

‘Puros’ e ‘impuros’ en los inicios del Pop

‘Pures’ and ‘impures’ at the beginning of Pop Art

Mónica García

María Infante

Adriana Libonati

Diana Murad

Universidad de Buenos Aires

Resumen

A sesenta años de la primera exposición de ‘arte pop’ en un museo estadounidense, y en el contexto del desprendimiento de muchos artistas respecto del expresionismo abstracto, analizaremos las distintas vertientes de esa reacción.

Hay una clasificación que considera que la corriente neoyorquina serían los **puros**, enfocados en el hecho visual. La otra corriente integrada por los seguidores de los primeros “New York five” más los artistas de la costa californiana se denominarían **impuros**, volcados hacia una tendencia más centrada en lo objetual. La fascinación por nuevos intereses y modelos llevaron a estos artistas a tratar con cuestiones que nunca habían sido consideradas en el ámbito del arte. Toda esta indagatoria produce una modificación de los paradigmas de las representaciones visuales. Estos acontecimientos están enmarcados en la expansión económica del aparato simbólico de Estados Unidos en el período de posguerra.

Palabras clave: arte pop, Estados Unidos, visual, objetual, nuevos paradigmas estéticos.

Abstract

Sixty years after the first "pop art" exhibition in an American museum, and in the context of the detachment of many artists from abstract expressionism, we will analyze the different aspects of that reaction.

There is a classification that considers that the New York current would be the **pure** ones, focused on the visual fact. The other current, made up of the followers of the first "New York five" plus the artists of the Californian coast, would be called **impure**, focused on a tendency more centered on the objectual.

The fascination with new interests and models led these artists to deal with issues that had never been considered in the field of art. All this inquiry produces a modification of the paradigms of visual representations. These events are framed in the economic expansion of the symbolic apparatus of the United States in the post-war period.

Keywords: pop art, United States, visual, objectual, new aesthetic paradigms.

La obra pop debe ser popular, pasajera, de bajo costo, producida en masa, joven, ingeniosa, sexi, evasiva y atrayente. Richard Hamilton, 1957.

Finalizada la Segunda Guerra Mundial y con los aportes financieros del Plan Marshall para Europa, avanza una economía y una política de características cada vez más integradas entre los EEUU y Europa Occidental. Dentro de estos parámetros generales se produce una revisión de todos los postulados sociales establecidos. Así se vuelve la mirada a las expresiones de las vanguardias del veinte que habían sido incomprendidas en su tiempo. Es un periodo de grandes movilizaciones sociales como pudieron verificarse en sucesos tales como el Mayo francés, la Primavera de Praga, la aparición del poder joven, las protestas por la guerra de Vietnam, la reivindicación de las minorías étnicas, los feminismos y la revolución sexual, cambios en las estructuras más arcaicas como la familia o lo comunitario, experimentación con sustancias que alteran la percepción, reorganización de las artes. La magnitud de los cambios propuestos se tradujo en la instalación de procesos consumistas mediante la extensión y refinamiento de los sistemas comunicativos y de la publicidad. Comienza entonces a crecer una fuerza hegemónica de nuevo cuño que desembocará en lo que se ha dado en llamar imperialismo económico. En palabras de Edgar Morin “las mercancías ultralivianas de consumición psíquica” que son los medios masivos.

Los sistemas hegemónicos lograron someter los campos culturales y políticos a los económicos. Podríamos decir entonces, que los años 60 constituyen una cúspide dentro del siglo XX. Un estallido de colores, líneas, temas y objetos que van a producir a partir de los años 70, una crisis generalizada de sus postulados económicos, políticos, sociales y culturales.

En 2022 se cumplieron sesenta años de la primera exposición de arte pop. *The New Painting of Common Objects* (25 oct. al 19 nov. 1962) que se realizó en el Pasadena Museum of Arts, California con la curaduría de Walter Hopps y que contaba con la participación de Dine, Dowd, Goode, Hefferton, Lichtenstein, Ruscha, Thibeaud y Warhol.

En este trabajo nos ocuparemos de la obra de Edward Ruscha, Wayne Thibeaud, Robert Dowd y Phillip Hefferton, artistas de la costa oeste y considerados ‘impuros’ por Lucy Lippard, pionera

en los estudios sobre el arte pop. Y también daremos cuenta de Tom Wesselmann, quien formó parte de los “puros” de los ‘New York five’.¹

Desde sus inicios en Gran Bretaña, el Pop se difundió rápidamente por sus cualidades al resto del mundo. El atractivo escenario del Pop se expandió como agua que se desborda, alcanzando todos los puntos del planeta que se sintieran receptivos a este avance implacable e imparable. En algunos lugares halló el espacio ideal para cubrir necesidades o postular desafíos. En los Estados Unidos eclosionó con más fuerza e inventiva en Nueva York y Los Ángeles. La toma de conciencia por parte de la sociedad americana sobre los pintores que emergían de la *New York School*, a mediados de los '40, evidenciaba una madurez expresiva consagrada no sólo a nivel nacional sino también internacional; recordamos el derrotero de Jackson Pollock y Mark Rothko, artistas sobre los que hemos disertado en otras oportunidades o Mark Tobey que se alza con el Gran Premio de la Bienal de Venecia en 1958. Coincidiendo con la aceptación del público a nivel internacional, existió desde la esfera nacional un gran apoyo oficial a estas expresiones plásticas. Para esto se contó con el aporte del campo artístico neoyorquino, críticos, galeristas, curadores, los medios masivos con artículos sobre los artistas y sus obras. Además de un mercado de arte que respondía positiva y activamente, alentado por reducciones impositivas para la adquisición de obras.

La gran difusión de lo que sucedía en la escena artística, sumada a los factores recién mencionados, explicarían la rápida expansión de la siguiente tendencia, el Pop, nacido espontáneamente y nutrido por otros afluentes: la publicidad, la enorme abundancia de los productos de la sociedad de consumo, y el hecho fundamental de una nueva generación de artistas con una actitud diferente hacia sus obras.

Este distanciamiento es uno de los hechos más relevantes del período que se inicia a principios de los 60. Y lo que vemos es una aceleración cronológica. Al expresionismo abstracto le llevó

¹ Lucy Lippard menciona, en su libro de 1966, a los *New York five* como los *puros*, por sus originales contribuciones, seguidos por una segunda y una tercera ola de artistas, los llamados *impuros*, que se vieron influenciados por ellos y adherían a sus premisas.

casi 10 años afirmarse de 1946 a 1956, mientras que el Pop se va a afianzar casi inmediatamente. Museos y galerías a lo largo de EEUU albergaron muestras de esta nueva tendencia estética.

También fue objeto tempranas reflexiones teóricas, Un ejemplo de ello es el Simposio de Arte Pop que se realizó en el MOMA en 1962. Organizado por el curador Peter Selz allí se expusieron cuestiones acerca de la apreciación crítica y estética y de cómo abordar estas nuevas expresiones del arte. De estos coloquios surgió una pregunta que abarca muchos de estos aspectos ¿Es un arte que glorifica o satiriza el tema del consumo? Uno de los ponentes, el influyente crítico y curador Henry Geldzahler respondió acerca de lo estéril de esta disyuntiva porque implicaba una simplificación del pop que era una nueva manera de acercarse a la realidad, una nueva forma de representarla.

En esta aceleración de la legitimación y consagración, también encontramos el culto a lo nuevo y lo fácilmente reconocible y reproducible. Los lugares de exposición se pelean para mostrar las obras de los nuevos artistas que se comprometieron a un arte abierto y muy receptivo al mundo industrial estandarizado y fácilmente identificable, pero llevado al mundo del gran arte. De todos modos, las manifestaciones del pop se preocuparon por problemas formales, como la aplicación del color, la incorporación de objetos de la vida cotidiana, las composiciones con elementos simples, el uso del collage que llega a veces al nivel de una instalación y desde lo temático llevar al ámbito del arte temas que antes eran no eran dignos de atención.

Con el arte pop estaba naciendo un nuevo tipo de sensibilidad que registraba e imponía una distancia con respecto de lo representado, pues la intención era ofrecer una imagen fría y sin comentarios. Para ciertos sectores de la crítica era algo sospechoso, pues aún se pensaba en el antiguo concepto del artista como un ser enfrascado en su obra y alejado de las leyes del mercado del arte.

Dos personas son fundamentales para la difusión del pop. Habíamos mencionado que es en Londres donde nace el arte pop y es el crítico inglés Lawrence Alloway quien le da el nombre y

lo caracteriza. Junto a Eduardo Paolozzi y Richard Hamilton creó el grupo *Independent* en el Instituto de Arte Contemporáneo de Londres, que resultó decisivo para el desarrollo del pop inglés. Alloway posteriormente abandonó Londres para enseñar en EEUU y se convirtió en curador en el Guggenheim entre los años 1962/66, momento crucial para la difusión del pop americano. Con el tiempo hace el camino inverso volviendo a Londres con una exposición de pop americano. En su libro de 1974 *American pop art* explicó la trascendencia de este arte eminentemente americano.

Otro personaje fundamental para la difusión y la consolidación del pop fue el galerista Leo Castelli. En los años 30 abrió su primera galería en París donde entró en contacto con los círculos surrealistas. Con el estallido de la guerra, se trasladó a Estados Unidos, donde inauguró una nueva galería en 1957. Al alojar la obra de Jasper Johns y Robert Rauschenberg, comenzaba un cambio de ciclo en la escena neoyorquina que, tras el expresionismo abstracto, daría paso al pop. Castelli con su galería o, mejor dicho, con su red de galerías y de coleccionistas, intervino activamente en la vida y difusión de los trabajos de los artistas y creadores, conectándolos e introduciendo así un factor no solamente artístico, sino, en buena medida, social y comercial en el desarrollo del arte contemporáneo.

Cuando Lucy Lippard habla de los representantes del núcleo duro del Pop, como aquellos defensores de una pintura dedicada a lo visual y a su carácter literal y objetivo, entre los nombres infaltables van a estar Andy Warhol, claramente identificable con sus obras que remiten a productos de consumo masivo o sus emblemáticos retratos. En Roy Lichtenstein se hace también evidente la relación existente entre el arte y las nuevas formas mediáticas de representación como los afiches publicitarios y el universo de los comics.

Menciona también entre esos cinco grandes a James Rosenquist, que había pintado grandes carteles publicitarios con colores intensos y que va a desarrollar su carrera con obras compuestas por imágenes fragmentarias –que combinaba superponiéndolas– y a Claes

Oldenburg escultor, con réplicas gigantescas de objetos cotidianos, muchos referidos a alimentos deseables, sándwiches, tortas, helados, etc.

Tom Wesselmann (1931-2004)

Es el quinto integrante de los *New York five*, si bien en 2016 el *New York Times* sacó un artículo con el título *The Most Famous Pop Artist You Don't Know*. Estudió para ser caricaturista. Lo interesante de las propuestas de Tom Wesselmann residía en la integración de objetos en sus pinturas que diferían de las esculturas de Oldenburg y de quienes trabajaban con assemblage. Sus interiores, compuestos por una pared sola, no son ambientes, ni cuadros con añadidos decorativos tridimensionales; son, en palabras de Wesselmann *una tajada de vida*. El realizaba anteriormente collages, pero cambió el estilo para entrar en el pop, con la inclusión de una puerta de heladera, por ejemplo. (Figura 1)



Figura 1. *Still life #30*. 1963, 122 x 167,5 cm. MOMA, Nueva York

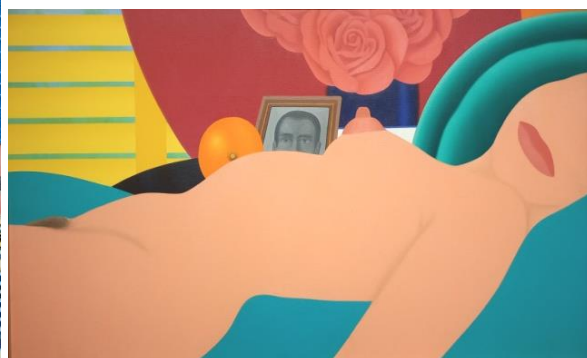


Figura 2. *Nude No. 1*, 1970, 63,5 x 114,5 Museo Thyssen-Bornemisza

Dentro de su obra es muy reconocido también por sus mujeres desnudas. Desde 1950 empezó con pequeños collages incluyéndolas para llegar a sus innumerables *Great American nudes*, (Figura 2) donde fusiona formas planas, líneas sinuosas y colores brillantes, producciones audaces que no pierden erotismo pero sí veracidad. Hasta 1964-65 continúa con el uso de

materiales reales porque su obra había cobrado proporciones cada vez mayores que sobrepasaban los elementos incluidos como radios y ventiladores, así como ventanas, heladeras, puertas, radiadores. De a poco se fue volviendo más austero, pero más volcado a adoptar un idioma comercial puro con un mayor uso del collage a base de marcas reconocibles.

Edward Ruscha, 1937.²

El arte de Ruscha nos recuerda el humor visual del *Broadway Boogie Woogie* de Mondrian, pero es impresionante por su creación de un paisaje visual totalmente nuevo.



Figura 3. *Hurting the Word Radio #2*, Óleo s/ tela, 1964



Figura 4. *Twenty-six Gasoline Stations*

En *Lastimando la palabra Radio* (Figura 3), se observa un fondo con letras neutras, color plano pero con volumen que muestran solidez. Es una suerte de juego óptico o trampantojo.

Si tomamos en cuenta su marca estética, tan bien planteada entre el signo Radio como significante y significado a la vez, reforzado por el daño que le producen los *clamp*, que daría idea de la contradicción que se estaba viviendo en aquellos momentos en el arte en general, y la resignación ante la desmesurada expansión de los medios.

En 1963, Ruscha realiza la primera edición del que está considerado el primer libro de artista del pop: *Twenty-six Gasoline Stations* (26 Estaciones de gasolina) (Figura 4). Son fotografías de estaciones de servicio escalonadas a lo largo de la ruta entre las ciudades de Los Angeles y

² Nacido en Nebraska. Se educó en el Instituto de Arte Chouinard (1956–1960), California Institute of the Arts, Northwest Classen High School.

Oklahoma, de ida y de vuelta. En esos recorridos se carga combustible 13 veces en la ida y otros 13 en la vuelta, en total 26, como la cantidad de estaciones consignadas, incorporando como nuevo tópico el gasto de gasolina. Y en el libro se usa una foto por página, es decir anverso y reverso, lo que suma 52 imágenes. Estos libros de artista pueden ser vistos en relación con las artes de la fotografía y el cine, ya que sus plegados conforman un sintagma cinematográfico. La singularidad de estos libros es su concepción inicial como obras de arte, ya que en la mente del artista se crean con la intención de innovar en los recursos artísticos encontrando nuevos cauces para su creatividad. Si bien hasta 1971 Ruscha trabajó el género del libro de artista, ampliando sus horizontes como creador, no dejó de cultivar la pintura o el grabado entre otras expresiones plásticas.

Phillip Hefferton (1933 - 2008) y **Robert Dowd** (1936–1996).

Tanto Dowd como Hefferton pintan billetes de banco estadounidenses (Figura 5), exacerbando su carga emblemática y simbólica. Ambos pintores tienen un alto grado de calidad pictórica en la pintura. Los dos utilizan los recursos de la técnica pictórica del expresionismo abstracto: uso de color suelto sobre color, pinceladas arrastradas y secas, empastes y goteos.

Hefferton, usa el dinero como un dispositivo para hacer algunos retratos excelentes e imaginativos de Lincoln y Jackson y en algunos casos, los sustituye por un retrato familiar. Ambos artistas tienen una fijación con la figura de Lincoln. Todas sus pinturas tienen un alto grado de sofisticación pictórica usando el desenfoque como un dispositivo formal, casi como si su arte no dependiera de un entorno preciso. Otra de sus características es el juego lingüístico, con la tipografía y modificando las leyendas de los billetes, incorporando lo lúdico y lo paródico a la vez.



Figura 5. P. Hefferton (izq.) y R. Dowd (der.)

Ambos artistas se sumaron al legado de Jasper Johns, popularizando símbolos netamente estadounidenses, produciendo obras que hoy están en Museos nacionales y extranjeros.

Wayne Thiebaud (1920 – 2021)

Este artista ha tenido una prolífica trayectoria.³ Ha reivindicado el lugar que tiene California en el mundo del arte de EEUU, sin dejar de reconocer la importancia de NY como centro artístico. De su producción solamente mencionaremos los trabajos relacionados con la comida, aún cuando en los últimos años ha realizado numerosos paisajes, además de retratos y autorretratos.

Sus trabajos son *still life*, naturalezas muertas que representan objetos de la pastelería industrial, de la producción en serie y de la cafetería mecanizada. Esta idea de industrialización se hace evidente en la estructura fuertemente seriada, simétrica y ordenada tanto en la composición como en el manejo del color. Sus obras parecen iluminadas por luces de neón, son planas y homogéneas. Esto refuerza un sentido de artificio neutro, higiénico y despersonalizado. Pero esta artificialidad evidente, que puede producir un efecto de distanciamiento, no impide conectar al espectador con cierta idea de ingenua felicidad al

³ En su adolescencia hizo trabajos menores para los estudios Disney y posteriormente se desarrolló como dibujante de historietas y diseñador gráfico en New York y en Los Angeles. Obtuvo una licenciatura y una maestría en la Universidad de California. Fue docente durante toda su vida.

contemplar imágenes tan atractivas y gratificantes a nivel sensorial, reforzando la idea de consumo publicitario. Su paleta es colorida y fuerte. Con pinceladas con gran carga matérica y muy texturadas que producen un efecto realista, háptico y sinestésico, lo que provoca en el receptor sensaciones visuales, pero también táctiles y gustativas.



Figura 6. *Boston Creams*, Wayne Thiebaud, 1962. 35,56 x 46 cm. Crocker Art Museum

Analizando la división entre puros e impuros, instalada en la década del 60, por Lucy Lippard, notamos que es una división que ya se vislumbra como diluida porque tanto unos como otros, a pesar de tonar diferentes modos y objetos de representación concluyeron en mostrar el cambio de la técnica, del público, del mercado y del mundo.

El arte pop, radical y nuevo en su momento de mayor riqueza, contribuyó a la formación de una nueva identidad cultural, y se encuentra en la actualidad activo y productivo. Estamos viviendo sus efectos, en algunos casos, incluso intensificados, por nuevas apropiaciones, resignificaciones. Las nuevas tecnologías aportaron nuevos circuitos y vehículos de difusión, extracción, refuncionalización y montaje.

Referencias

Conley, K. (2016). The Most Famous Pop Artist You Don't Know. En <https://www.nytimes.com/2016/08/22/t-magazine/art/tom-wesselmann-pop-artist-profile.html>

Coplans, J. (1962). The new painting of common objects. Art forum, Nov 1962. En <http://www.artforum.com>

Guasch, A. M. (1997). *El arte del siglo XX en sus exposiciones.1945-1995*, Barcelona: Ediciones del Serbal.

Libonati, A., Murad, D. (2006). La expansion del mensaje: Lichtenstein, Apropiación y refuncionalización del arte en el comic, los dibujos animados y la publicidad. En: Costa Picazo, R. y Capalbo A. (compiladores). *El país de los sueños posibles. Estudios críticos sobre cultura estadounidense*. Buenos Aires: BMPress.

Lippard, L. R. (1966). *Pop Art*, London: Thames and Hudson.

Morin, E. (2011). *Introducción al pensamiento complejo*, México: Gedisa.

Pellegrini, A. (1967). *Las nuevas tendencias en la pintura*, Buenos Aires: Muchnik Editores.

Plagens, P. (2000). Two Pop: Edward Rusha and Wayne Thiebaud. Art forum, summer 2000. En <http://www.artforum.com>

Thiebaud, W. (2019). *Delicious metrópolis. The desserts and urban scene of Wayne Thiebaud*. San Francisco: Chronicle Books.

Mónica García es Licenciada en Artes Combinadas, FFyL UBA; actriz Nacional Escuela Nacional de Arte Dramático y Ex directora ejecutiva del Taller Escuela Guillermo Roux.
Correo electrónico: m.m.garcia61@hotmail.com

María Infante es Licenciada en Artes Combinadas FFyL UBA. Integrante del GETEA. Ex asistente técnica de Franca Beer.
Correo electrónico: mariainfante08@gmail.com

Adriana Libonati es Licenciada y Profesora en Artes Combinadas FFyL UBA. Miembro del GETEA y GESAC. Se ha desempeñado durante veinte años, como docente en la Cátedra de Sociología y Antropología del Arte (FFyL UBA). Es investigadora con numerosas publicaciones sobre teatro, cine y educación.
Correo electrónico: superlibonati@gmail.com

Diana Murad es Profesora de Historia USAL y Licenciada en Artes Pláticas (FFyL, UBA). Se ha desempeñado Docente y ejerció como Secretaria Académica del Departamento de Artes de la FFyL, UBA (2007-2009). Como investigadora, ha integrado varios proyectos UBACyT.

Correo electrónico: dianamurad1@gmail.com

Las autoras constituyen un grupo de investigación independiente, que ha publicado numerosos artículos y son convocadas regularmente en mesas redondas y conferencias en diversos eventos académicos.