre" la tela, sino "en" la tela con lo que adquiere mayor unidad y por tanto menos teatralidad, se hace más real. Así también Olitski deja chorrear la pintura de manera homogénea, no-relacional, e "incontrolada". \_En cuanto a estructura se refiere, el uso es totalmente contrario al que hacían los expresionistas abstractos. Si en estos últimos la estructura se efectuaba de dentro a fuera, traspasando el borde del lienzo, en Stella, por ser el caso más radical en este sentido, la estructura se lee del borde al centro. Con lo que la posibilidad de imaginar o intuir una expansión del cuadro hacia fuera de él mismo se anula, y con ello se anula también la especulación subjetiva pudiendo concentrarnos en la pintura en sí, en lo que hay en realidad y no de lo que podemos imaginar. Eso se consigue por otra parte haciendo el formato una forma más. \_El otro aspecto de la estructura es el que ya mencionamos con Pollock. Es la unidad de la propia estructura con el color de forma inseparable. Se consigue llevando el color hasta el borde mismo de la forma dada, haciendo coincidir la supuesta línea de dibujo con el límite de la siguiente forma. \_\_Otro tema cercano al de la estructura es el de la composición. También ha sido explicado este aspecto ya, el hecho de que la composición quiera hacerse uniforme, no jerárquica, en definitiva no - relacional. La ruptura total con la ley de figura-fondo. Este es quizás el aspecto más importante de la abstracción pospictórica, la ruptura total con la lectura tradicional y europea de leer un cuadro. En este sentido es en el que las pinturas reflectantes de Stella rompen la visión frontal de la pintura europea, debido a que la pintura de aluminio posee unas cualidades cambiantes según la posición, con respecto al lienzo, desde la que se observe, la obra cambia y su lectura no sólo puede hacerse desde un punto de vista. Otro dato respecto a la forma, tema central como vemos de esta pintura, es la forma de trabajo. A diferencia de los expresionistas abstractos y al ser premisa el rompimiento formal, la estructura del cuadro varía constantemente, normalmente por series. Una vez se ha agotado las posibilidades de una estructura simplemente se cambia por otra para proseguir en la indagación plástica. En general pasa con todos pero es K. Noland quien, quizás haya explotado con mayor efectividad esta estructura de trabajo, y de hecho cada vez que se habla de " Estructura deductiva ", que es como se denomina este proceder, se habla de Noland.



*En lo que respecta al formato existe una tendencia a lo grande. Pero el hecho más sobresaliente con respecto al formato es la utilización de éste con cualidades de forma, superando así otro convencionalismo más de la pintura occidental, aunque ya el Cubismo lo hiciera de forma menos extensa. Se trata de utilizar la forma del formato como un elemento formal más; que su forma no tiene que ser rectangular.*

---

### **El Neodadá post-expresionista**



Para algún que otro ortodoxo expresionista neoyorquino todo iría de maravilla hasta que Rauschemberg y Cía. se dedicaron a introducir basura y desechos de la sociedad de consumo en composiciones de sensibilidad abstracta y que de hecho poseían unos fondos deudores del concepto de espacio del Expresionismo Abstracto. Quizás sea el caso de Rauschemberg la prueba más directa de la atención a la realidad que estamos describiendo. Un interés en la realidad esta vez no tan oculto por prerrogativas, sino bien evidente, allí mismo.

También buen ejemplo de pintor formado en el Expresionismo Abstracto, en deuda con él y reactor ante el mismo. Pero la deuda se extiende al dadaísmo y al cubismo, por el desarrollo del collage y la ironía social. No está mal la opinión de que en estas segundas vanguardias, más que crear ideas nuevas, las que ya había se han hecho posible y se han desarrollado, pasando de ser experimentos marginales a ser realidades. Basta recordar a Switchers.

Existe de nuevo una despersonalización, esta vez mediante la incorporación de objetos que pretende que "el objeto cuente su historia y establezca relación con el espectador y su entorno" Parte de esta despersonalización podría verse en los continuos trabajos en colectivo entre artistas de distintas disciplinas como M. Cunnigan, J. Cage y Rauschemberg, fruto de los cuales nacerá el famoso Happening que más allá de las decisiones del artista permitirá la actuación activa del "espectador" en la obra convertida en un cúmulo de aportaciones desde todos los ámbitos sensoriales. Se trata de la apropiación de la vida misma como "materia que trasnmutar".

En este sentido es en el que la filosofía Zen interesó a estos artistas, la recuperación de lo aleatorio -lo inestable en los resultados-, de elementos reales de la vida cotidiana entran a formar parte de la obra.

Pero, ¿De qué manera se anula la implicación personal contra la que se está luchando? La importancia dada al objeto habla contra el interés hacia el sujeto que en el Expresionismo Abstracto, por ejemplo, se otorgaba. Es decir hay un cambio de una actitud, literalmente, de una subjetiva a una objetiva; de una mirada introvertida a una extroversión hacia fuera.

Pero, en pintura esto puede articularse de las dos maneras que Rauschemberg y J. Johns, nuestros pintores seleccionados, lo hacen.

El primero añade los objetos al cuadro, el segundo convierte al cuadro en objeto, o te hace dudar del papel de la imagen como tal o como pintura, como ocurre en sus famosas banderas y dianas. Hay una misma insistencia en recalcar, igual que los pintores Post-painterly, el carácter objetual, el carácter de material, de forma plástica que tiene la pintura, de procedimiento.

Ya vimos como hacían esto los pospictóricos, pero aún haciendo de fondo lo mismo ; qué distinto resultado! Johns se concentra en una estructura abstracta pero polivalente como son los círculos concéntricos de una diana y los pinta con encáustica, procedimiento que le permite -al estar tratado con espátula- crear una superficie texturada que otorga carácter de pintura. Hay un juego entre el ser diana, pintura, imagen o forma abstracta, por supuesto pura ironía también ante la disyuntiva primitiva entre abstracción y realidad. No está cuestionando, no ya la realidad en general, sino la realidad de los preceptos, de nuestra idea de qué son las cosas. Rauschemberg es mucho más áspero en sus ejecuciones, a las que dota de un tratamiento collage que remarcan fuertemente la superficie, ayudado con la incorporación de objetos. También existe una deuda, ironizada igualmente, con el tratamiento expresionista del cuadro, sino que esta vez utilizado para hablar, o dejar hablar a la realidad. Posee un tono más crítico-social que Johns.

Ambos casos representan un camino impuro de la pintura frente a la pulcritud y la pureza de la Post-painterly ; mientras estos últimos reducen su vocabulario a estructuras básicas de la pintura, los neodadá lo amplían heterogéneamente, creando un concepto de pintura mixta, tanto por la incorporación de objetos como con la recuperación de la imagen. Tanto en el Happening como en las llamadas Combine Paintings es manifiesta la intención de romper las fronteras entre las disciplinas y entre el arte y la vida, lo que nos está hablando ya de un concepto social del arte, de una relación continua con el entorno en el que se desarrolla la actividad en concreto. No obstante hay que recalcar de nuevo que tanto a los pospictóricos como a los neodadá lo que les mueve es un acercamiento o un interés por cuestiones tangibles, reales de la pintura, por los hechos físicos.

Pero es importantísimo este paso de la pintura americana dado que abre totalmente las puertas al Pop, la banalidad hecha emblema. De hecho ya Johns experimenta, en ese afán por distanciarse, con la serigrafía en sus cuadros, técnica extendida como emblema de gran parte de la pintura Pop estadounidense.



---

**Los Nuevos Realistas Franceses e Yves Klein**





Si decíamos antes que la pintura Op , como veremos, es casi un paralelo con la Post'Painterly , podríamos decir que los Nuevos Realistas franceses son en buena medida un paralelo a los neodadaístas americanos o viceversa. Curiosamente el interés por el Zen del que hablamos, es una fijación que comparten ambos grupos de pintores. En el caso francés es Klein, artista por otra parte interdisciplinar, un artista especialmente en contacto con la idea del vacío en sus cuadros y por una revisión del concepto de cuadro monocromo que los dictados de Málevich preveían ya en 1915. Para Klein el cuadro Blanco sobre Blanco de Málevich no supuso, ni mucho menos, un principio negativo o el final de la pintura, como sugerían los cuadros de Reinhardt- al que vimos en el pasado trabajo-, sino más bien un principio positivo, una puerta abierta a casi un género. Sus investigaciones pictóricas se dirigieron por un lado al cuadro monocromo y por el otro a un concepto de pintura de la realidad o con la realidad, que es el caso de sus pinturas con fuego y las siluetas con cuerpos. Pero el talante de distancia que venimos recalcando no se pierde ya que Klein trabaja casi como un artista conceptual. En sus cuadros el resultado puede ser y es atractivo, pero es de menor interés si no conocemos el hecho de que se pasó meses, en colaboración con un amigo científico intentando crear un azul nuevo, un azul Yves Klein inigualable, patentado, con experimentos de laboratorio, reacciones y un interés semioculto por la alquimia, hecho que es corroborado con su hermandad con los Rosacruz, secta de talante alquimista.

Pero de lo que se da uno cuenta es de que Klein investiga objetivamente, científicamente en un color, viendo su composición mineral, provocando reacciones en la base científica de la realidad, con los elementos para después hablarte de temas absolutamente espirituales, de hecho el vacío; como en aquella exposición en que dejó la galería totalmente blanca y explicó su teoría de la pintura en "silencio" de lo inexpresable. ¡Esto es en el 58 ¡ Es sin duda una pintura ya conceptual. Y es una mirada como decimos totalmente Zen el hecho de trabajar con la realidad de los materiales tomándolos como energía material con proyección espiritual, esencialista, por eso, por aquello de transmutar la materia, la Alquimia también es de su interés.

Pero quizás su producción más "realista" sean las pinturas que vino a realizar cuando en 1960 vino a crear, en el entorno del crítico P. Restany, el grupo de los nuevos realistas; en ellas los cuerpos de mujeres quedaban "impresos" o silueteados con spray desde la misma realidad además dentro de toda una ceremonia con música y afluencia pública, lo que es importante ya que no concebía el acto de la ejecución como algo necesariamente particular e íntimo. También representan los cuadros con esponjas un signo de pintura hecha a partir de realidad, de pigmentos y materiales que resaltaban precisamente por su materialidad, por su fisicidad. El hecho de pintar con fuego es de nuevo una manera de poner de relieve la cuestión real de la pintura, pero trascendiéndola. De alguna manera lo que intenta Klein y el resto de nuevo-realistas es la "recuperación de la dignidad de lo banal" o la recuperación de lo real material y no-material. Tenemos, a parte de Klein, otros ejemplos de pintura nuevo-realista. Entre ellos los trampantojos entre imágenes recortadas de fotografías, pintadas y reales de platos y desperdicios del acto de comer de Daniel Spoerri, quien por el tema (los restos de una comida) y el tratamiento (la confusión entre distintas realidades o el trompe loeil) producen una reflexión en torno a la realidad de las cosas parecida a la que nos planteaba J. Jhons con sus banderas y dianas. La recuperación del collage como técnica que evidencia la oposición representación-realidad y que otorga a la pintura calidades matéricas será en paralelo con los neoadadistas una tarea de los franceses, que además introducen el término de Décollage en una modalidad que consiste en arrancar la realidad directamente. Así lo hicieron R. Hains, M. Rotella y el propio Vostell arrancando los de por sí collages que suponían la continua superposición de carteles en las paredes de anuncios publicitarios. El caso de Arman es destruir instrumentos musicales, (una obsesión que anticipa el repetido gusto de los artistas fluxus por este tipo de orgías musicales) y colocar los restos en los diferentes cuadros tratados a veces con unos fondos telúricos de tierra y cemento.

Es evidente en todos los casos la insistencia en cuestiones reales y en un tratamiento que resalta bastante las superficies y el carácter de textura que puede llegar a tener la pintura.

Pero la concepción de impureza, de mestizaje, es de nuevo una calificativo común para los neoadadá y los neo-realistas.

Es curioso contemplar la aguda observación del "viejo" Kandinsky en su libro "El punto y la línea sobre el plano", que diferencia con la metáfora de la ventana dos formas distintas de ver la realidad, la una a través del cristal desde dentro y la otra directamente desde fuera mismo, inserto en la propia realidad. En el primer caso el movimiento y la abundancia de acontecimientos, de anécdotas, pasan despercebidos al ser anulados por la distancia que impone el cristal y la postura aislada desde un interior, obteniéndose una experiencia unificadora. En el segundo caso, metidos en la realidad la abundancia de sensaciones nos puede, nos rodea.

Lo que ha pasado con los cuadros de Klein y Cía es una inmersión en esa realidad, de ahí el concepto mixto, no unitario, interdisciplinar de su pintura. De ahí que Klein considere a los cuerpos los "pinceles de la realidad" y Rotella se plantee la propia irrupción de la realidad en la obra de arte. Esto en términos artísticos es un nuevo

interés y un desarrollo de la idea del collage, apropiación de la realidad, presentación de la "cosa", antes que "representación".

Así lo reiteran hoy mismo la Societé Anonimé.

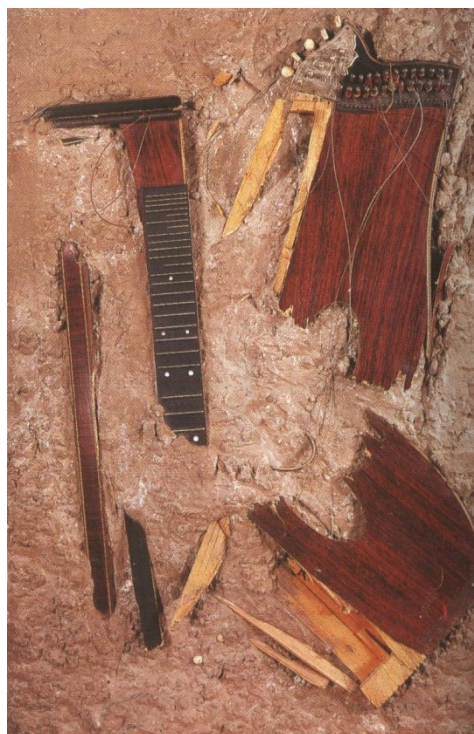
Estas afirmaciones las encontramos en los manifiestos de Net.artistas en portales como Aleph, pretendiendo una crítica realista de la sociedad de consumo, para lo que la red, inmaterial o virtual, es un espacio óptimo debido a su prestación al seudónimo, falsa identidad y juegos irónicos o juegos más peligrosos como los de los jakers que desmantelan a empresas a través de la red.

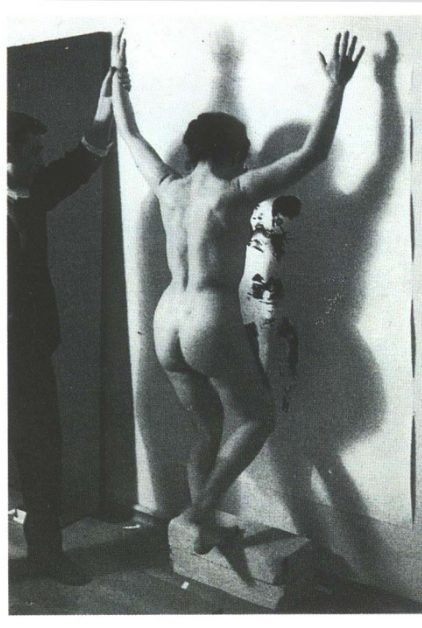
De la incorporación de la realidad en la obra a la incorporación de la actividad del espectador solo hay un paso y una consecuencia lógica, producto del no-control que el artista en consecuencia debe asumir, la negación de la autoría, de la huella de autor, que en el caso de los Decollages es patente, un mismo resultado de fuentes o "autores" distintos. Pero esta idea encarna mejor en el Happening.

Como describe Jannet Wolf en su libro "La producción social del arte", al igual que la mitificación del autor aun rango superior, de semi-dios, conlleva un estrecho marco de actuación del espectador en la obra, la puesta en actividad del espectador conlleva igualmente la pérdida de control, decisión y "nombre" en la obra del autor, lo que demuestra que estamos ya ante un claro precedente y camino directo al arte conceptual, a la mera conciencia de que si la realidad puede ser apropiada para el arte, lo que realmente hace arte a las "cosas" es la conciencia de este mismo hecho, es decir el saberse o auto conocerse y no el hecho en sí de fabricar o trabajar sobre un objeto determinado.

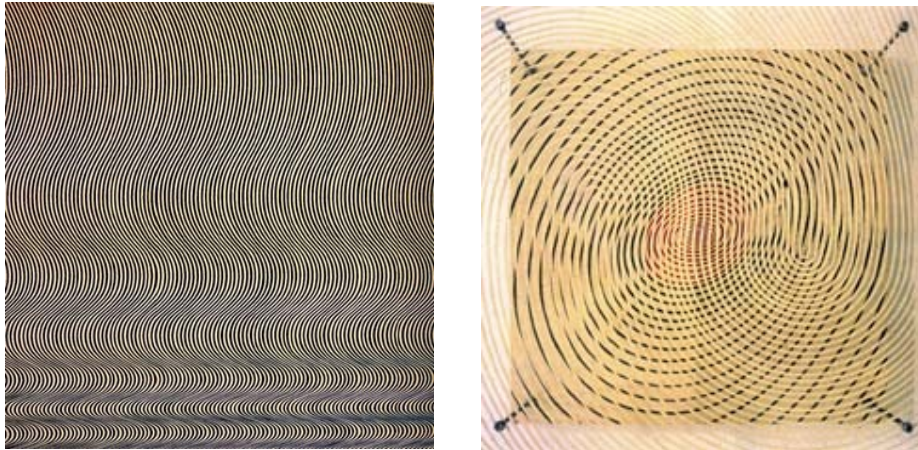
El sentido anónimo o desmitificado del autor, lo que se traduce en una distancia plástica, es un denominador común de los tres tipos distintos pero convergentes de pintura que llevamos analizados.

El sujeto ha cedido su lugar al objeto.





## El arte Cinético: la pintura Op



Con la pintura Op seguimos en Europa y con ello establecemos un dueto paralelo al estadounidense. El lugar que en los Estados Unidos ocupa el neoadadá y la Pos-Painterly , lo ocupan en Europa los neo-realistas y la pintura Op, aunque con leves elementos diferenciadores. Lo que es evidente de la relación entre los pintores Op y los Post-Painterly es el interés en la geometría dura, es una ofensiva a la ley figura-fondo, una huella ausente en la ejecución lo que otorga un mismo tono de pulcritud, de limpieza y la ausencia de un tema que no sea el propio comportamiento de la pintura, de sus "leyes" internas y "autónomas". Lo que les diferencia es la concepción misma de cuadro que en los americanos sigue siendo netamente estática, mientras que en los europeos se evidencia un resultado siempre dinámico, cinético, que en pintura es óptico, de ahí la nominación.

También, hablando en un sentido más amplio de arte cinético **(3)**, los europeos poseen una intención más amplia, no solo exclusivamente plástica, que está relacionada con la motivación de llevar el arte a la vida. Esto es algo que los mismos cuadros persiguen y que se propusieron a partir de múltiples, instalaciones y objetos de utilidad pública. Es decir el afán de un espectador activo en la obra o en su proceso es otra de las cualidades que destacan a los artistas cinéticos europeos. Como es posible deducir en este tipo de iniciativas el trabajo en colectivos es una metodología recurrente y que ya hemos comentado que tiene que ver con la intención de "objetivizar" la obra, de anular el carácter "subjetivo". Seguramente se encuentre una historia sin escribir de la formación del Happening de los artistas cinéticos que con estos grupos "ocuparon" el espacio público llenándolo de propuestas al caminante de la ciudad. La formación de grupos es sorprendente: El GRAV en París, ZERO en Dusseldorf, NUL en los Países Bajos, el Equipo 57 en Córdoba, la N de Padua, NUL-O en Milán, ...

El apoyo en la Ciencia como rama del conocimiento que otorga objetividad, es otro elemento destacado, que viene a corroborar esa actitud de trabajo en común con otras ramas del saber, que veníamos señalando desde el principio y que tiene que ver con la idea mixta de las disciplinas y la creencia en la obra de arte total, la colaboración en un resultado unitario y funcionalmente integrado en la vida de todas las ramas de conocimiento. Es importante señalar este entorno más interdisciplinar en el que se desarrolla la pintura Op , para evidenciar el más amplio alcance de su propuesta común



que en contraste con los Post-Painterly americanos, se proponen una irrupción en la realidad, en la vida cotidiana, a través de este tipo de colectivos y colaboraciones entre disciplinas. Todo esto no está sino hablándonos del origen o las influencias de esta tendencia que se sitúan en la vanguardia rusa de principios de siglo, con el Constructivismo (que creía posible esta unificación de todas las artes en favor de la integración del arte en la vida), el Futurismo - con quien los rusos se relacionaron constantemente- ( con su interés por el movimiento), pero también el manifiesto "realista" de Pevsner, Anton, Naum Gabo; y Moholy-Nagy, los rotorrelieves de Duchamp e incluso el propio Vasarely que siempre es integrado en el arte cinético y él, solito, llevaba investigando desde los años 30. Además de ser un claro desarrollo del postimpresionismo y su objetivización del hecho perceptivo visual, como ya señalamos al hablar de la Post-Painterly Abstraction.

Son de estas influencias de las que parte el arte cinético de los 60 para decantarse siempre bajo el traje de la abstracción ya sea bidimensional o tridimensional y con un interés especial - aunque no se halla dicho claramente todavía- en el aspecto dinámico, o mejor en el movimiento. Vassarely afirmó que cuando conoció el Blanco sobre negro de Málevich, percibió que tras esa meta de la pintura solo podía esconderse e siguiente paso: la incorporación del movimiento. Es interesante de nuevo reafirmar nuestro discurso analizando que un interés por la realidad, como el que creemos que es común en estos años, debe recaer directamente en el tema movimiento, porque el movimiento es la vida, es la descripción que comentamos hacía Kandinsky de la escena vista, no desde la habitación y mediatizado por el cristal, sino en la misma calle en donde los movimientos y la invasión de sentidos se percibe directamente. Por eso la realidad-movimiento es apropiada para el arte. Es paradójico que siendo esta inmersión en la realidad un acercamiento al "hecho" reciba un tratamiento distanciado (no humano) cuando la postura más distanciateda, desde la habitación, recibe un tratamiento de huella, menos distante (más humano). Lo mismo que pasa con la relación de la iconografía de la figura humana en dos tendencias opuestas como el Expresionismo Abstracto y el Pop. El primero, que se supone humanista, rechaza la iconografía de la figura humana por lo general, mientras que el Pop siendo más "distante" y frívolo la explota como recurso iconográfico. Es una paradoja que se repite con bastante frecuencia. Suele decirse que en oposición a la mayoría de las tendencias de esta década y la siguiente el Op es completamente autoreferencial, trata sobre sí mismo, pero el interés en el movimiento delata también la preocupación por lo orgánico, por la vida, en contra de lo estático.

El movimiento en la obra cinética, en la que incluimos a la pintura Op, puede encontrarse de diversas formas: cuando la obra incorpora el movimiento real, el movimiento se presenta; cuando el movimiento es "virtual", se "representa" (véase la nota nº 3) y cuando el movimiento es del espectador porque intervenga en el proceso de la obra o porque la obra le haga moverse en torno a ella.

Pasando específicamente a la pintura Op, podemos decir que su fuente de movimiento es el juego con la retina, muy a pesar de Duchamp, que se efectúa por dos vías una engañándola, otra agrediéndola. La primera juega con las perspectivas imposibles y los juegos de doble lectura como la famosa copa-rostros, lecturas diferentes y simultáneas, que se leen alternamente porque la información es escasa; la segunda juega con la inestabilidad que se produce en la retina al recibir demasiada información, por saturación la imagen no es estable. Pero el hecho de concentrar todo el interés en el efecto óptico, en lo visual supone una pintura autoreferencial, como ya hemos

comentado, que habla de sí misma, en este caso de las bases mismas del medio pintura, con lo que la ausencia de tema es compartida, junto con el borde duro, la geometría con los Post-Painterly americanos.

El interés que el arte cinético en general muestra por la ciencia es patente también en la pintura por medio de los títulos que hacen referencia a cuestiones relacionadas con la astrofísica, y otras denominaciones procedentes lenguajes científicos.

La estructura del cuadro recibe un enfoque all-over al tener el mismo tratamiento en toda la superficie, una composición no-relacional. La estridencia en el color, salvo personalidades como el español Sempere, es la tónica de esta pintura junto con la forma de borde duro y geométrica que ya mencionamos.

Existe también ejemplos de cuadro híbrido entre escultura y pintura, como Agam en cuyos cuadros la superficie de metal esta compuesta por unos canales en forma triangular, pero siempre con un resultado pulcro muy al contrario de lo que sucedía en las hibridaciones de Rauschemberg.



*(3) Existe cierta polémica al hablar de arte Cinético y pintura Op, ya que los unos critican la pintura por no conceder una apertura total a lo dinámico, argumentando que el movimiento en pintura óptica nunca es real sino ilusorio.*

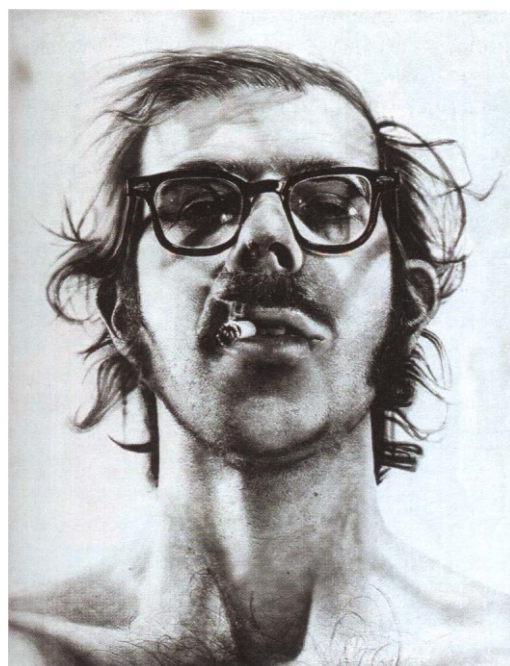
*A esta disyuntiva se opone Ana M<sup>a</sup> Bértola en su libro "El Arte Cinético" proponiendo que "el arte óptico si es cinético en la medida de que un cuadro nunca puede percibirse en su totalidad de un golpe de vista, pasa por distintos estados de observación de la ilusión óptica" y resume que .."la importancia del movimiento es su presencia y no su génesis".*

*También ha señalado una teoría acerca del entorno de la obra "óptica", diferenciando entre "entorno geográfico", aquel en el que en ausencia de espectador el cuadro no se mueve es un movimiento virtual, y "entorno perceptivo", aquel en el que la presencia del espectador, en este entorno perceptivo provoca un movimiento óptico.*

*Es curioso observar como la teoría artística se encamina poco a poco a estudiar los fundamentos o la psicología de la recepción otorgando importancia a los entornos o los contextos del receptor. Lo mismo ocurre con Janet Wolf en su libro "la producción social del arte" en el que investigando acerca del acercamiento del arte a otras esferas culturales distintas de la intelectual recae inevitablemente por un análisis de la postura del espectador desde la semiótica, la fenomenología de la respuesta estética y estética de la recepción.*

---

## La Revuelta de los Realismos



Era lógico, o al menos lo es en esta reconstrucción que hacemos, que la pintura ambiguamente llamada "realista", despreciada hasta la saciedad por la vanguardia, opuesta durante mucho tiempo a la abstracción, resurgiera precisamente en estos años en los que creemos se manifiesta esta fascinación por lo real.

Al hablar de realismo en pintura tenemos que diferenciar claramente del tipo de realismo en sentido general, de interés en lo real, en lo físico, en lo exterior y el realismo como "estilo" relacionado no ya con la vieja lucha por la validez del tema, entre lo mitológico y lo banal y la forma narrativa de entender la pintura. Es decir, frente al predominio de la planitud en la pintura abstracta y modernista, de lo poético podríamos decir, la búsqueda siempre de una descripción volumétrica ilusoria en el plano, la capacidad de narrar de la pintura o la expresividad misma del objeto representado, en cuyo caso habríamos de hablar más que de realismo como narración, de realismo como figuración, aplicando este sentido a un término incorrecto como es el de realismo.

El mismo Pop fue llamado al principio de nuevo realismo, pero el realismo del que hablamos lo constituyen sobretudo el grupo de pintores norteamericanos a la postre "Hiperrealistas".

Como vamos a comprobar con el estudio más detallado del Pop y los "nuevos realismos" de estos años, el nuevo interés surgido por la figuración y por la narratividad en la pintura va a ir cogido de la mano de una distancia en el tratamiento de la obra, en la implicación subjetiva del autor, y por otro lado el hincapié puesto en las superficies, las texturas, el soporte, etc.. el hincapié en la realidad de la pintura como materia. Para cerrar el estudio de tendencias concluiremos con un análisis conjunto de Pop e Hiperrealistas norteamericanos, en un intento ya de entender el interés en la realidad

más allá del estudio separado de cada tendencia e intentando demostrar que el patrón de análisis, este interés por la realidad, puede ejemplificarse sin prejuicios paralela y comparativamente en tendencias aparentemente dispares.

El Hiperrealismo aparece como un reciclar toda una tradición, (sumergida por la emergencia y la imposición del estatus del arte "modernista"), de pintura "narrativa" que enlaza la pintura decimonónica estadounidense con Hopper y una serie de pintores eclipsados desde los años 30-40 por el triunfo de la pintura norteamericana, que diría Iving Sandler, el triunfo de la abstracción, en realidad, en el panorama vanguardista que como consecuencia de la segunda guerra mundial fue trasladado a Estados Unidos.

Pero no fue, ni mucho menos éste el fin o la única perspectiva de un conjunto heterogéneo de pintores, que plantearon además un discurso en dialéctica con lo que, por su apariencia, recibe el calificativo de "moderno" o "vanguardista", que en el caso de los 60 bien podría ser el Pop, tendencia por excelencia referente del cambio de actitud que señalamos, es decir del artista como sujeto al interés por el objeto, o por la realidad, la banalidad de las cosas.

En un primer acercamiento el Pop (4) y el Hiperrealismo comparten la reinclusión definitiva de lo figurado, la figuración en la composición. Es decir una vuelta al icono, lo que para ambas tendencias supone una actitud de acercarse a la cotidianeidad del mundo real.

El Pop desde el mundo del consumo y el capitalismo la nueva cotidianeidad de la sociedad de consumo ante los mass-media y el Hiperrealismo desde unas imágenes que, aún en la disparidad de propuestas, pasan por fotografías instantáneas de lo cotidiano.

Lo que una obra mítica del Pop como es las Brillo Box de Warhol, plantea es un juego entre realidades. Es decir, Warhol, en un afán que denota la influencia de Surrealismo y Dadá en el Pop, al fabricar mecánicamente unas cajas de detergentes idénticas a las del supermercado está planteando el alcance de la obra de arte y la esencia que la separa de la realidad, que en este caso es la consideración del artista, es por ello que se haya llamado a Warhol el hijo maldito de Duchamp.

Pero al fin y al cabo lo que se plantea es la relación que ese objeto, que en apariencia no muestra diferencias con el objeto comercial, tiene con la realidad, es un juego que reflexiona irónicamente con las distintas realidades. Y lo mismo encontramos en el Hiperrealismo el cual al trabajar, por lo menos en los casos más señalados como es el de Chuck Close, con grandes formatos juega con la dialéctica abstracto-real / cerca-lejos. Lo que de cerca son puntos. Líneas y grandes planos de color, de lejos adquiere una presencia prácticamente real, en su apariencia. Puede establecerse también aquí una relación entre el OP y el Hiperrealismo por el interés en el juego con las posibilidades del ojo y el movimiento que el espectador ha de hacer en torno a la obra para apreciar esta dialéctica. Este juego no está exento de la ironía que veíamos en Warhol. Lo vemos en las declaraciones del propio Close:

"Pretendo dejar bien sentado que realizo mis cuadros aliendome de fotografías ya que así no es como ve el ojo humano....El ojo es muy flexible, pero la cámara es la visión del mundo a través de un solo ojo y creo que sabemos el aspecto que tiene una imagen borrosa solo gracias a la fotografía" o "las fotografías forman parte tan importante de nuestra realidad como los sucesos reales".

Es decir, nos creemos, debido a la falsa objetividad que posee en nuestra sociedad la fotografía, que aquello es real pero este mismo juego plástico entre pintura-pintura (planos, puntos, líneas de cerca) e imagen verosímil (de lejos) y la reflexión de Close apuntan a un juego también en torno a la relatividad de la vista sobre el tema de la realidad y su representación.

Pero aún más allá del mero interés en la realidad, que creemos es evidente ya, la otra característica común es la ya repetida idea de la distancia en la actitud del artista, en la implicación de la obra.

Seguimos con estos dos artistas, Warhol y Close, como ejemplo de ambas actitudes, así el primero utiliza la serigrafía como procedimiento que permita una distancia en la ejecución y en el resultado en el que no se advierte como ocurría en el Expresionismo Abstracto la "mano del artista". Además la serigrafía al poder repetir la misma imagen al infinito nos está hablando de la pérdida de la hegemonía de la obra única y de la relación que tiene esto con la realidad de su tiempo: el triunfo del capitalismo tras la Segunda Guerra Mundial.

Ocurre en el Hiperrealismo que esta distancia es solo visible en algunos artistas como Close. Ello se debe al carácter heterogéneo de esta tendencia en la que ha cabido casi de todo en parte gracias a "que los términos representativo, naturalismo, realismo social, etc... al ser utilizados indiscriminadamente han perdido su semántica verdadera" , como señala Frank H. Goodyear Jr, y en consecuencia se diferencia dentro del conjunto de "Hiperrealismo" uno "radical" frío, en el que quizás la intervención de la fotografía es más evidente, y otro en el que la pincelada y la textura lo hacen más "naturalista", los "figurativos-sensoriales" (Larry Rivers, Fairfield Porter, Freilicher)

No obstante para ejemplificar la distancia en la ejecución nos interesan los primeros, los cuales hacen un uso de la superficie del cuadro plana, no a nivel de modulación del color sino literalmente plana, sin textura. Es este elemento de búsqueda de esa planitud lo que enlaza perfectamente las pretensiones de los abstractos Post-painterly y los Hiperrealistas, apartentemente distantes entre ellos por la vieja y pasada dicotomía entre abstracto y real, pues bien sin duda bajo esquemas plásticos similares.

La demostración de que esta dicotomía estuvo superada ya desde los años 50 es la siguiente frase de un "Expresionista Abstracto" como W. De Kooning: "el dogma moderno que impide pintar la figura es tan absurdo como el empeño en pintarla"

Y en pintura Pop este juego entre una ejecución, realmente abstracta y el verosímil con la realidad también se cumple, sobretodo en Linchestein quien pinta sus "figuraciones" del revés en un intento de distanciarse de lo representado y concentrarse en la representación, o sea en la pintura, los planos, las tramas famosas, siempre plano y distante como si de una máquina se tratara, lo que acaba enlazando también el formalismo de los Post-painterly con el Pop, es decir la distancia también con el contenido o lo semántico y la concentración en la pintura exclusivamente, en la realidad de la pintura.

Los retratos de Close son un ejemplo de esta paradoja, por que representan a personajes de la intimidad del artista y estos son representados con ese interés decidido más en cómo se representa que en lo que se representa y nunca con rasgos de emotividad en el

artista, como pudieran ser pinceladas sueltas y texturas pseudo-volumétricas. Es aquí donde toma forma la paradoja que comentamos en otro apartado entre lo humano y lo formalista (El Expresionismo Abstracto es humanista y no representa la figura humana mientras que el Pop no es humanista, es formalista y la representa hasta la saciedad) que vimos en otro apartado.

Y es esta quizás la idea más común: lo icónico no conlleva lo semántico y en cambio, en estos casos conlleva lo sintáctico, lo retórico. La inclusión de la figura y lo cotidiano responde más a un acto de desacralización del arte con mayúsculas y de aproximar la obra a un público más extenso, más que de una incursión en el mundo del significado y lo metafórico.

Las apariencias engañan.....



*(4) Estudiaremos el Pop americano como concreción definitiva de esta actitud, el Pop inglés pese a su filiación con ideas del realismo artístico, como son el collage, ejemplifica en menor los conceptos que relacionamos.*

---

## Conclusiones

Es recurrente en estos días en los que acabamos el presente trabajo, en los que está cercano el atentado terrorista de las torres gemelas, hablar, como se está haciendo en varios medios de comunicación (como cierto programa de madrugada en la 2 y varios artículos en prensa artística), de las repercusiones que este aviso de la realidad pudiera tener en el arte, si de alguna manera va a afectar como lo hizo, haciendo una comparación un poco exagerada a mi modo de ver, la segunda guerra mundial en la pintura de los años 40 y 50.

Frente a esta puesta de relieve de la cuestión que atañe a la relación del arte con la realidad, su capacidad de diseccionarla en distintos énfasis de ella misma como hemos visto en las tendencias estudiadas, no cabe sino relacionarla con el énfasis que hemos puesto al inicio de este texto en la relación que tiene el arte comentado, la pintura comentada con las propuestas que aquí mismo en Sevilla pudimos contemplar y lo que éstas estaban viniendo a decir: una atención sobre lo real y una desmitificación y desacralización del arte.

Es esto lo que justifica el interés en la pintura de los años 60 por su inminente carácter realista y lo que certifica que este atentado a la sociedad yanqui no ha hecho más que traer a discurso público un tema que el arte, por lo menos estas propuestas sevillanas, lejos de planteárselo ahora ya venía prediciendo, anticipándose como se suele decir que hace, desde hacía más de un año; esto quiere decir la cuestión del interés por la realidad que hemos señalado durante el texto es común a algunas de las propuestas actuales del arte sevillano, actuales por que son de ahora mismo y sevillanas por que se han hecho aquí.

No estamos ni mucho menos con este discurso defendiendo digamos un "estilo" o una manera de producir arte para hoy, única y verdaderamente justificable, de hecho nuestro hincapié en cómo las distintas tendencias que hemos visto abordan una mirada a la realidad desde tan dispares puntos de vista no es más que una manifiesta señal de que creemos que esta mirada a la realidad puede vestirse de muchas maneras, no han de quedar excluidas la pintura, la escultura u otro procedimiento por no entrar en un discurso "crítico" de por ejemplo el mercado artístico y su reducción a objeto decorativo del arte, que ha sido blanco de la obra de cambalache que comentamos de Guzmán y de la "feria de arte público", es decir el cuestionamiento del mercado.

No obstante sí nos reafirmamos en el discurso de que el arte debiera de establecer contacto con la realidad en la medida en que no recaiga en algo así como la Moda, un terreno un tanto autónomo de producciones que en caso extraño son aplicables a la cotidianeidad de nuestras vidas.

Tampoco quiero que se entienda con esto que somos pro-arte funcional integrado en la vida ya que como ha señalado recientemente en un artículo, también a colación con las torres gemelas, Rodrigo Muñoz Avía (consabido hijo del matrimonio entre Lucio Muñoz y Amalia Avía) "Nutrirse del mundo real no significa reproducirlo cual fiel espejo. La abstracción por ejemplo es una abstracción de la realidad ..... quiero decir que la realidad impulsa al arte en muchas posibles direcciones, pero no le exige la fidelidad del retratista. No se trata, por tanto, de reivindicar cierto tipo de arte realista y

menos de alentar a todos los pintores a que salgan al campo a pintar paisajes. Se trata de constatar la ausencia del mundo en nuestras vidas y constatar la confusión que esto genera en el arte, que no tiene con respecto a qué definirse y que tiende a hablar solo de sí mismo" (5)

Quizás sean todas estas formas de ver la realidad ya catalogadas en la historia del arte una buena fuente de ejemplos seguramente útiles para establecer aún hoy día una mirada sobre la realidad, sobre el qué está pasando y cómo podemos afrontarlo desde el arte, siempre desde dispares puntos de vista.

(5) *ABC Cultural/ 6-10-2001*

---