

## Antes de que las actitudes se hicieran forma: Los Nuevos Realismos, 1957-1962

Julia Robinson

Si las décadas de 1940 y 1950 vieron el auge de la pintura abstracta, el paso a la década siguiente fue testigo de la transformación de la práctica artística a través de una serie de estrategias de irrupción en “lo real”. En los últimos años cincuenta, una nueva generación de artistas empezó a alejarse del proyecto de la abstracción formalista, ya fuera convirtiendo la pintura en un tipo de objeto o renunciando francamente a ella en favor del objeto cotidiano encontrado. A la vez empezaron a unir su arte a lugares, acciones y eventos. El propio acto creativo no tardó en ser catapultado a condiciones nuevas en cuanto a espectadores y publicidad, en su doble acepción de carácter público y reclamo. En el paso a los años sesenta, una generación de artistas rompió la autonomía de lo moderno con un “nuevo realismo” que hacía uso del espacio real y el tiempo real.

Ese dramático giro tuvo muchos catalizadores. Las pequeñas galerías comerciales estaban desarrollando nuevos planteamientos, a medida que el modelo definido por la expertización cedía el paso a otros modos de representación más proactivos. Sidney Janis en Nueva York y Arturo Schwarz en Milán, por ejemplo, adoptaron un enfoque “histórico”, montando exposiciones de Marcel Duchamp y Kurt Schwitters al lado de las que dedicaban al arte nuevo<sup>1</sup>. Con ello pusieron en marcha un debate creciente respecto a los usos de dadá entre la generación más joven. Las figuras “puente”, determinantes en esta cuestión, fueron los americanos Robert Rauschenberg y Jasper Johns, cuya orientación hacia objetos o temas “reales” proporcionó a los críticos un nuevo juego de términos de debate<sup>2</sup>. En 1961, Pierre Restany incluyó tanto a Rauschenberg como a Johns en su exposición *Le Nouveau Réalisme à Paris et à New York*, en la Galerie Rive Droite de París, como “líderes” de la nueva “guardia” en los Estados Unidos. Su exhibición en Europa galvanizó a los críticos que pretendían distinguir un nuevo grupo europeo, que ellos veían como el advenimiento de un “neodadá”. En particular, Restany —el iniciador de la reunión de artistas que fundaría, en octubre de 1960, el *Nouveau Réalisme*— escogió esas figuras como contrapunto para aclarar el proyecto de sus artistas en relación con el *readymade* duchampiano y el modelo de *collage* postcubista (dadá) de Schwitters<sup>3</sup>.

Mientras Janis y Schwarz reconocían la necesidad de cartografiar el terreno de sus predecesores vanguardistas, para aportar contexto a la generación presente, algunos recién llegados no mostraban tales pretensiones históricas. De una parte, estaba Leo Castelli, que, próximo a los expresionistas abstractos, tuvo la perspicacia de comprender en 1957 que para triunfar tenía que ser “el que no es Janis”<sup>4</sup>. Curiosamente, entre los artistas a los que asumió, mientras marcaba como suyo ese territorio, estaban Rauschenberg y Johns<sup>5</sup>. De otra parte, el panorama de las galerías empezaba a alumbrar perspectivas más experimentales. Galerías pequeñas, regentadas por mujeres en su mayoría, presentaban con entusiasmo el arte joven, rechazado por el *establishment*, y en colaboración con los artistas desarrollaban estrategias de innovación para dar rienda suelta a sus proreicos experimentos.

En una de las primeras tentativas de inventariar los cambios sustanciales, la Martha Jackson Gallery de Nueva York presentó en 1960 la histórica muestra en dos partes *New Forms, New Media*, en la que estaban representados más de setenta artistas que empleaban materiales nuevos. Esto hizo que la crítica y los museos empezaran a tratar de

poner nombre y marco a aquel nuevo y pujante campo de actividad. El primer reconocimiento de los nuevos enfoques por parte de un museo importante llegó en 1961, cuando el Stedelijk Museum de Ámsterdam organizó la enorme exposición *Bewogen Beweging* (Movimiento en marcha). Pocos meses después, el Museum of Modern Art de Nueva York montaba *The Art of Assemblage*.

Ya en 1962, los envites lanzados en los años precedentes empezaban a ganar aceptación y, con ellos, empezaban a arraigar los planteamientos que caracterizarían los años sesenta. En ese año, Janis habló con Restany para hacer una exposición que ampliara su concepto de *Nouveau Réalisme*, abriéndolo a un terreno de juego internacional. Esa exposición, que Janis tituló *The New Realists*, reunió a artistas europeos y americanos en un diálogo frágil y tentativo. Se ha dicho muchas veces que fue la botadura del *Pop Art* americano<sup>6</sup>.

Como observó Harold Rosenberg, uno de los principales críticos del expresionismo abstracto, los *New Realists* impactaron en “el mundo del arte neoyorquino con la fuerza de un terremoto”<sup>7</sup>. Para dar cabida al elevado número de obras expuestas, Janis alquiló un local extra en la Calle Cincuenta y siete, con escaparate al exterior. Esa novedad llamó la atención y atrajo a un público mucho mayor de lo habitual. Restany, por su parte, se sintió estafado. Él y sus artistas creyeron salir perdiendo en la presentación, y el texto pedido a Restany para el catálogo se publicó drásticamente recortado<sup>8</sup>. En conjunto, las estrategias de innovación y los problemas que acarreaban son la marca de la época; son los variados medios por los que su vocabulario objetual recién activado se registraría como lenguaje definitorio del arte del momento.

En el ensayo que escribió para la exposición, Janis planteaba una serie de cuestiones de importancia para la época, formulando su argumentación en términos de la relación de los *New Realists* (o *Factualists*) con el neodadá:

“Debido a sus connotaciones, la etiqueta de neodadá que algunos ponen a las nuevas obras exige aclaración; pues, aunque el dadaísta de entonces y el nuevo realista de ahora tienen cierto terreno común, los objetivos de uno y otro son en realidad opuestos [...] En su actitud y su intención, el dadaísta era violentamente antiarte; por el contrario, el factualista actual, evitando el pesimismo, se deja interesar y estimular —deleitar incluso— por el entorno, a partir del cual crea con entusiasmo obras de arte frescas y vigorosas”<sup>9</sup>.

¿Qué era, pues, ese “nuevo realismo”? ¿Y cómo se configuró en aquel quinquenio catalítico de 1957 a 1962? ¿Cuál fue el efecto de que las galerías adoptaran un funcionamiento tan distinto para registrar el nuevo conjunto de prácticas? Y, finalmente, ¿cómo descubrieron los artistas un nuevo componente en la obra de arte, un nuevo elemento fugitivo que sus enmarcaciones contingentes podían “realizar” de manera tan espectacular? Para rastrear esa trayectoria —de los modelos de pintura moribundos a los objetos activados, o del fetiche al espectáculo— es necesario volver a 1957 y localizar las nuevas dimensiones de lo “real”, sus formas y sus manifestaciones pioneras.

### **Fetiche o espectáculo: el coloquio de Houston**

En abril de 1957, la American Federation of the Arts invitó al renombrado historiador del arte de la Universidad Columbia, Meyer Schapiro, y al escandaloso artista expatriado

francés Marcel Duchamp a hablar ante un público en el que estaban presentes los “interesados” en el mundillo del arte americano<sup>10</sup>. Cualquiera habría podido pensar que las condiciones estaban maduras para un cambio de la guardia, pero no había ninguna guardia nueva a la vista. A mediados de 1957 la dirección futura del arte “moderno” (es decir, contemporáneo) no estaba clara. Los organizadores del coloquio de Houston debieron de pensar que aquellas dos figuras cardinales podrían dar alguna pista de lo que se preparaba. Según el también participante William Seitz, el auditorio “escuchó sin pestañear” la intervención de Schapiro<sup>11</sup>. “El objeto del arte es [...] más apasionadamente que nunca, la ocasión de la espontaneidad”, sostuvo Schapiro; lo más esencial era comunicar la idea de lo “hecho libremente”<sup>12</sup>. Particularmente profundos en aquel momento eran los “signos de la presencia activa del artista”; “la gran importancia de la marca, el trazo, la salpicadura, la gota [...] la sustancia de la materia pictórica y la superficie del lienzo como textura y campo de acción”<sup>13</sup>.

A sólo pocos meses de la muerte de Jackson Pollock, la celebración de la inmediatez pictórica que hacía Schapiro podría haber sido premonitoria. En su lenguaje se detecta la aleación de los términos de la pintura moderna con cualidades netamente contemporáneas. Su énfasis en la contingencia temporal y en los “mecanismos” que el artista ha de inventar “para comunicar lo hecho libremente” indica hasta qué punto la práctica pictoricista dominante estaba ya abierta a una recodificación. En realidad, este discurso se podría tomar como la conversión particular que hacía Schapiro del expresionismo abstracto en una serie de fetiches registrados: “la marca”, “el trazo”, “la salpicadura”, “el goteo”. Según Seitz, “el tipo de arte al que Schapiro se refería era el más conocido (aunque no con demasiada precisión) como ‘expresionismo abstracto’, ‘pintura de acción’, y en Europa como ‘tachismo’, *Art Informel* y *Un Art autre*”<sup>14</sup>.

La ambigüedad del momento brotaba de varias causas, pero fue el caso llamativo de Jackson Pollock lo que alumbró el camino que iba a recorrerse en muy pocos años, del fetiche al espectáculo. La crítica puso un énfasis creciente en aquel singular detalle pollockiano que era el “goteo”, y el artista atrajo una atención sin precedentes, una notoriedad, acrecentada por su muerte en 1956. Pero fueron sobre todo las fotografías y la película de Pollock trabajando, realizadas por Hans Namuth, lo que divulgó su proceso ante un público internacional. De pronto, su famosa técnica de goteo quedó registrada como *performance*: enmarcada, reproducida y espectacularizada.

Con todo eso como telón de fondo en el momento del coloquio, pareció corresponderle a Duchamp subrayar la “brecha” entre lo gestual y el gesto, entre la causa y el efecto, entre hacer y mostrar: señalar la diferencia entre las intenciones del artista y la reacción del espectador y teorizar esas funciones. “Esa brecha”, anunció Duchamp misteriosamente, “es el ‘coeficiente de arte’ personal que contiene la obra”<sup>15</sup>. Para aclarar su tesis identificó los “dos polos de la creación de arte” (el artista y el espectador), explicando la dura realidad en la que el artista resulta impotente para controlar el significado último de la obra, especialmente a través de la anticuada idea de una lucha emocional<sup>16</sup>. “En el acto creativo, el artista pasa de la intención a la realización a través de una cadena de reacciones totalmente subjetivas”, afirmó. “El resultado de esa lucha es una diferencia entre la intención y su realización”<sup>17</sup>. Si Schapiro había ofrecido primeros planos de la “textura” y la “superficie del lienzo”, su compañero de tribuna llevó el *zoom*, radicalmente, hasta la “posteridad”. Claro está que Duchamp había tratado esas cuestiones de manera consecuente, aunque enigmática, a lo largo de toda su carrera, pero fue éste el momento que eligió para actualizar y aclarar su énfasis en el papel del espectador<sup>18</sup>.

La intervención de Duchamp en Houston fue corta en palabras pero larga en implicaciones. Frente a la imagen del artista que dispensa un conjunto finito de habilidades técnicas de valor conocido, evocó a un “ser mediúmnico”, que colabora con lo desconocido. Mediante el concepto de “coeficiente de arte personal” definió un nuevo modelo de “excedente”, una cuota impredecible e incuantificable de sentido, contenida (“como potencial”) en la obra de arte. El coeficiente de arte representaba todo lo que “recibe” el espectador que interactúa con la obra. Duchamp afirmaba:

“Cuando yo me refiero al ‘coeficiente de arte’, entiéndase que no me refiero sólo al gran arte, sino que intento describir el mecanismo subjetivo que produce arte en bruto —à l’état brut—, bueno, malo o indiferente”.

Con analogías apropiadamente intangibles, explicaba que el “coeficiente de arte personal” es como “una transferencia” o una especie de “ósmosis estética” que se opera a través de “la materia inerte” (el pigmento, por ejemplo). Por último, apuntaba que probablemente una idea así “no hallará la aprobación de muchos artistas”, que “negarán ese papel mediúmnico”<sup>19</sup>.

El caso es que el “coeficiente de arte personal” resultó utilísimo para los artistas. De hecho, sería el mandato de afrontar esa “brecha” entre la intención y la realización lo que a partir de ese momento transformase por completo el objeto artístico, casi mes a mes<sup>20</sup>. Aquel nuevo “excedente” incontenible era el intento de Duchamp de nombrar, en términos casi matemáticos, aquello que hace que la obra de arte trascienda de la condición de mero objeto. Rara vez o nunca se habían definido tan terminantemente los límites de significado, que separan lo que ha puesto el artista de lo que interpreta el espectador, o se había disecado tan radicalmente “el acto creativo”.

Siguiendo a Schapiro en la recodificación de lo gestual, como una línea serial de gestos, Duchamp dejaba atrás el modelo de la autoría singular, para adentrarse en un nuevo campo de recepción. Su extraordinario diagnóstico dejaba el “coeficiente de arte personal” en el aire, dispuesto a aterrizar sobre las condiciones cambiantes de la producción o del consumo con la misma precisión y elocuencia con que el *readymade* había señalado en su día el impacto de la industrialización en la obra de arte. El “coeficiente de arte” era una abstracción susceptible de ser elaborada, movilizaba incluso, para convertir en valor lo desconocido, abriendo la posibilidad de definiciones y despliegues cada vez más amplios del “acto creativo”.

### **Espectacularizar el coeficiente de arte: el *Je ne sais quoi* de Yves Klein**

Figura central de la fundación del *Nouveau Réalisme* en 1960, Yves Klein pasó los años cincuenta poniendo en práctica diversas iniciativas, calculadas en relación con la pintura, y replanteando el papel de ese medio dentro de su arte<sup>21</sup>. La culminación fue una serie decisiva de exposiciones al final de la década. Se puede decir que Klein, estrategia avezado, fue una de las primeras figuras que en la posguerra revisaron el acto creativo, aprovechando su dimensión abstracta como efecto público. Más consciente de su impacto que la mayoría de sus predecesores o compañeros (salvo Warhol a comienzos de los años sesenta), hizo de lo incuantificable un medio definitivo, actuante en y como su arte. En la primera mitad de 1957, Klein realizó una serie de cinco exposiciones individuales, en Milán, París, Düsseldorf y Londres, que presentaron su concepto de monocromo. Lo

llamó su “Época Azul”. Con esa auspiciosa referencia a la obra del artista más célebre del siglo XX (Picasso), daba a entender que su pensamiento, más allá de un solo conjunto de pinturas o una determinada exposición, estaba puesto en un programa conceptual de mayor envergadura.

La primera exposición de la serie, *Proposte monocrome*, en la Galleria Apollinaire de Milán, es mucho más conocida por anécdotas “históricas”, referidas largo tiempo después de los hechos, que por crónicas del propio acontecimiento<sup>22</sup>. Para esa exposición-declaración, Klein montó once monocromos del mismo tamaño sobre soportes rectos colocados a entre veinte y veinticinco centímetros de la pared y a alturas escalonadas<sup>23</sup>. Se apartaba de la instalación tradicional, al sacar la pintura de la pared y colocarla como un objeto en el espacio de la galería. El hecho de que variara el tratamiento de aquellas pinturas, idénticas en color y tamaño lleva a pensar que su idea instintiva era dotar a cada una de una cualidad única. Con ello dejaba traslucir su concepto de un “coeficiente de arte personal”.

En el *press book* que hizo Klein de la exposición de la Galleria Apollinaire hay una fotografía reveladora que muestra la mesa del propietario de la galería, Guido Le Noci, y sobre ella, muy visible, un libro con el título *L'art abstrait* [fig. 1]. Le Noci estaba perfectamente enterado de la exposición-evento que iba a auspiciar, por lo que ese elemento de *atrezzo* no parece accidental<sup>24</sup>. Como una especie de *leitmotiv* dentro del proyecto global de Klein, ese libro-significante de *L'art abstrait* señala todo lo que el artista estaba asumiendo en ese momento, y transmite la idea de que ese espacio estaba consagrado al “arte abstracto”, marcado, dicho sea de paso, en (como) francés. Claro está que la propia exposición constituía una nueva explotación de “lo abstracto en el arte”, que se podía considerar un ejemplo del “coeficiente de arte personal” de Duchamp. En enero de 1957, sin conocer ese concepto (que aún tardaría unos meses en ser formulado públicamente), Klein había evocado un *je ne sais quoi* (“yo no sé qué”) parecido en el acto creativo y había intuido de qué manera podía ser a la vez “materia prima” y “recurso” para su producción artística futura.

### Atomizar la pintura: del medio a los medios

En París, las “propuestas monocromas” de Klein se dieron a conocer en dos exposiciones casi simultáneas, como una constelación variegada de definiciones o, más bien, deconstrucciones. En la celebrada en la galería de Colette Allendy, *Pigment pur* (Pigmento puro), el “concepto monocromo” de Klein, todavía en curso de evolución, aparecía en distintas versiones: como parte de una escenografía, en forma de mampara azul; como “materia bruta” o “esencia” de la pintura, en forma de bloques de pigmento; como forma desmaterializada, en forma de surtidores puros de fuego (es decir, el modelo más primitivo y crudo de lo espectacular); y como retirada total de la “pintura como objeto” —sustituida por “pintura como concepto palpable”— a través de una sala blanqueada, cuyo “contenido” el artista evocaba mediante una *performance*. Este concepto, que Klein denominó



fig. 1. Yves Klein, *press book* de la Galleria Apollinaire, Milán, 1957



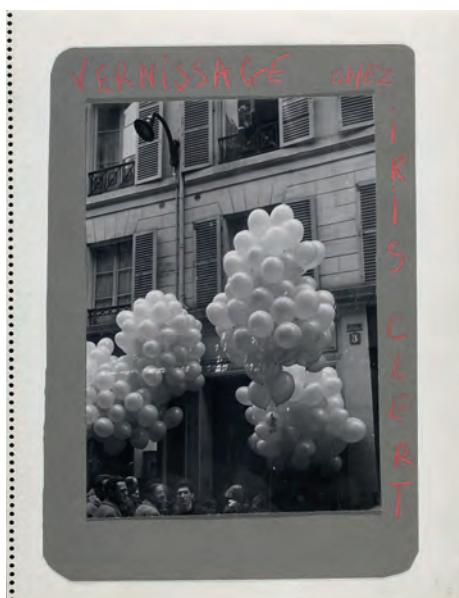


fig. 2. La *Sculpture aérostatique* de Yves Klein delante de la Galerie Iris Clert de París, en la inauguración del 10 de mayo de 1957

“sensibilidad pictórica en estado de materia prima”; una vez más ostenta una relación notable con las nuevas formulaciones de Duchamp a propósito del acto creativo. Klein parece encapsular exactamente lo que Duchamp evocaba como “el mecanismo subjetivo que produce arte [...] à l'état brut”<sup>25</sup>. Recuérdese la metáfora duchampiana de una “ósmosis estética”, operada a través de materia inerte, como el pigmento. Pero, enunciada en América sólo unas semanas antes, es de suponer que Klein no conociera esa formulación. Más bien hay que pensar que, en palabras de Duchamp, todas sus “decisiones en la ejecución artística de la obra descansaban en la intuición pura”<sup>26</sup>, y que tanto su tratamiento de los espacios galerísticos como su gestión de la presencia del espectador denotan una perspicacia inusitada en relación con las nuevas condiciones que rodeaban al objeto artístico en aquel momento histórico crucial.

Si Klein deconstruyó la pintura en Colette Allendy, al fragmentar y fetichizar sus partes en forma de múltiples declaraciones monocromas, en la Galerie Iris Clert la declaración fue singular y espectacular. La exposición consistía enteramente en monocromos azules, como en la Galleria Apollinaire, pero en Iris Clert el “evento” no fue una mera repetición del anterior.

Las fechas de esta muestra, del 10 al 25 de mayo (frente a las de Colette Allendy, del 14 al 23 de mayo) dan ya un indicio de la sabiduría organizativa de Clert: inaugurar un poco antes de la exposición “simultánea” y abrir dos días más. Para la inauguración, mientras el interior de la galería estaba lleno de pinturas monocromas azules, el exterior lucía una enorme “escultura” azul hecha de aire: mil un globos azules, que Klein tituló *Sculpture aérostatique* (Escultura aerostática) [fig. 2]. La idea era botar la “Época Blu” liberando el azul atomizado (con mil un puntos de color) en el cielo de París. La *Sculpture aérostatique* lanzó también un concepto recién definido de “el arte como evento mediático”, o truco de relaciones públicas: el modelo más desarrollado de su clase en el período de posguerra. Huelga decir que Klein no fue el primer artista de la posguerra que pidió una redefinición posmoderna de la “pintura” y la “escultura”; Rauschenberg ya lo había hecho, de una forma mucho más material, con su concepto del combinado. Pero Klein fue el primero en hacerlo por medios tan sofisticados, “mediúmnicos”. Su intuición estuvo en emplear aquella energía desaprovechada que rodeaba la obra de arte y dirigirla hacia las condiciones de una matriz mediática que empezaba a despuntar<sup>27</sup>.

Tras aquella sucesión de exposiciones, Klein siguió afinando su estrategia monocromática (con la ayuda de Clert), hacia una declaración crucial para 1958, que demasiadas veces se ha simplificado bajo su título parcial de *Le Vide* (El vacío): como el silencio de John Cage, nunca está vacía, pero, a diferencia de ese modelo, no carece nunca de autor. La exposición de Klein, cuyo título completo era *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée (Le Vide)* (La especialización de la sensibilidad en estado de materia prima en sensibilidad pictórica estabilizada [El vacío]), convertía el espacio de la pintura en el de un campo conceptual cargado, en parte *environment* y en parte acción temporal, pero más próxima a un evento en todo el sentido de la palabra: del medio a los medios. Dado que la obra adoptaba la forma de un mono-

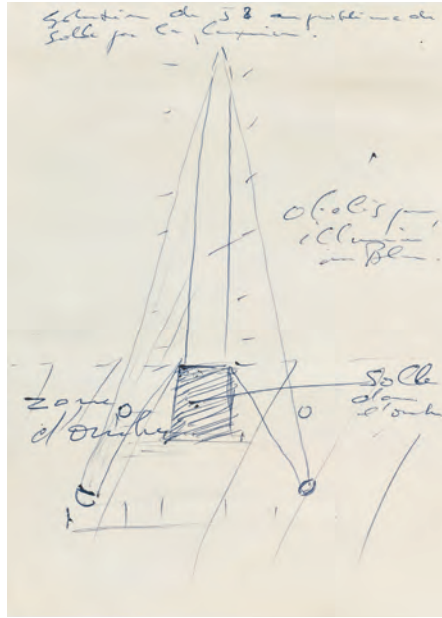


fig. 3. El obelisco de la Place de la Concorde de París iluminado con luz azul en 1983, según el proyecto de Yves Klein en 1958

chromo (blanco) tridimensional, planteaba una paradoja emblemática: fundía la pintura blanca y el cubo blanco, poniendo “en venta” el todo y la nada.

En el título completo de la exposición, Klein anuncia un concepto extraordinario, el de “especialización”. Pero es la especialización de algo tan incuantificable e intangible como la “sensibilidad”. Para enfocar el concepto, utiliza (curiosamente, una vez más) las mismas palabras que utilizara Duchamp a propósito del mecanismo subjetivo del arte: el arte *à l'état brut*. Normalmente se habla de “especialización” a propósito de las profesiones o de los objetos del marketing sectorial. El hecho de que Klein quisiera indicar que había sacado esa dimensión especializada de la pintura, que en realidad la estaba ofreciendo en bandeja, podría haber sonado a desvarío en aquella época, pero también se podía leer como una maniobra estratégica.

Cada producto especializado tiene que tener una identidad icónica, un emblema o logo. El de la “especialización de la sensibilidad” de Klein iba a ser grande: el obelisco de la Place de la Concorde. Dos días antes de la apertura de su exposición, Klein y Clert, en compañía del responsable del alumbrado público de París, fueron a probar el plan de iluminar la columna con luz azul, exactamente a las once de la noche. Al final se denegó el permiso. Lo que queda es un modesto dibujo a bolígrafo azul y la anécdota, que ocupa un gran espacio en la “historia” y sus imágenes [fig. 3]. Lo más destacable en la idea del obelisco azul —que llegaba un año después de la disolución y dispersión de las formas modernas “puras” de la pintura o la escultura a través de las exposiciones monocromas simultáneas y el evento *Sculpture aérostatique*— es la imagen absolutamente opuesta que engendraba. A la atomización —el pigmento puro puesto en escena (en Colette Allendy) y los mil un globos diseminados por el cielo de París— sucedió hábilmente en 1958 la consolidación total, la inmaterialidad icónica; con el obelisco azul iluminado, las partes del concepto monocromo de Klein se fusionaban (espectacularmente) en pura imagen.

### Del monocromo tridimensional al cubo blanco

En la perspectiva más amplia de este momento histórico, la exposición de Clert tiene dos aspectos cruciales: la idea de un monocromo blanco global, la “pintura” como espacio de la galería —es decir, una pintura en la que se puede entrar (una “sensibilidad pictórica estabilizada”)— y la intervención de Klein para crear un espacio así: la eliminación de la cristalera exterior de la galería, recubriéndola de pintura. Si lo situamos en el contexto de las transformaciones contemporáneas de la galería comercial (hacia 1957-1962), veremos cómo dos “estructuras”, el gesto del artista y el marco cambiante que lo encuadra, vuelven a sincronizarse.

En sus ensayos sobre la reinención de la galería como “el cubo blanco”, Brian O’Doherty habla de Duchamp como un precedente clave. Cita sus dos instalaciones: el techo de mil doscientos sacos de carbón, en la *Exposition internationale du surréalisme* de 1938, y la “milla de cuerda”, que materializaba el espacio inmaterial alrededor de la pintura (aunque todavía no lo “especializara”) en la exposición *Primeros papeles del surrealismo* de 1942. O’Doherty señala que la instalación de sacos de carbón fue “la primera ocasión en que un artista subsumía una entera galería en un solo gesto”<sup>28</sup>. Y añade: “Al exponer el efecto del contexto sobre el arte, del continente sobre el contenido, Duchamp reconocía un área de arte que aún no se había inventado”. Cuestión reveladora, claro está, es que, mientras que las maniobras de Duchamp dirigieron una atención sin precedentes al techo y al espacio de exposición, ninguno de los dos ejemplos es una intervención en el cubo blanco *per se*. La ley del cubo blanco, que se estaba perfilando a finales de los años cincuenta y comienzos de los sesenta (es decir, en la época del evento piloto Klein-Clert), la explica O’Doherty de una manera que tiene que ver con nuestro ejemplo, aunque él no mencione a Klein en este caso: “El mundo exterior no debe entrar, por lo que normalmente se condenan las ventanas. Las paredes se pintan de blanco”<sup>29</sup>. Con esa fórmula, salimos del reino de Duchamp para entrar en el espacio de Klein (y Clert)<sup>30</sup>.

Para la exposición conocida como *Le Vide*, Klein definió una nueva manera de “llenar el espacio”, fundiendo la “pintura” con las paredes del cubo blanco. Su decisión de anular la cristalera de la galería apunta a un elemento cada vez más cargado en la transformación que se estaba produciendo. La galería iba a estar cerrada a la calle, en vez de a la vista, como un lugar de venta al por menor; de ese modo su función obvia de vender se tornaba abstracta, inmaterial incluso. Había que eliminar el escaparate para crear un espacio puro, sellado. Las fotografías no transmiten la idea: no era un espacio de blancura plana<sup>31</sup>. La pintura estaba fetichizada como incrustaciones visibles, táctiles, sobre las paredes, o “como paredes” del cubo blanco. La materia blanca táctil era sólo un elemento en el conjunto de la atmósfera escenificada —artista, público, galerista, iluminación, bebidas, etc.— que constituía el evento. Con ese vasto espectro extendido de lo inmaterial, iniciado a través de su experiencia en la elaboración de lo intangible en la práctica artística, Klein dio el salto del fetiche al espectáculo: presentando las cuatro paredes como un *environment* total, como pintura y evento. Utilizó el prestigio de la pintura como una especie de reliquia-fetiche, revisándolo y reactivándolo en tiempo real. Al afirmar el elemento intangible del “acto creativo” y dejar que los espectadores participaran en él —aunque bajo normas estrictas—, Klein alcanzó esa intersección de la “pintura” y el espectáculo, inexorablemente ligada al sistema de galería-mercancía, que Warhol pronto iba a abordar, parte por parte, y extender.



### La Bienal de 1959

El contexto de las acciones espectaculares de Klein se podría calibrar por la constelación de arte que apareció en la primera Bienal de París, en el otoño de 1959. En aquella fantasía organizada para más de ochocientos *jeunes artistes* (menores de treinta y cinco años) de cuarenta naciones, la inmensa mayoría de las obras eran reiteraciones de la abstracción reciente. Al mismo tiempo, aquella muestra reveló claramente la alta cota de la preocupación por la especulación mercantil, la juventud, el juicio curatorial y la posteridad. La obra de Klein y su amigo Jean Tinguely, que al año siguiente se unirían para constituir los *Nouveaux Réalistes*, así como la de los artistas de los *affiches lacérés* (carteles rasgados) (Raymond Hains, Jacques de la Villeglé y François Dufrêne) era, sin duda, la excepción a la regla. Si ahora se les puede ver como figuras avanzadas de aquel momento, en el contexto de la Bienal aparecieron entre docenas de pintores olvidados y en general fueron tratados (por los organizadores y la prensa) como curiosidades. Los *affichistes* expusieron en una sala dominada por el *art informel* y, de ese modo, sus obras de carteles rasgados se alinearon, desafortunadamente, con la pintura abstracta<sup>32</sup>.

Unos cuantos periodistas dirigieron observaciones críticas hacia el americano *outré* Robert Rauschenberg, que había realizado su obra con una corbata, un botón y otros elementos extraños; de manera que algunos empezaron a calificarle de “neodadá”, insinuando que había inventado muy poco<sup>33</sup>. Otros, desinflando el posicionamiento estratégico de Klein, informaron de las ocurrencias de aquel personaje excéntrico, cuya obra llegó envuelta en paños para proteger su rara invención — el pigmento — y que no dejó que nadie más la tocara antes de instalarla<sup>34</sup>. La “estrella” de estas figuras excepcionales, sin la menor duda, fue Jean Tinguely. Su obra apareció en la calle, separada de las demás, como una especie de llamativa apuesta por una nueva clase de escultura. Fue todo un éxito, con Tinguely y su equipo atentos para activar la pieza en la inauguración oficial para el ministro de Cultura André Malraux [fig. 4].



fig. 4. Jean Tinguely con la *Méta-matic n° 17* en la Bienal de París, 1959

“En la pequeña explanada que separa los dos edificios del Musée d’art moderne [...] una extraña ‘máquina de pintar’ fue puesta en marcha el pasado jueves para la inauguración oficial de la Bienal de París. Armada sobre un trípode rodante [...] está constituida por un sistema de poleas movidas por un pequeño motor de dos tiempos. Un largo rollo de papel se va desplegando y cubriendo de las manchas que producen automáticamente unas mangueras de tinta activadas con movimientos convulsos. Una cuchilla corta el papel [...] en porciones del producto final. Dos jóvenes atléticos, tipo ‘James Dean’, con camisetas blancas de manga corta [...] donde se lee ‘Méta-matic 17’, son sus mecánicos”<sup>35</sup>.

Si Klein utilizaba la pintura como conducto para el coeficiente de arte o para el “gran espectáculo”, está claro que con este evento Tinguely había empezado a utilizar la escultura de forma espectacular, para replantear la relación entre el espectador y la obra de arte. Cercano a Klein, había aprendido unas cuantas tácticas de reclamo. Pero, más

que servirse del prestigio de la pintura y canalizarlo, como Klein, Tinguely deshinchaba el prestigio de la pintura a través de una “escultura” mecánica, que repetía sus técnicas automáticamente.

Las *Méta-matics* de Tinguely, armatostes de acero negro provistos de papel y un rotulador, empezaron a escala de escultura. Un grupo de esas obras, más pequeñas, que permitían al espectador colaborar con el artista para hacer un dibujo o una pintura, se expuso en la Galerie Iris Clert pocos meses antes de la Bienal. Una vez más, Clert impulsó el componente de espectáculo con unos hombres-anuncio que se paseaban por delante de la galería [fig. 5]. También convocó un concurso para el mejor dibujo de *Méta-matic*. La obra incluía una estampilla que el “espectador-artista” podía utilizar para poner una especie de sello de autenticidad en el reverso del dibujo o pintura, y que decía: “Pintura ejecutada en colaboración con la *Méta-matic* n° X de Jean Tinguely”, y debajo: “por \_\_\_\_\_” y otra línea más para la fecha. Ese documento, que modificaba el estatus de la obra y su autoría, era uno de varios que Tinguely vinculó a su práctica por esas fechas.



fig. 5. Hombres-anuncio de la exposición *Méta-matics* de Jean Tinguely en la Galerie Iris Clert de París, julio de 1959



fig. 6. Jean Tinguely lanzando el manifiesto *Für Statik*, Düsseldorf, 1959

### Los documentos performativos de Tinguely

En marzo de 1959, Tinguely creó un “manifiesto” titulado *Für Statik* (Por la estática), donde se declaraba en pos de una “realidad absoluta” cargada con lo instantáneo, celebraba el movimiento y ordenaba a sus lectores: “¡Dejad de pintar el tiempo!”. Esta mordaz línea podría haber servido de lema para toda una generación, tanto de americanos como europeos, que iba a reemplazar la pintura por el tiempo como vehículo esencial de su arte. La idea espectacular de Tinguely para repartir ese manifiesto fue volar en avioneta sobre la ciudad de Düsseldorf y lanzar las octavillas impresas. La “idea” funcionó: esta historia dramatizó la práctica de Tinguely para los archivos, pero ahora parece más probable que fuera un timo publicitario. En una imagen impactante del costado de aluminio brillante de la avioneta, con el piloto atento a sus instrumentos y Tinguely mirando hacia abajo como disponiéndose a arrojar el manifiesto, se ve también el reflejo de los pies del fotógrafo pisando el asfalto [fig. 6]. Según varios relatos —ninguno de los cuales puede confirmar que la avioneta llegara a despegar y alguno explica que el manifiesto finalmente se diseminó desde la ventanilla de un coche— se podría concluir que el artista no pagó la tarifa, presumiblemente exorbitante, del alquiler de una avioneta<sup>36</sup>. Lo mejor de esta historia es que eso carece de importancia como tampoco la tienen los pequeños detalles de las historias de Klein. Lo que constituye la verdadera invención de este momento es la idea de proyectar un concepto a través de estrategias que no son tradicionalmente artísticas.

El segundo documento de Tinguely a mediados de 1959 es un *Brevet d’invention*, o patente, que sacó de su máquina de dibujar y pintar. Aunque es normal que los ingenieros patenten las máquinas que inventan, y la máquina de Tinguely también era claramente un invento, al tratarse de un artista, la patente forma parte del contexto performativo de la obra. La maniobra de Tinguely aborda la cuestión de la autoría, a través de la presencia necesaria de un documento legal<sup>37</sup>. Al patentar una máquina que imitaba mecánicamente el acto de la autoría artística

“original”, convierte ese acto en transferible. Para formalizar la patente, Tinguely tuvo que demostrar la originalidad de su creación, o, más específicamente, tuvo que argumentar que su originalidad consistía en el hecho de mediar en el acto de pintar. En lenguaje administrativo, se expresaba así:

“Una máquina o construcción que simplemente permite dibujar o pintar de una manera que, hablando en términos prácticos, es casi totalmente automática, quedando limitada la intervención humana a la elección de uno o más parámetros y, en su caso, a la energía del motor”.

Cuando se abrió la Bienal, en la obra de Tinguely regían ya nuevos conceptos de funcionamiento y escala. La *Méta-matic n° 17* medía más de tres metros de alto. Demasiado grande para los espacios cubiertos de la exposición, hubo que instalarla en la calle, a la entrada. De ese modo se convirtió en la mascota de la Bienal, o como tal la trató la prensa<sup>38</sup>. El impacto de la obra de Tinguely sólo empieza a perfilarse cuando se sitúan sus grandes máquinas disfuncionales en el contexto que él les dio en aquellos años. La actuación de la *Méta-matic n° 17* en la Bienal fue un punto de referencia importante. Para la inauguración, el jovial Tinguely se presentó con chaqueta y corbata, en simpático contraste con su *équipe* en camiseta de manga corta [fig. 7]. La presencia de un Malraux, visiblemente encantado, favoreció los “momentos-foto” (performativos). El acontecimiento mostró al artista lo que podía lograr la escala y fue como una especie de prelude a su ambicioso *Homage to New York* (Homenaje a Nueva York), que pocos meses más tarde, en el jardín del Museum of Modern Art neoyorquino [fig. 8], revelaría su transformación espectacular de la escultura al público americano.

### Nueva York a comienzos de 1960

Si entre 1959 y 1960, Rauschenberg se vio acusado de “neodadá” en París, en Nueva York su obra fue decisiva para abrir camino a toda una nueva generación de artistas más allá del ejemplo de Pollock<sup>39</sup>. Allan Kaprow empezó haciendo *action collages*, y muchos otros tomaron la ruptura con la pintura moderna implícita en Rauschenberg y la extendieron rápidamente al espacio y el tiempo reales. Aunque varios, incluidos Kaprow y George Brecht, habían estudiado con Cage y se habían dejado guiar por él en la articulación de sus modelos temporales (*happenings* y eventos, respectivamente), Rauschenberg fue importante para indicar direcciones de avance en el ámbito del arte<sup>40</sup>.

En junio de 1960, un joven artista llamado Dick Higgins —que había asistido al curso de composición experimental de Cage, junto a Kaprow, Brecht y otros, y poco después sería miembro fundador de Fluxus— escribió a Clert a París para informarla de las importantes actividades que se estaban produciendo en Nueva York. Lo que el joven corresponsal veía como particularmente “moderno” era una trayectoria de alejamiento de la pintura abstracta, que implicaba crear “imágenes” por otros medios. Sin nombre que darle todavía, se refería a ella en términos no muy exactos, pero conseguía indicar su carácter a través de los artistas que enumeraba como sus innovadores: “el surrealismo abstracto



fig. 7. *Méta-matic n° 17* en la Bienal de París, 1959



fig. 8. Jean Tinguely, *Homage to New York* en el Museum of Modern Art de Nueva York, 1960





fig. 9. Robert Whitman, *Untitled drawing (checkerboard)*, 1957



fig. 10. Robert Whitman, *Untitled*, 1958



fig. 11. A. Kaprow y R. Whitman construyendo el escenario de *18 Happenings in 6 Parts*, Reuben Gallery, 1959

[...] tal como lo practican Robert Rauschenberg, Allan Kaprow y Robert Whitman<sup>41</sup>. Más adelante añadía a la lista de figuras cardinales a Al Hansen, que en el verano de 1958 abandonó “el neoplasticismo” cambiándolo por “pinturas extendidas sobre láminas de plástico”. Higgins describe así sus construcciones: “unas dentro de grandes bloques que parecían cubos de hielo, y otras sobre cilindros de uno a once pies [...] era imposible examinar la pieza entera de frente<sup>42</sup>. Lo que esto señala no son sólo los materiales efímeros o desechables que se estaban probando en la nueva producción, sino también las condiciones espaciales, casi a manera de escenario, que empezaban a configurarla.

### Las impresiones plásticas de Whitman: el elemento teatral

Prácticas teatrales experimentales como las creadas por Robert Whitman al mismo tiempo que los *happenings* de Kaprow (aunque desechando ese nombre) se orientaban a crear imágenes —con personas, plásticos y películas como medios— que emergieran a través de una matriz temporal. Whitman plasmó primero sus ideas en materiales efímeros, como un esbozo previo en un arte no concebido para durar. En 1957-1958 se embarcó en una extraordinaria serie de “dibujos”; consistentes en cinta adhesiva y papel de aluminio pegados a la superficie de hojas de papel [fig. 9]. Partiendo de una matriz continua (como en la serie *Flags* de Johns), pero basada en un formato de tablero de damas, la obra conseguía eludir la pintura y redimir o reinvertir sus relaciones entre figura y fondo.

Los dibujos de Whitman en este período reflejan una nueva figuración de su arte como imágenes en un espacio tridimensional. Formas poético-concretas, como pedazos de cinta adhesiva del tamaño de un pulgar (la longitud mínima que se corta con comodidad), son la base de la retícula. Otras veces son cuadrados de aluminio lo que flota en el espacio del dibujo, recordando el *atrezzo* de un escenario. Una mirada más prolongada, descubre una especie de fusión de escalas, de lo reflejado a lo real, en el momento en que saltan ante la vista las estructuras arquitectónicas, diagramáticas, y antes de que las partes vuelvan a hundirse en una especie de torpe limbo productivo. Los dibujos de Whitman en esta época rebosan rápidamente de su superficie plana hacia una elaboración en el espacio real. Una pieza híbrida existe entre el espacio plano de la pintura y el espacio tridimensional, pero no emplea materia pictórica. Más bien, experimenta con la expulsión de una “figura” (el cubo) desde un “fondo” (por estar colgada del campo plano de la pared posterior). Otra pieza utiliza un marco cúbico de listones para mantener todas las posibilidades espaciales en una extraña suspensión experimental. Habiendo literalmente abandonado el terreno de base, el artista permite que todas las porciones de bidimensionalidad, el papel, el plástico y el papel de aluminio, planeen indeterminadamente en tres dimensiones [fig. 10].

Estudiar aquí el caso de Whitman desplaza el foco de atención de la obra de Kaprow, versión dominante de esta trayectoria, que empieza

por la pintura y pasa sin solución de continuidad al *environment* y de éste al *happening*<sup>43</sup>. Con un punto de arranque diferente abrimos el modelo “teatral” del “nuevo realismo”<sup>44</sup>. Whitman se sirvió de películas, plásticos, cuerpos y apuntes teatrales para definir lo real como extensión espacio-temporal, frente a una definición enmarcada formal y lingüísticamente (por no decir pedagógicamente) como estructuras e instrucciones. Una fotografía que muestra a Whitman y Kaprow en la Reuben Gallery, construyendo el marco material de los *18 Happenings* de Kaprow, recuerda un momento de trabajo compartido de los dos artistas [fig. 11]. Ambos desarrollaron su práctica a partir de la pintura, como casi todos sus compañeros, pero la obra de Kaprow, en su tránsito hacia los *environments* y los *happenings*, en contraste con la de Whitman en el mismo momento de su evolución, apunta a una diferencia importante. El *action collage* de Kaprow, como él lo llamaba, revela una deuda más obvia hacia Rauschenberg, mientras que Whitman, algo más joven, parece empezar ya más allá de esa vinculación formal, con más espacio (en sentido literal y conceptual) dentro del marco. Tan pronto como los dos empezaron a crear sus primeras obras de base temporal (*happenings* y piezas de teatro, respectivamente), en 1959-1960, esa diferencia se anuló.

El ciclo de *18 Happenings in 6 Parts* de Kaprow comprendía una armazón de madera con plástico tensado formando mamparas planas, particiones del espacio, que sería “coloreado” por la presencia de espectadores. Los visitantes que entraban en la pieza se movían por los compartimentos —las “seis partes” que el artista había definido—, viendo tres *happenings* en cada parada. De ese modo, el público tomaba parte activa en la creación de una especie de relación tridimensional de figura y fondo dentro de la obra, que otros participantes podían experimentar en tiempo real<sup>45</sup>.

Las piezas teatrales de Whitman en 1960, como *E.G.* (representada en la Reuben Gallery) o *American Moon* (Luna americana), incluían mucha iconografía inesperada y mucho más caos. El *ball-man* de *E.G.* (interpretado en aquel entonces por Jim Dine) y el montón de papel que acababa sembrado por todas partes se recuerdan como imágenes indelebles. Como en *18 Happenings*, en *American Moon* los “espectadores” observan desde dentro de la pieza. Más escultórico que Kaprow, Whitman limita la visión; crea “túneles” que también parecen “actuar” y adquieren carácter de protagonistas cuando los sucesos se articulan a su alrededor. Con la inclusión de partes filmadas y “papeles” abstractos (como los de Simone Forti y Whitman arrastrándose por el suelo), los panoramas contruidos de Whitman generan figuras e imágenes que dan forma a la experiencia del tiempo.

Al la vuelta de la esquina de la Reuben Gallery, en la Judson Gallery, Jim Dine y Claes Oldenburg estaban instalando sus propias obras híbridas, *The House* (La casa) y *The Street* (La calle). Aquellas piezas escultórico-ambientales se convertirían en escenarios para sus nuevos y particulares modelos de lo “espectacular”. A diferencia de sus colegas Kaprow, Whitman y Brecht, que estaban realizando obras primordialmente dependientes de la contingencia temporal (*happenings*, piezas teatrales y eventos, respectivamente), Dine y Oldenburg pasaron a ser “hacedores de objetos”, su aportación permaneció dentro de los parámetros del “arte”<sup>46</sup>. Esta diferencia de producción pone de relieve algunas de las cuestiones cruciales dentro del amplio campo de los “nuevos realismos”. El fantástico *junk-scape* de Dine y Oldenburg nació como escultura a escala mural y en seguida pareció el sitio ideal para el “teatro”, como ellos lo llamaban. El teatro no “reemplazaba” la escultura: era una manera de “realizarla”. Esta proposición llevaba dentro muchas paradas productivas.





fig. 12. Claes Oldenburg, *Ray Gun Money*, 120 bills, 1960

### Espectadores, Spex y lugares de lo espectacular

*Ray Gun Specs* (o *Ray Gun Spex*) es el título que dio Oldenburg a una serie de *performances* —suyas y de sus colegas— presentada en la Judson Gallery a comienzos de 1960. Además del significado fuerte que el avatar *Ray Gun* cobró en su obra, el significante “spex”; casi un grafiti, quería decir “espectáculo”<sup>47</sup>. Se podría ver en *Ray Gun Spex* otra alusión a las nuevas negociaciones entre el arte y el espectáculo, que Oldenburg empezó a poner en práctica al trazar la trayectoria del objeto, desde la calle devaluada hasta el espacio de arte revaluado. Dejando a un lado el hecho de que la expresión haya ganado resonancia, sigue siendo particularmente llamativo que Oldenburg eligiera el concepto de espectáculo para describir la obra que estaba haciendo. Como el monocromo transitable de Klein (su “especialización de la sensibilidad pictórica” en y como espacio galerístico), la palabra “spex” es la primera indicación del modo cómico-lingüístico (o “metamórfico”) de intervención de Oldenburg en relación con el programa del arte en aquel momento<sup>48</sup>.

El modo “teatral” despuntó en Nueva York en torno a 1960, junto con una nueva oleada de recepción de Duchamp (y, para algunos, de recepción de “Duchamp más Cage”) <sup>49</sup>. Así, añadir el tiempo y la “variable” del receptor se puede interpretar ahora como otro modo más o menos instintivo de abordar el “coeficiente de arte”: el tiempo y la respuesta que excede de lo que ha puesto el artista y planea en el ámbito del espectador. Se podría decir que esa nueva teatralidad era una manera de hacer constar que las convenciones de la pintura no dejaban las cosas lo suficientemente abiertas<sup>50</sup>. El coeficiente de arte, ese excedente ligado a la obra de arte como una especie de potencia que no se puede controlar, pasó a ser en el guión de Oldenburg una cadena de significantes que recorrían toda la escala, desde el *Ray Gun* hasta el espectáculo.

Un aspecto poco conocido de *The Street* es que incluía el componente de transacción “financiera”: con ello, anunciaba su obra del año siguiente, *The Store* (1961). Además de los muchos carteles que hizo para “publicitar” sus exposiciones y *performances* y las de sus compañeros, Oldenburg también creó un papel moneda como parte de *Ray Gun Spex*, para su uso en *The Street* [fig. 12]. Los espectadores recibían el “dinero” para comprar la basura que Oldenburg y Dine habían recogido alrededor de Nueva York. Había billetes de distinto valor: 2 000, 3 000, 5 000, 6 000, etc., cifras dibujadas por Oldenburg a mano alzada dentro de “bocadillos”. El dibujo animaba visualmente los precios, evocando la idea de cifras proferidas por un subastador, o voceadas como noticias de la inflación. Las cantidades iban subiendo hasta la palabra, maravillosamente hiperbólica, *MILLIONS*. El dinero era como una partitura, que instaba al espectador a realizar el trueque de valores: basura a cambio de dinero *Ray Gun*, arte a cambio de “liquidez”.

Cuando se montó *The Store* (El almacén) en 1961, no sólo dio mayor extensión a la fijación de Oldenburg en las condiciones del arte, sino que también, reflexivamente, mostró el impacto que las circunstancias que rodeaban el arte, sus lugares y sus marcos, tenían sobre la obra. Con el *leitmotiv* del escaparate, *The Store* apareció en por lo menos cuatro encarnaciones durante los primeros años sesenta<sup>51</sup>. La materialización inicial era parte de una expo-

sición llamada *Environments, Situations, Spaces* (Entornos, situaciones, espacios) e incluía también el *Yard* (Patio) de Kaprow, el *Spring Cabinet* (Armario de primavera) de Dine, una obra sin título de Whitman y los *Three Chair Events* (Eventos con tres sillas) de Brecht, obras todas de 1961, que instauraban nuevas relaciones entre la obra y la galería.

El paso a un lugar céntrico en su segunda materialización, y su ubicación en un sitio y un barrio reales, extendieron la obra conceptualmente. Ésta es la versión de *The Store* que se hizo famosa. Aquí Oldenburg evoca ciertas condiciones del espectáculo, concretamente las maneras en las que lo que hemos llamado el “excedente” del arte —parte de la transformación del objeto cotidiano en espacio de representación— pasa a estar ineluctablemente implicado en el valor de signo espectacular. Desde la vista de la cristalera de la Jackson al escaparate de *The Store* [fig. 13], Oldenburg suspende esas ideas ante la mirada de sus espectadores. No es casual que su cartel para *The Store* se basara en un cartel de teatro. Anunciaba *The Store* como un acontecimiento, ligando su representación a un acuerdo mercantil: “en colaboración con The Green Gallery”.

Cuando *The Store* volvió a salir del centro ya había cambiado otra vez de carácter. Las “esculturas dentro de un decorado” volvieron a ser esculturas independientes. También se hicieron mayores, y más blandas. Apropiadamente quizá, Oldenburg dijo que estas obras estaban inspiradas en las cosas grandes que había visto en escaparates de la Calle Cincuenta y siete. Como cerrando el círculo, su modelo *Store* de “nuevo realismo” se abrió poco antes de la exposición de Janis *The New Realists*, con un escaparate adicional, que mostraba la obra de Oldenburg *Lingerie Counter* (Mostrador de lencería) en la misma calle<sup>52</sup>.

A pesar de todas las críticas que suscitó, la idea de Sidney Janis de reunir un grupo internacional de artistas para empezar a definir un “nuevo realismo” en 1962 fue un paso histórico importante. Junto con la iniciativa igualmente definitiva de Restany en 1961 con la exposición París-Nueva York, fue un intento temprano de refinar la discusión de lo que en aquel momento era verdaderamente innovador. Lo insólito en el período 1957-1962 era la crudeza, el *état brut*—como lo llamó Duchamp— y la extensa gama de nuevos formatos en los que se presentaba lo nuevo. Un puñado de artistas —no tantos como se podría pensar, pero aun así un número importante, de una diversidad internacional todavía demasiado reducida en general— trató de tocar un territorio nunca visto, que se podría conceptualizar de “realista” en el contexto de una década muy nueva. Con la práctica dominante de la pintura moderna abstracta como modelo, dieron entrada en el arte al tiempo, los objetos cotidianos, la acción y la instalación, creando formas nuevas que todavía nos acompañan.

## Notas

<sup>1</sup> Arturo Schwarz ha explicado que él, formado en historia del arte, sintió la urgencia de exponer las vanguardias históricas en la década de 1950 porque “la gente no sabía nada al respecto” (entrevista con la autora, diciembre de 2009). Para las exposiciones de los artistas más jóvenes, véase la cronología de este libro.

<sup>2</sup> Rauschenberg expuso en la galería de Betty Parsons en los años cincuenta. En 1951 mostró allí su primera serie de pinturas blancas. Fue el mismo año en que Sidney Janis, que compartía con Parsons una planta del edificio, exhibió por primera vez obras de Duchamp, entre ellas su *Rueda de bicicleta* (1913-1914/1951). En 1953, Duchamp comisarió una importante exposición de dadá en la Janis Gallery. En ese contexto es significativo que para la exposición *Art of Assemblage* del MoMA en 1961, el prestador del *readymade* de Duchamp, *Botellero* (1914/1960), fuera Rauschenberg.



fig. 13. Claes Oldenburg, Hoja de cuaderno: estudio para el montaje de *The Store* en Martha Jackson Gallery, Nueva York, 1961

- <sup>3</sup> Restany venía desarrollando desde 1957 una plataforma para los artistas que más tarde serían los *Nouveaux Réalistes*. Acusaba a Rauschenberg de ser “neodadá” y “neo-Merz”, y a Johns, de limitarse a integrar el *readymade* en “una visión notablemente tradicional”. Él trazaba así la distinción:  
 “Más rigurosos en su lógica, más sencillos y precisos en su presentación, más directos en sus apropiaciones [...] los europeos [...] siguen siendo ‘nuevos realistas’ en todos los sentidos. Románticos de corazón, cubistas de espíritu y barrocos de tono [...] los neo-dadaístas americanos están rehaciendo un moderno fetichismo del objeto”.  
 También otros críticos en Europa utilizaron peyorativamente el término “neodadá” para condenar a Rauschenberg (y con menor frecuencia a Johns). Véase: P. Restany, “La Réalité dépasse la fiction” (junio de 1961), en *Le Nouveau Réalisme à Paris et à New York* (reproducido en manuscrito inédito: Pierre Restany, *À 40° au-dessus de Dada*, p. 199), Archives critiques d’art, Châteaugiron, Francia (traducción al inglés de la autora).
- <sup>4</sup> Leo Castelli, entrevista con Barbara Rose, 1969; Smithsonian, Archives of American Art.
- <sup>5</sup> Pero habría que esperar al año siguiente para verle exponer sus obras más cruciales hasta la fecha (los *Combines* (y las series *Flag* y *Target* de 1954-1955). Ese dato importante nos recuerda que en 1957 el panorama seguía estando bastante vacío en Nueva York. La producción más influyente de Rauschenberg y Johns no se dio a conocer plenamente hasta 1958.
- <sup>6</sup> En aquel momento la etiqueta “pop” no se había aplicado a obras americanas, que Janis denominaba *factualist*. “Como el expresionista abstracto vino a ser el pintor mundialmente reconocido de los años cincuenta”, escribía, “el nuevo artista factual (llamado artista pop en Inglaterra, polimaterialista en Italia, y aquí, como en Francia, nuevo realista) quizá haya demostrado ya ser el que marque el camino de los sesenta”. Véase: Sidney Janis, *The New Realists*. Nueva York: Janis Gallery, 1962, s. n.
- <sup>7</sup> Harold Rosenberg. “The Art Galleries-The Game of Illusion”, *The New Yorker*, 24 de noviembre de 1962, pp. 161-167.
- <sup>8</sup> Martial Raysse, Jean Tinguely y Niki de Saint Phalle escribieron a Arman en París comentando su decepción. Véase: Bruce Alschuler, “Pop Triumphant: A New Realism”, en *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century*. Nueva York: Harry N. Abrams, 1994, pp. 212-219. Puede verse documentación extensa de la experiencia de Klein en América en: Yves Klein *in the USA*. París: Electa Editions, 2009.
- <sup>9</sup> Janis, *The New Realists*, s. n. Precisamente en esta época Donald Judd clamaba contra las codificaciones prematuras: “la idea del arte pop como sucesor del expresionismo abstracto es ridícula”; “aunque el presente no tiene a nadie de la profundidad de Pollock, porque demasiados artistas son demasiado jóvenes, hay más buenos artistas”. Véase: Judd, “Local History”, en *Donald Judd: Complete Writings 1959-1975*. Halifax: NSCAD Press, 1975/2005, pp. 148-156.
- <sup>10</sup> Entre los oradores se encontraban también René d’Harnoncourt (director del Museum of Modern Art de Nueva York), James Johnson Sweeney (director del Solomon R. Guggenheim Museum) y Sidney Janis. Véase: Lauri G. Nelson, “*This Kind of Circus, all in Cordiality: Marcel Duchamp’s speech The Creative Act*”, tesis, Rice University, Houston, 1994 (en particular, pp. 119-120).
- <sup>11</sup> Seitz, *Art in the Age of Aquarius*, p. 7.
- <sup>12</sup> Meyer Schapiro, ponencia ante la reunión de 1957 de la AFA, “The Place of Painting in Contemporary Culture”, reimpressa como “Recent Abstract Painting”, en: *Id.*, *Modern Art: 19th and 20th Centuries-Selected Papers*. Nueva York: George Braziller, 1968, pp. 213-226.
- <sup>13</sup> *Ibid.*
- <sup>14</sup> William C. Seitz, *Art in the Age of Aquarius, 1955-70*. Marla Price (ed.). Washington y Londres: Smithsonian Institution Press, 1992, p. 7.
- <sup>15</sup> Marcel Duchamp, texto publicado como “The Creative Act”. Véase: Robert Lebel. *Marcel Duchamp*. George Heard Hamilton (trad.) Nueva York: Grove Press, 1959, pp. 77-78.
- <sup>16</sup> Duchamp, “The Creative Act”, p. 77.
- <sup>17</sup> *Ibid.*, p. 78.
- <sup>18</sup> Que el momento era oportuno parece corroborarlo el hecho de que John Cage estuviera desarrollando por entonces su modelo afín de “indeterminación”, que también limitaba radicalmente la autoría.
- <sup>19</sup> Duchamp, “The Creative Act”.
- <sup>20</sup> Después de Pollock, varios artistas hablaron de la “brecha” entre el arte y la vida, o la crearon deliberadamente en su obra: Rauschenberg habló de “incorporar la brecha”; Kaprow de “difuminar la brecha”, y Brecht la evocó menos materialmente a través de sus partituras “Event” (p. ej., *3 Gap Events*, 1961).
- <sup>21</sup> Para un análisis perspicaz de este tema véase Kaira M. Cabañas, “Yves Klein’s Performative Realism”, *Grey Room*, n° 31, primavera de 2008, pp. 6-31.
- <sup>22</sup> A pesar de su posición central en la historia, Schwarz tuvo la impresión de que prácticamente nadie se fijaba en la exposición. Entrevista con la autora, diciembre de 2009.
- <sup>23</sup> La cronología de Aude Bodet y Sylvain Lecombe, citando a Klein, especifica que la distancia era de 25 cm. Véase: 1960: *Les Nouveaux Réalistes*. París: Musée d’Art moderne de la Ville de Paris, 1986. En otras fuentes se afirma que eran 20 cm. Otra anécdota famosa que decía que cada pintura llevaba un precio distinto —una expresión ideal del “coeficiente de arte”— sigue siendo discutida. Klein señaló que las diferencias de precio demostraban la singularidad pictórica de cada obra (Bodet y Lecombe, p. 55). En su reseña “Blu, Blu, Blu” de *Corriere d’informazione* (9-10 de enero de 1957), Dino Buzzati escribió que cada obra costaba veinticinco mil liras. Doy las gracias a Anthony White e Yve-Alain Bois por discutir esta cuestión conmigo y facilitarme valiosas referencias.
- <sup>24</sup> La correspondencia preparatoria entre Restany y Le Noci está depositada como parte del archivo Pierre Restany, en los Archives critiques d’art de Châteaugiron (Francia).
- <sup>25</sup> Duchamp, “The Creative Act”, p. 77.
- <sup>26</sup> *Ibid.*
- <sup>27</sup> En este contexto, no se puede pasar por alto la colaboración de Klein con la “valiente”, por no decir temeraria, Clert —que redefinió en esta época el modelo de galería y el galerista—, en esa inusual canalización de energías. Schwarz comentó su valentía en una entrevista en diciembre de 2009. Si Klein intuyó la dimensión exacta que Duchamp acotaba para su elaboración, Klein y Clert unieron sus fuerzas para proyectar ese coeficiente sobre los intercambios semióticos simulacrales de un paisaje mediático emergente. Es la extraordinaria colaboración de Clert en exposiciones como ésta lo que revela la conversión y espectacularización de energías artísticas, del medio a los medios, que hace que ahora las maniobras de Klein resulten proto-warholianas en sus implicaciones.

- <sup>28</sup> Brian O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1999, p. 66.
- <sup>29</sup> *Ibid.*, p. 7.
- <sup>30</sup> Mencionar aquí a Clert en conjunción con Klein no significa, claro está, quitar importancia al concepto singular de Klein, sino unirlos en la generación de este nuevo elemento.
- <sup>31</sup> Sólo es posible conocer esa sensación visitando la segunda materialización de la pieza, que hizo Klein en el Museum Haus Lange de Krefeld, y que se conserva intacta.
- <sup>32</sup> Claude Rivière, observó que las obras de Dufrené y Villeglé estaban "expuestas en el techo [...] porque faltaba sitio". En: *Combat*, 5 de octubre de 1959, p. 15
- <sup>33</sup> La prensa que rodeaba la Bienal de París construyó una crítica relativamente temprana de Rauschenberg bajo el apelativo de "neodadá", un término aparecido por primera vez en el contexto estadounidense el año anterior, cuando se dedicó una cubierta de *Art News* (enero de 1958) a la *Target with Four Faces* de Jasper Johns (1955). En el contexto francés esa denominación se aplica generalmente a Rauschenberg y Johns, con un sentido peyorativo.
- <sup>34</sup> Véase: Pierre Mazars, "De l'art abstrait aux boutons de culottes collés sur la tôle ondulée". *Le Figaro littéraire*, 3 de octubre de 1959,. Las reseñas de la Bienal se conservan en los *Archives Critiques d'art* de Châteaugiron (Francia). (<http://www.archivesdelacritiquedart.org/>)
- <sup>35</sup> "La chronique de Jean-Francois Chabrun, *Expositions*"; *L'Express*, 8 de octubre de 1959 (traducción al inglés de la autora). El autor recordaba al lector que ya en 1914 Roland Dorgelès había hecho que un burro pintara un cuadro con la cola. Raymond Hains replicó ingeniosamente: "Los *affichistes* son al *collage* lo que el burro es al *frottage*". Véase el escrito de Claude Rivière en *Combat* antes citado.
- <sup>36</sup> Doy las gracias a Heike van der Valentyn, del archivo de la fundación Zero de Düsseldorf, por tratar conmigo este fascinante asunto, así como por la generosidad con que me permitió acceder a ese archivo. Por su ayuda en la fundación Zero, deseo expresar también mi sincero agradecimiento a la Dra. Tiziana Caianiello y a Tijs Visser.
- <sup>37</sup> Jean Tinguely, *Brevet d'invention*, documento conservado en el archivo Jean Tinguely, Museum Tinguely, Basilea (traducción al inglés de la autora). Doy las gracias a Claire Beltz-Wüest del archivo Tinguely por su amable asistencia. Naturalmente, Duchamp fue el primero en patentar una obra, sus *Rotoreliefs*, en 1935, e incluso en este momento Tinguely no fue el único artista que solicitó una patente: Klein estaba trabajando en ese sentido exactamente por las mismas fechas (abril de 1959) y posiblemente influyó en él. Aunque no patentó formalmente su "International Klein Blue" (IKB) hasta el año siguiente, iba presentando patentes provisionales al Institut national de la propriété industrielle. Véase: Didier Semin, *Le Peintre et son modèle déposé*. Ginebra: Mamaco, 2001. Agradezco a Philippe Siauve, del archivo Yves Klein de París, que me facilitara extractos del documento.
- <sup>38</sup> Aquella gran oportunidad fotográfica no fue fortuita: varias fotos de la época de la Bienal revelan que el artista paseó la *Métamatic n° 17* por la ciudad para yuxtaponerla a lugares emblemáticos e iconos de París, como la Torre Eiffel y los Champs Elysées (quizá adelantándose deliberadamente al plan frustrado de Klein respecto al obelisco de la Place de la Concorde).
- <sup>39</sup> Véase: André Perrinaud, entrevista con Rauschenberg, "Un 'misfit' de la peinture new-yorkaise se confesse", *Arts* (1961).
- <sup>40</sup> Brecht dejó la pintura antes que Kaprow; pronto tachó a Rauschenberg de "maestro antiguo". Véase: George Brecht, *Notebook XII-85*, Silverman Coll., Museum of Modern Art, Nueva York, s. n.
- <sup>41</sup> Dick Higgins, carta a Iris Clert, 21 de junio de 1960. Conservada en el Fonds Iris Clert, Bibliothèque Kandinsky, Centre Georges Pompidou, París.
- <sup>42</sup> *Ibid.*
- <sup>43</sup> Véase, por ejemplo, el texto de Kaprow, "The Legacy of Jackson Pollock", *Art News*, octubre de 1958.
- <sup>44</sup> Los modos de lo "teatral" en los distintos enfoques del "nuevo realismo" ostentan una relación importante con el modelo teatral de orientación más formalista (menos espectacular) que Branden Joseph rastrea en el minimalismo y su ruptura de las condiciones del arte moderno. Véase: Branden W. Joseph, "The Tower and the Line: Toward a Genealogy of Minimalism", *Grey Room*, n° 27, primavera de 2007, pp. 58-81.
- <sup>45</sup> Con hileras de sillas y los participantes siguiendo las instrucciones de Kaprow puestos en fila, la sensación pudo ser algo parecida a la de estar en clase. Por ello, es tanto más irónico que dos de los "pintores" fueran Rauschenberg y Johns y que entre los miembros de la clase estuvieran dos antiguos profesores de Kaprow, Schapiro y Cage, así como Duchamp.
- <sup>46</sup> Dine subrayó esa distinción en nuestra charla del 15 de febrero de 2010.
- <sup>47</sup> En otro lugar, he hablado extensamente del desarrollo de la obra *Ray Gun Spex*. Véase: Julia Robinson, "Fetish or Foil: The Caprices of Claes Oldenburg". En: *Claes Oldenburg*. Nueva York: Zwirner and Wirth, 2005.. En argot norteamericano, *spex* equivale a *spectacles* (gafas) o a *spectaculars* (grandes espectáculos). Doy las gracias a Julie Martin por recordarme el concepto de *spectaculars*.
- <sup>48</sup> El proyecto de Oldenburg en esta etapa era completamente distinto de los de Klein y otros que hemos citado, ya que manejaba el lenguaje para evocar una calle con componentes psicológicos —*Ray Gun* se traducía en "Nug Yar", y éste en "New York"—; el término de comparación podrían ser las actuaciones lingüísticas de Raymond Hains en la calle.
- <sup>49</sup> Acababa de salir el *Marcel Duchamp* de Robert Lebel (Nueva York: Grove Press, 1959), que reproducía el texto de "The Creative Act", y muchos artistas, entre ellos Johns y Brecht, aludían a él.
- <sup>50</sup> Rauschenberg declaró por entonces: "Me gustaría hacer una pintura en la que se creara una situación que dejara tanto espacio para el espectador como para el artista". Véase: Perrinaud, *Arts*, s. n.
- <sup>51</sup> La primera en la Martha Jackson Gallery, la segunda en la Calle Segunda Este, la tercera en la Green Gallery y la cuarta en la galería de Ileana Sonnabend en París (1964).
- <sup>52</sup> Al año siguiente el *Bedroom Ensemble* (Ensamblaje de dormitorio) de Oldenburg (1963) extendería su comentario, fundiendo su arte con la galería de Sidney Janis a perpetuidad. La instalación comprendía las paredes grises de Janis —un distintivo de la galería, creado, según se decía, por el galerista para que el espectador viera el arte como si lo tuviera en su casa—, las persianas venecianas y la puerta de la oficina con el letrero "privado", todo lo cual siguió formando parte de la obra en sus sucesivas materializaciones.