

# Días de independencia



Para explicar los orígenes de la *Bandera* (vid. fig. 2), Jasper Johns (1930) tuvo que remontarse a un escenario oculto: la idea procedía, según dijo, de un sueño en el que pintaba una gran bandera; sus amigos, entre los que estaba su querido compañero Robert Rauschenberg (1925), le animaron a que materializase esa visión involuntaria. El primer resultado conocido por el público fue un pequeño panel en el que aparecía representado el sencillo dibujo de la bandera americana, que Rauschenberg incluyó en un gran ensamblaje individual presentado en una exposición colectiva de 1955. Esta obra híbrida, titulada *Cortocircuito* (fig. 8), contenía también una pintura de Susan Weil (1930), mujer y colaboradora de Rauschenberg, y un collage de Ray Johnson (1927-1995), dos contemporáneos a los que también consideraba víctimas de un injusto rechazo. Junto a ellos estaban pegados también un programa de un concierto del compositor John Cage y la firma de la actriz y cantante Judy Garland.

Independientemente de que el mensaje fuese recibido, el *Cortocircuito* era todo un desafío codificado contra los valores que imperaban en el arte más avanzado del Nueva York de aquellos tiempos. Entre las obras que Johnson hacía por entonces figuran unos pequeños montajes basados en fotografías de prensa de iconos populares, como Elvis Presley, por ejemplo (vid. fig. 7, izquierda), un barbarismo que difícilmente osarían mencionar los sofisticados neoyorquinos de la época. John Cage (1912-1992) era el portavoz de la anti-expresión, el legado dadá de Marcel Duchamp (1887-1968), que por entonces vivía en Nueva York, pero que, significativamente, se había trasladado desde un mundo artístico anclado en la idea de que la pintura estaba basada en un descubrimiento

7. RAY JOHNSON,  
*Elvis Presley #2*,  
1956-1957.  
Tinta, collage y papel  
sobre cartón, 27,3 x 19 cm.  
Colección William  
S. Wilson.

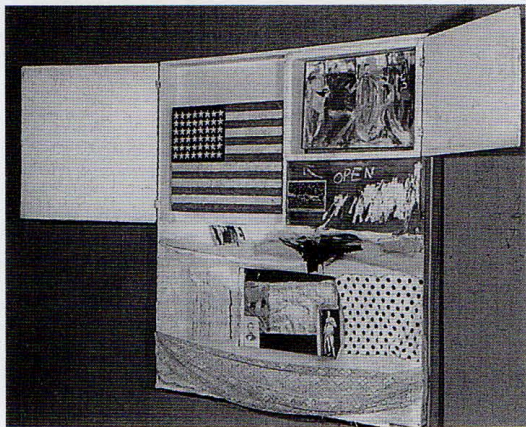
personal revelador. El músico representaba también, a través de la intensidad de su relación personal y profesional con el bailarín Merce Cunningham (1919), un modelo para otros artistas homosexuales que querían hacerse sitio entre pintores mayores como, por ejemplo, el mundialmente famoso Willem De Kooning (1904), que tanto y tan explícitamente había insistido en la proyección, a través de su arte, de un exuberante deseo heterosexual. La inscripción del autógrafo de la diva del pop Judy Garland enlazaba las ambiciones de la alta cultura artística con los rituales de los ambientes homosexuales y el culto a la superficialidad banal. La

presencia de la pequeña *Bandera* era un gesto cariñoso y protector dirigido hacia el propio amante y cercano colaborador de Rauschenberg. En un ensamblaje posterior titulado *Cañón* (fig. 9) Rauschenberg volvió a fundir emblemas patrióticos y homoeróticos, explotando las posibilidades de transcripción visual inmediata que proporcionaba la serigrafía fotográfica impresa.

Aunque hubiese sido un sueño, lo cierto es que la *Bandera* de Johns se vio rápidamente investida y rodeada por todo un entramado de significados extrapersonales. Por una parte, se situaba en un precario equilibrio entre su propio círculo de jóvenes

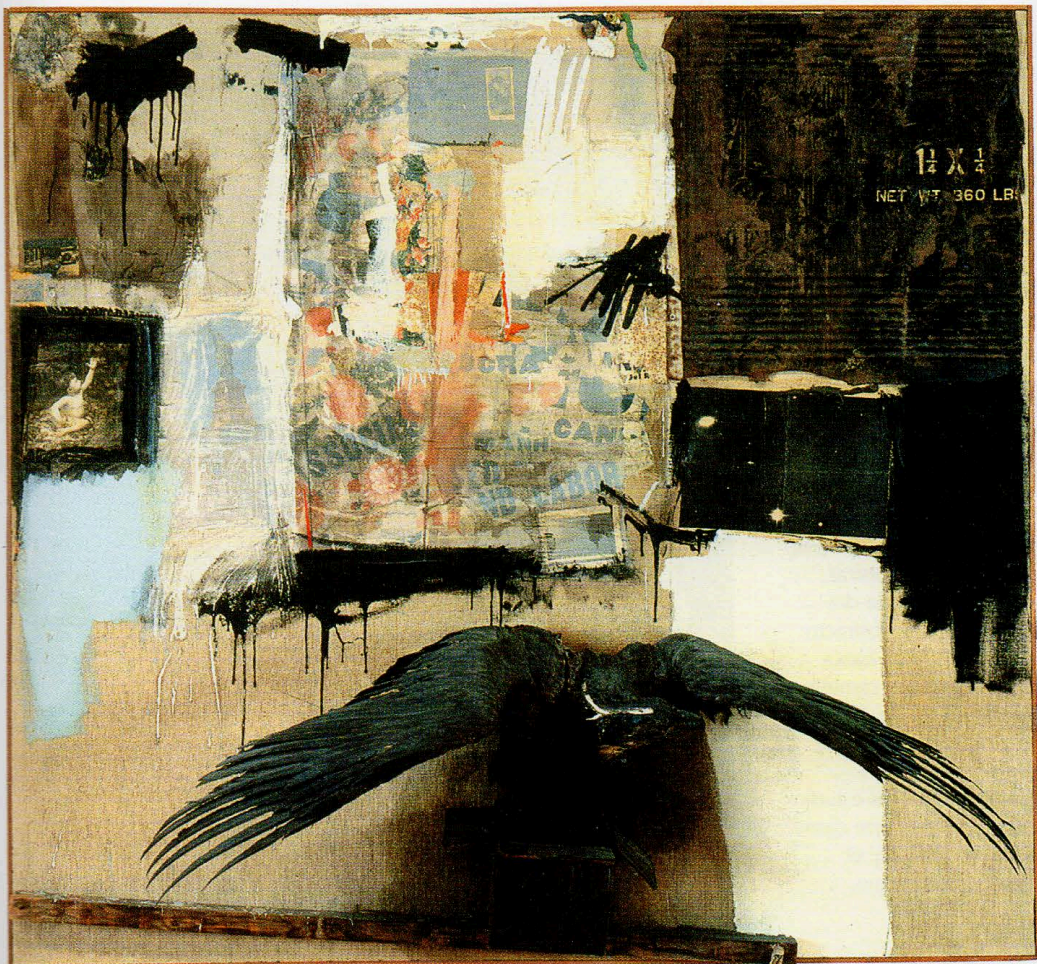
artistas homosexuales y la América provinciana de la que procedía. Al mismo tiempo, Johns también estaba condicionado por los precedentes que habían establecido los pintores mayores de la Escuela de Nueva York: en realidad, era imposible que un nuevo artista trabajase con pigmentos sin que se suscitasen comparaciones (generalmente negativas) con cualquiera de los gestos precedentes de De Kooning (fig. 10), Pollock, Franz Kline, Clyfford Still o Philip Guston; al parecer, ellos habían transitado por todo el territorio disponible del toque expresivo.

Aunque los artistas más imitativos se enfrentaban a este dilema directamente, situándose frente a sus enormes lienzos, pincel en mano, Johns propició ese tipo de comparaciones a través de un sistema de trabajo que estaba a años luz del que ellos empleaban. Al crear, con óleo y encaústica sobre lienzo, el panel independiente que terminaría siendo la *Bandera*, en un tamaño mayor que el de la versión que Rauschenberg incluyó en su *Cortocircuito*, mantuvo el compromiso de su compañero con los montajes a base de collages formados con materiales encontrados, resucitando, simultáneamente, uno de los procedimientos pictóricos más antiguos: la encaústica, una técnica que consistía en disolver el pigmento en cera caliente. La verdad es que resulta difícil decir exactamente



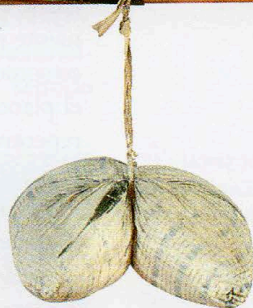
8. ROBERT RAUSCHENBERG,  
*Cortocircuito*.

Técnica mixta,  
126,4 × 118 × 12,7 cm.  
Colección del artista.



9. ROBERT RAUSCHENBERG,  
*Cañón*, 1959. Técnica mixta sobre lienzo con ensamblaje.  
2,2 × 1,8 × 0,58 m.  
Colección Sonnabend, Nueva York.

Un águila disecada actúa a la vez como símbolo nacional y como representación del apasionado dios Zeus cerniéndose para raptar a un niño, Gánímedes, el portador de la copa (encarnado en una fotografía del hijo del artista, fruto de su matrimonio deshecho, que está incluida en el *collage*).



10. WILLEM DE KOONING,  
*Mujer VI*, de la serie  
*Mujeres*, 1953. Óleo  
sobre lienzo, 1,7 × 1,5 m.  
Museo de Arte Carnegie,  
Pittsburg.

De Kooning trabajó en la primera obra de la serie de *Mujeres* durante casi dos años antes de considerarla terminada en 1952 (*Mujer I*, actualmente en el MOMA, Museo de Arte Moderno de Nueva York). El lienzo que aparece en esta imagen, junto a los que lo siguieron, señalaban un muy discutido retorno a la figuración, sin ningún tipo de disfraz, dentro del círculo del expresionismo abstracto (Jackson Pollock había emprendido un camino similar en 1951). Revelan el persistente apego de De Kooning a las convenciones del estudio tradicional, en este caso a las del retrato y el desnudo femenino.



dónde terminaba el *collage* y dónde empezaba el acto de pintar: cada barra, cada estrella y el campo azul estaban creados independientemente mediante la reunión de pequeños trozos de papel de periódico sumergidos en cera del color adecuado y lacrados en su sitio sobre el plano subyacente de tela delgada. Era un trabajo concienzudo y repetitivo; de lo que se trataba era de fabricar una bandera (que generalmente se construye a base de piezas cosidas de distintos colores) más que de representarla, a medida que los recortes de papel de periódico, visibles a través de la superficie traslúcida de la cera, se amontonaban formando una retícula de fragmentos pegados al azar. A pesar de todo, esa literalidad no pudo evitar que los churretes, las gotas y las ondulaciones de la arcaica técnica de Johns evocasen –y neutralizasen– los efectos análogos que tantas veces se veían en la retórica del expresionismo abstracto, tan impetuosamente pictórica.

Las pequeñas pinturas de Johns –el reducido espectro de temas que manejaba incluía dianas, alfabetos y, más tarde, cifras y mapas (fig. 11)– no se mostraron públicamente hasta 1958, con ocasión de su primera exposición individual en la galería de Leo Castelli; pero cuando les llegó su hora, los gestos cargados de emo-

ción de sus predecesores empezaron súbitamente a parecer grandiosos y huecos a los ojos de un número cada vez mayor de espectadores (tres años antes, Rauschenberg había creado una obra fantasmagórica sobre papel a base de borrar cuidadosamente un dibujo de De Kooning). El tratamiento que Johns daba a la pintura provocaba una seducción visual comparable a la que suscitaba la más rica de las superficies de cualquiera de los lienzos contemporáneos de De Kooning, pero en la *Bandera*, la cualidad congelada de las formas que proporcionaba la cera fría actuaba como una barrera más que una invitación a la empatía emocional. La promesa de revelación expresiva retrotraía, por el contrario, al espectador atento hacia cosas sabidas y vistas en innumerables ocasiones: por una parte, hacia los pequeños anuncios y las anécdotas de las páginas de atrás de los periódicos (no se veían titulares dramáticos) y por otra, hacia la imperturbable totalidad y autosuficiencia de un dibujo omnipresente que procedía de un mundo ajeno a las artes plásticas.

### *La esencia de América*

En un principio, temiendo las protestas de los suspicaces patriotas norteamericanos, los directivos del Museo de Arte Moderno de Nueva York se opusieron a que la *Bandera* se comprase con fondos públicos. En los años centrales de los cincuenta se vivió, de hecho, una especie de apoteosis en la veneración de la bandera americana, el tótem de la adhesión a lo nativo. Sin embargo, la versión de Johns, a pesar de su excentricidad, no era un material especialmente valioso para los radicales que esperaban que el desafío de los artistas fuese claro y rotundo: la desfiguración explícita del símbolo nacional mantiene toda la carga del objeto, colmando los deseos de los patriotas; sin embargo, Johns neutralizó completamente la autoridad de su motivo, tanto en sentido



11. JASPER JOHNS,  
*Mapa*, 1962. Encáustica  
y collage sobre lienzo,  
1,9 × 3,1 m. Colección  
del Sr. y la Sra. Wiseman,  
Beverly Hills.

12. ROBERT FRANK,  
*Cuatro de julio-Jay*,  
Nueva York. Núm. 43  
de *Los Americanos*,  
1955-1956.

positivo como negativo, al igual que atenuó y contuvo el dramatismo emocional de la técnica del expresionismo abstracto.

Sin embargo, la bandera propiamente dicha nunca podría neutralizarse completamente, y la política de la Guerra Fría no se caracterizó precisamente por agotar los contextos en los que el gesto de Johns podía resultar significativo. Según la leyenda, las barras y las estrellas habían surgido en un objeto artesanal improvisado fabricado por Betsy Ross, una costurera de Filadelfia. La pequeña escala de la obra de Johns y sus métodos pacientes y sin pretensiones conferían a sus objetos el exotismo casero del arte popular. En un contexto metropolitano enrarecido, que llevaba mucho tiempo pendiente de las relaciones con Europa, la bandera apuntaba a la escasamente conocida expansión del continente americano. En ese mismo momento, algunos escritores y artistas de Nueva York también contemplaron la posibilidad de descubrirla desplazándose desde el interior de la psique hacia afuera, hacia el territorio del continente americano.

Entre los artistas visuales, el que mostró el camino para cartografiar ese paisaje fue un extranjero. Robert Frank (1924) había dejado atrás su Suiza natal a la edad de veintitrés años para comenzar una carrera comercial en Nueva York. Entre 1955 y 1956, con el apoyo económico de una beca Guggenheim, Frank emprendió un recorrido por los Estados Unidos, sin ningún plan preconcebido, para recopilar un documento fotográfico de sus viajes. Publicado en Estados Unidos en 1959 con el título de *The Americans (Los Americanos)*, el álbum de imágenes de Frank (fig. 12) era un documental silencioso que sorprendió poderosamente a la mayor parte del público por su deprimente visión nihilista del país, ejecutada a través de una técnica indiferente tanto a los estándares de competencia profesional como de coherencia estética.

Cuando se analizan retrospectivamente, las composiciones descentradas o la despreocupación por el foco de Frank muestran un escaso contenido revolucionario; estos dos recursos expresivos ya habían sido utilizados intencionadamente en obras de fotógrafos europeos anteriores (el trabajo se publicó por primera vez en París en 1958 con el título de *Les Américains*). Lo que hizo que su repertorio se considerase un hito fue la aplicación de esas técnicas a un paisaje físico y social que todavía se revelaba tosco, inacabado e incoherente. Las costumbres europeas de los inmigrantes judíos ortodoxos (los correligionarios de Frank) tenían que ser contempladas en compañía de un sorprendente ritual afro-americano de oración al amanecer, vislumbrado fugazmente cerca de Baton Rouge, en Louisiana, en las riberas del ancho Mississippi. Nunca permitía que las imágenes mostrasen el tema sin más; lo importante era el ritmo y el movimiento entre las fotografías, porque a través de ellos planteaba, más que una exposición mordaz, la conciencia de que



13. ROBERT FRANK,  
*Tranvía - Nueva Orleans,*  
*de Los Americanos,*  
 1955-1956.

había un nuevo vocabulario simbólico, empotrado en algún lugar del mobiliario barato y desechable de las vidas corrientes, que tenía que ser cogido al vuelo o abandonarse por completo.

El inquieto movimiento de la estética de Frank se estabiliza a través de la repetición de algunos temas especialmente potentes. Uno es el *jukebox*, el tocadiscos automático, que contribuye a que el silencio de la fotografía sea sentido como una súbita pérdida de audición, una descarga de todas las sensaciones en la vista; sus filas y columnas de canciones para elegir, divididas en categorías que se pueden seleccionar —pop, jazz, rhythm and blues, country y western—, someten el boato de la cultura popular a una retícula estabilizadora. Otro tema es el dibujo en forma de red de la bandera, a la que nunca se permite aparecer como tal, sino que siempre asume alguna identidad funcional, una cosa entre otras cosas: tan protectora como un tejado, tan sutil como el aire. Pero la retícula más enfática de todas detiene totalmente el movimiento con la fuerza de la revelación social: a continuación, inmediatamente después de la bandera de gasa del Día de la Independencia (blanco), viene la ordenada simetría de las ventanas de un tranvía de Nueva Orleans (fig. 13), la atrocidad de la segregación racial del Sur, que empezaba a ser combatida, convertida en una trágica galería de retratos.

### *Visión de la puesta de sol al atardecer tipo lata de la costa oeste*

La convergencia entre el enfoque y el tema de *Los Americanos* de Frank subrayaba lo irónico que era limitar el tímido vanguardismo americano a los puntos de vista de una reducida comunidad de artis-

tas que vivían en torno a la costa noreste. Cuando el libro fue aceptado para su publicación en América, Frank quiso una introducción que reflejase un punto de vista autóctono; en una fiesta de Nueva York encontró al escritor que buscaba, Jack Kerouac (1922-1969), que acababa de publicar el testimonio de sus viajes a través del país en *En el camino* (1957). Esta crónica era el resultado natural de toda una década, una ficción ligeramente enmascarada de los incesantes vagabundeos del autor y sus compañeros, entre los que estaba el poeta Allen Ginsberg (1926-1997) y un anárquico aventurero de Colorado llamado Neal Cassady (1926-1968). Otro amigo de Nueva York, el buscavidas de Times Square y escritor ocasional Herbert Huncke (1915), fue el primero que empezó a usar el término *beat* para describir su frecuente condición de asediado; a los otros les sirvió para describir su rechazo a los opresivos y filisteos valores culturales que prevalecían en América y, paradójicamente, una rebelde ansiedad por encontrar nuevas fuentes de emoción tanto en el arte como en la vida, una beatitud secular. Kerouac y Frank siguieron colaborando en la elaboración de *Pull My Daisy* (1959), la magnífica película de la generación *beat* en la que también participó el pintor americano Alfred Leslie (1927), pero al igual que éste no había sido el primer contacto del escritor con el ambiente de las artes visuales, tampoco fue Nueva York el lugar en el que se inició la vital fertilización cruzada entre artistas y escritores *beat*.

Los pintores y escultores que habían crecido en California vivían en la misma situación de marginalidad que Johns y Rauschenberg en Nueva York, pero sin una estructura estable de galerías, patronos y públicos que les proporcionase algún tipo de esperanza fundada de éxito internacional. Su reducido público, en San Francisco sobre todo, coincidía frecuentemente con el de la poesía experimental, y en ambos casos la mayoría estaba integrada por las personas que se dedicaban a estas actividades. La pareja formada por el poeta Robert Duncan (1919-1988) y el artista Jess (1923) puede servir como referencia, a principios de los años cincuenta, de este tipo de influencias recíprocas. Duncan se había dado a conocer en 1944 con la publicación de un artículo en *Politics*, el diario de Nueva York, titulado «El homosexual en la sociedad», en el que afirmaba que los escritores homosexuales tenían la obligación, tanto desde el punto de vista personal como artístico, de adoptar una postura abierta sobre su sexualidad. Por su valentía, en una época en la que se imponía un férreo régimen de discreción hasta en los círculos más sofisticados, Duncan



14. JESS (BURGESS COLLINS),  
*El cuento del ratón*,  
1951-1954. Collage y  
gouache sobre papel,  
119 x 81,2 cm.  
Museo de Arte Moderno  
de San Francisco.





fue excluido de la *Kenyon Review*, la revista de poesía más importante de los Estados Unidos. Regresó a su California natal y allí contribuyó extraordinariamente a la catálisis de una comunidad creativa *underground* liberada de los prejuicios habituales, y no sólo en temas sexuales.

Jess, que había abandonado su apellido en un gesto de liberación frente a su pasado suburbano y conservador, empezó estudiando con Clyfford Still (1904-1980), el heroico pintor abstracto, en la Facultad de Bellas Artes de San Francisco. A la vez que realizaba sus propias incursiones en la pintura gestual y no figurativa, a principios de los años cincuenta Jess empezó a orientar sus trabajos hacia áreas de referencia vetadas, en collages contruidos a partir de fuentes cotidianas vernáculas. Uno de los más tempranos, *El cuento del ratón*, de 1951-1954 (fig. 14), evoca un gigantesco desnudo daliniano formado por docenas de *pin-ups* masculinos. En una serie de libros hechos a mano, que empezó aproximadamente en la misma época (fig. 15), reordenó en series de fragmentos inconexos uno de los



15. JESS (BURGESS COLLINS), *Tricky Cad*, Caso 1, 1954. Cuaderno de 12 collages con la portada escrita a mano y páginas finales en blanco, cada collage de 24 x 19 cm. Galería Odyssia, Nueva York.

cómics más famosos de la época, el *Dick Tracy* de Chester Gould. Aunque este cómic había surgido en los años treinta con espíritu de cruzada contra la corrupción policial, con el tiempo se había convertido en una parodia inconsciente del americanismo conformista, agresivamente masculino y obsesionado por la tecnología típica de la era de la Guerra Fría. El *Tricky Cad* de Jess (se trataba de un anagrama) reordenaba los fragmentos de las suculentas fantasías de Gould de modo que todo ese absurdo quedase palpable.

California contaba con uno de los monumentos mundiales más extraordinarios de la estética del ensamblaje. Las *Watts Towers*, en el centro-sur de los Ángeles (fig. 16), eran un fantástico palacio calado construido durante tres décadas por un albañil inmigrante llamado Simon Rodia (1879-1965) a base de platos y botellas rotos, conchas y ladrillos encerrados en una armadura de hierro y hormigón de más de treinta metros de altura. La osada independencia de Rodia y sus aspiraciones democráticas contribuyeron a que una generación de artistas profesionales considerase que su misión era distinta a la

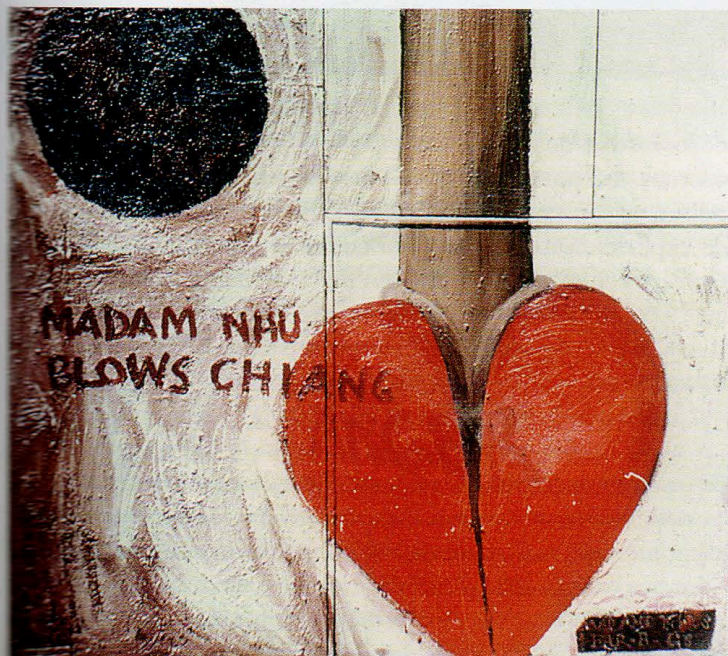
de sus correligionarios de la costa este. A los artistas de California, que llevaban mucho tiempo excluidos de la participación en cualquier tipo de economía artística real, les atraía la barata disponibilidad del collage y del ensamblaje (hubo muchas obras de la época que nunca se pensaron para ser permanentes). A nivel cognitivo, explotaron esas técnicas con el fin de dotar de sentido a su propia marginalidad, reciclando los desperdicios de la opulencia de la posguerra en nuevos dispositivos provocativos y desviados de la norma.

En el terreno de la escultura, la moda del ensamblaje premiaba las aptitudes prácticas de los típicos aprovechados y manitas de los tiempos de guerra, que habían transferido su talento a la cultura californiana de los fanáticos de los coches preparados (los *hot-rod*) y las motos. El californiano del sur Wally Hedrick (1928), que procedía directamente de la cultura de los militares y los coches, empezó a vislumbrar la libertadora promesa de la bohemia de San Francisco a finales de los años cuarenta, mudándose más tarde definitivamente a la ciudad después de haber estado combatiendo en la guerra de Corea (1950-1953). Para entonces había adquirido cierta formación en diseño gráfico moderno y un compromiso con los residuos del populismo de izquierdas, que había defendido en California el novelista Upton Sinclair. En 1953, una de las primeras pinturas de su carrera artística (actualmente perdida) mostraba una bandera americana arrugada y desfigurada con la palabra herética paz: en contraste con el anónimo estarcido de Johns, Hedrick imitaba la vistosa caligrafía que aparecía en la decoración

#### Página anterior

16. SIMÓN RODIA,  
*Watts Towers*, Los Ángeles.

En 1954 Rodia cedió los derechos de propiedad a un vecino y desapareció. Posteriormente, el departamento de obras públicas de la ciudad intentó declarar las torres en ruina alegando inseguridad, pero su estructura resistió todos los exámenes. La campaña para su conservación contribuyó en gran medida a crear un sentimiento de identidad en la comunidad artística de Los Ángeles.



17. WALLY HEDRICK,  
*Ira o Bar-B-Q de Madame  
Nhu*, 1959. Óleo sobre  
lienzo, 1,6 × 1,6 m.  
Colección privada.

En una época en la que la conciencia pública sobre el apoyo americano hacia el corrupto régimen de Saigón era muy reducida, Hedrick dirige todo su veneno contra Madame Nhu, la famosa y poderosa agente de negocios y cuñada del presidente Diem.

18. JAY DEFEO,  
*La rosa*, 1958-1964.  
Óleo sobre lienzo,  
3,3 × 2,3 × 0,20 cm.  
Colección de los  
herederos de Jay DeFeo.

Cuando hubo que trasladar *La rosa* para que se expusiese en 1964, tuvo que quitarse una ventana de la pared del estudio para que la obra pudiese bajarse con una grúa hasta la calle. Bruce Conner realizó una película del acontecimiento titulada *La rosa blanca*, a la que añadió el subtítulo «La pintura de Jay DeFeo transportada por las huestes angelicales».



de los *hot-rod*, de los famosos coches preparados (sobre todo en los adornos del pintor de culto Von «Dutch» Holland, trazados a pulso); en contraste con la discreción de Johns, él estaba expresando explícitamente una protesta contra el despilfarro de vidas en Corea y contra el aventurerismo de la Guerra Fría en general. Y en 1959, recordando de nuevo su experiencia asiática, pintó *Ira* (fig. 17), una obra que puede considerarse la primera denuncia artística contra la política americana en Vietnam.

Lo trágico de la situación de Hedrick era que entre los que todavía no se habían convertido sólo había un puñado, como mucho, capaz de entender sus gestos. La inexistencia de una cultura artística más numerosa que estuviese interesada por las nuevas obras experimentales anulaba invariablemente, de un plumazo, cualquier iniciativa con porvenir, o forzaba a los artistas a confiar únicamente en sus propios recursos. Con el tiempo, Jess pasó a ser considerado prácticamente un solitario. Jay DeFeo (1929-1989), la mujer de

Hedrick durante esa época y una activa pintora y autora de *collages*, estuvo retirada seis años trabajando en una sola obra, una pintura-relieve titulada *La rosa o Rosa muerta* (fig. 18), que fue creciendo, como la de Rodia, hasta convertirse en un monstruo que pesaba poco menos de una tonelada (1.000 kg), hecho a base de fragmentos, piedras, abalorios, perlas y alambre atrapados en capas de pintura.

Hedrick y DeFeo no pasaron completamente desapercibidos fuera de su círculo de amistades. En diciembre de 1959, sus trabajos fueron incluidos en una exposición colectiva, *Dieciséis americanos* (entre los que estaban Johns y Rauschenberg), en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Pero al margen de esas excepciones simbólicas, lo cierto es que sus vidas artísticas tuvieron que centrarse necesariamente en las oportunidades para exponer en San Francisco, que ellos mismos se inventaron. En 1954 se reunieron para abrir la Six Gallery, en un antiguo taller de reparación de automóviles, una sucesora de la efímera King Ubu Gallery inaugurada por Duncan y Jess dos años antes, que se llamaba así por el héroe del drama proto-surrealista de Alfred Jarry. Estos dos espacios servían también de escenario para lecturas poéticas y *performances* que atraían a numeroso público. En 1955 Hedrick reclutó al joven poeta Michael McClure (1932) para organizar una lectura colectiva que acompañase una exposición de esculturas de Fred Martin (1927). McClure, a su vez, le pasó el encargo a Allen Ginsberg, que acababa de llegar de Nueva York en compañía de Jack Kerouac.

Actuaron cinco poetas, en medio de las obras desechables de Martin que McClure describía como «trozos de cajas de embalar naranjas envueltas en muselina y sumergidas en escayola, formando figuras astilladas y dramáticas que parecían trozos de mobiliario surrealista». Sin embargo, la lectura de uno de los poetas anuló todos los demás recuerdos de la velada: el público tuvo ocasión de experimentar la primera manifestación pública de *Aullido*, la epopeya *beat* de Ginsberg. La mejor descripción del acontecimiento se encuentra en una carta que escribió uno de los espectadores:

Rodeada por un montón de insultantes manchas negras que se desprendían continuamente de las paredes había una considerable multitud, ponche de vino... una especie de coro griego que se llamaba Carrowac (o algo así)... recitaba monótonamente sin parar una especie de ritmo de sesión de resurrección. El número fuerte de Ginsberg era una prolongada lista describiendo nuestro grupo de jóvenes bohemios pesimistas y dionisiacos y sus extrañas y horribles proezas, continuando hasta una emocionante jeremiada final... la gente gritaba con sofoco y reía y se balanceaba, estaban sometidos psicológicamente...

Los artistas de la concurrencia debieron considerar que el *afli-*  
*gido* cántico del poeta sancionaba muchas de sus experiencias;

19. BRUCE CONNER,  
*Black Dahlia*, 1960.  
Ensamblaje de técnica  
mixta, 67,9 × 27,3 × 7 cm.  
Colección de Walter  
Hopps, Houston.



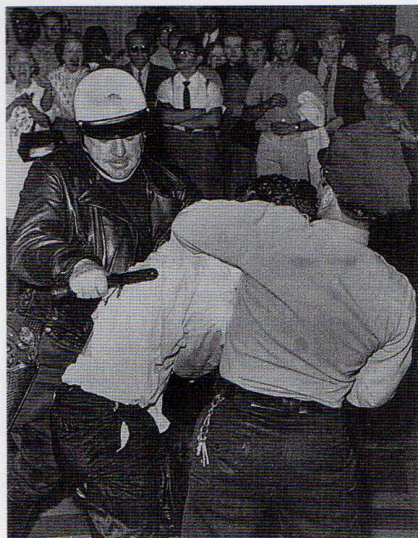
el propósito declarado de Ginsberg era unir la estructura poética a los ritmos y la dicción del discurso vernáculo; el ritmo cautivador y la intensidad de su *performance*, que tomó prestados de los diálogos de llamada-respuesta del jazz y de los rituales de la Iglesia negra, coincidía totalmente con las aficiones de éstos; hasta las agrupaciones interminables de sustantivos de Ginsberg («dotados cuerpos desnudos de dorados cabellos convirtiéndose en ceremoniosos y enloquecidos girasoles negros al atardecer, espiaados por nuestros propios ojos bajo la sombra de la enloquecida locomotora orilla del río puesta de sol lata Frisco montañosa visión de la puesta de sol al atardecer») mostraban una analogía directa con la acumulación de objetos y materiales encontrados del arte del ensamblaje. Cuando *Aullido (Howl)* se publicó en una pequeña imprenta de San Francisco, las autoridades estatales procesaron al editor por obscenidad. Los artistas de la Six Gallery sintieron que esto corroboraba la rectitud de su aislamiento respecto a la represiva corriente principal.

Finalmente el juicio no prosperó, revelando lo difícil que sería eliminar la literatura subversiva al amparo de la Constitución americana, y demostrando también la relativa ventaja de las palabras sobre los objetos visuales singulares. Ginsberg y Kerouac se hicieron famosos rápidamente, y pudieron comprobar cómo sus obras funcionaban en muy diversos contextos. Sin embargo, el único artista de ensamblajes de San Francisco que consiguió establecer un pequeño vínculo con la costa este a través de una presencia estable en las galerías de Nueva York fue Bruce Conner (1933). Este artista ya había vivido allí en la época de su primera exposición de 1956, pero la presencia de McClure, que había compartido con él los años de niñez en una pequeña ciudad de las llanuras de Kansas, le animó a dirigirse a San Francisco un año después. Las obras que produjo durante los años inmediatamente posteriores evidencian lo decoroso y discreto que seguía siendo el arte de Nueva York cuando abordaba los aspectos vetados de la sexualidad; es muy probable que Conner decidiese mudarse al oeste atraído por la relativa permisividad de la bohemia californiana. A diferencia de lo que ocurría con muchos artistas homosexuales de ese momento, su heterosexualidad le restaba razones para evitar revelaciones personales. Sin embargo, no por ello renunció a la exposición de sus propias fascinaciones, escandalosas en los años cincuenta, por el fetichismo, la pornografía y la violencia sexual. La sinceridad de las confesiones de Conner recuerda la dolorosa autobiografía del filósofo del siglo XVIII Jean-Jacques



20. BRUCE CONNER,  
*El niño*, 1959-1960.  
Ensamblaje: figura de  
cera con nailon, tela,  
metal y bramante sobre  
una silla alta,  
87,7 × 43,1 × 41,7 cm.  
Museo de Arte Moderno  
de Nueva York, MOMA.

Rousseau, y la defendía, en términos similares, en base a la firme convicción de que los seres humanos eran intrínsecamente buenos y que las variedades de envilecimiento que podían contemplarse constantemente en las ciudades eran el resultado de un régimen social corrupto. Como había hecho Rousseau, el artista exploró su propia imaginación para demostrarlo: *Black Dablia*, de 1960 (fig. 19), era una de las piezas del grupo que denominó «rat bastards» (ratas bastardas); las escabrosas asociaciones que suscitaban esas palabras quedaban corroboradas tanto por la elección de los materiales como por la repugnante violencia que irradiaban. Como en el resto de las obras de la serie, usó medias femeninas de nailon como estructura básica, haciendo todo lo posible para enfatizar las asociaciones fetichistas y voyeurísticas que suscitan. El título evoca el horrible y famoso asesinato de 1947, que quedó sin resolver, de la aspirante a actriz Elisabeth Short (a quien la prensa llamaba *Black Dablia* por el pelo oscuro y la ropa negra que solía llevar habitualmente). La parafernalia de seducción —plumas de pavo real, trozos de encaje, lentejuelas, el dibujo de un tatuaje con una calavera, junto a distintos residuos de una escena del crimen—



21. Manifestaciones  
contra el Comité  
de Actividades  
Antiamericanas,  
San Francisco, 1960.

parecía desplomarse desde el cautivo torso desnudo como instrumentos de su degradación en vida y, simultáneamente, productos horripilantes de la decadencia *post-mortem*.

La fascinación de la pieza depende de que el espectador crea que los ataques de Conner se dirigen contra la victimización de la mujer, y no contra la mujer propiamente dicha. El año antes, sin embargo, Conner había usado instrumentos similares para protestar sin ningún tipo de ambigüedades contra un famoso suceso aún más terrible que en ese momento podría haberse evitado. Caryl Chessman, prisionero en San Quintín, en la bahía de San Francisco, llevaba combatiendo su sentencia de muerte más de diez años. Inteligente y sincero en su defensa contra una dudosa condena por crímenes sexuales, la causa de Chessman había galvanizado una campaña internacional en contra

de la pena de muerte. Usando una vieja silla alta como soporte, Conner empezó a esculpir un agonizante doble de Chessman con cera negra, una figura que, durante el proceso de elaboración, se fue transformando en un niño mutilado, amordazado y atado con nailon despedazado (fig. 20). Por una vez, el gesto tuvo un impacto inmediato en el público, provocando que los visitantes huyesen horrorizados de la exposición anual de la Art Association de San Francisco.

Los estímulos artísticos de Conner coincidieron con un clima político que también separaba a la comunidad que había elegido del resto del país. En mayo de 1960, Chessman fue finalmente ejecutado tras una notable falta de coraje del gobernador liberal de California, Edward Brown *senior*; en la prisión, miles de estudiantes se unieron a las protestas populares; dos meses más tarde muchos de esos mismos estudiantes se encontraban entre las dos mil personas que se manifestaron en San Francisco contra las visitas del Comité de Actividades Antiamericanas del Congreso de los Estados Unidos, que llevaba más de una década usando implacablemente sus poderes de citación para perseguir a los que se desviaban de la ortodoxia antisocialista, arruinando carreras y encarcelando a algunos testigos con cargos inventados de perjurio y de desacato al Congreso. En un enfrentamiento que terminó convirtiendo el acto en el «Viernes Negro», la policía golpeó a doscientos de ellos en las escaleras del Ayuntamiento (fig. 21); al día siguiente se congregaron cinco mil manifestantes. Los valores libertarios fomentados durante los años cincuenta por la pequeña y asediada comunidad de bohemios de California habían ampliado su clientela con la incorporación del joven movimiento de la Nueva Izquierda de las universidades, un hecho que tendría repercusiones exponenciales en el resto del país y en el mundo entero.



## Los happenings de Nueva York

En la costa este la temperatura política de la escena artística era claramente menor. Los confines del mundo del arte propiamente dicho estaban mucho más cerca, y eran tan evidentes que los objetivos artísticos no alcanzaban fácilmente las lejanas orillas de la disidencia social. Esto resulta pertinente tanto para los artistas jóvenes que trabajaban en escenarios alternativos como para aquellos que ya estaban integrados en la estructura oficial de las galerías.

La cooperativa Hansa Gallery se fundó en 1952, el mismo año en que Jess y Robert Duncan habían abierto la galería King Ubu en San Francisco. En 1958, Allan Kaprow (1927), que era la personalidad más sobresaliente del grupo Hansa, organizó una instalación ambiental con la que pretendía señalar el camino que condujese hacia una nueva forma de «arte total». La vulgaridad y el informalismo de los materiales reunidos evocaban los detritus de basurero de Conner, al tiempo que lo efímero de su disposición y la estética de participación recordaban el culto *beat* a la espontaneidad (en ese mismo año Robert Frank había sacado un retrato de grupo de los artistas de Hansa). Kaprow organizó el interior como una carrera de obstáculos sensorial—redes de ratán, bombillas colgando de cuerdas, fragmentos de espejos y metal, sonidos grabados de sirenas y timbres, un acre olor químico— pensada para que el visitante se viese apremiado a completar la obra a través de una impredecible serie de encuentros sucesivos. Pero al mismo tiempo se preocupó, de una manera que marca la distancia entre las dos costas, por conectar el experimento con el precedente artístico más convincente que pudo encontrar.

Poco tiempo después de crear la instalación de Hansa, Kaprow publicó un ensayo en la revista *Artnews*, que en ese momento era la biblia de la sensibilidad del expresionismo abstracto, titulado «El legado de Jackson Pollock». Como conclusión a una serie de agudas y oportunas observaciones, reivindicó dicho legado a través de la declaración de que los materiales heterodoxos de Pollock y el movimiento expansivo sobre sus lienzos horizontales obligaban a sus sucesores a abandonar completamente los confines de la pintura:

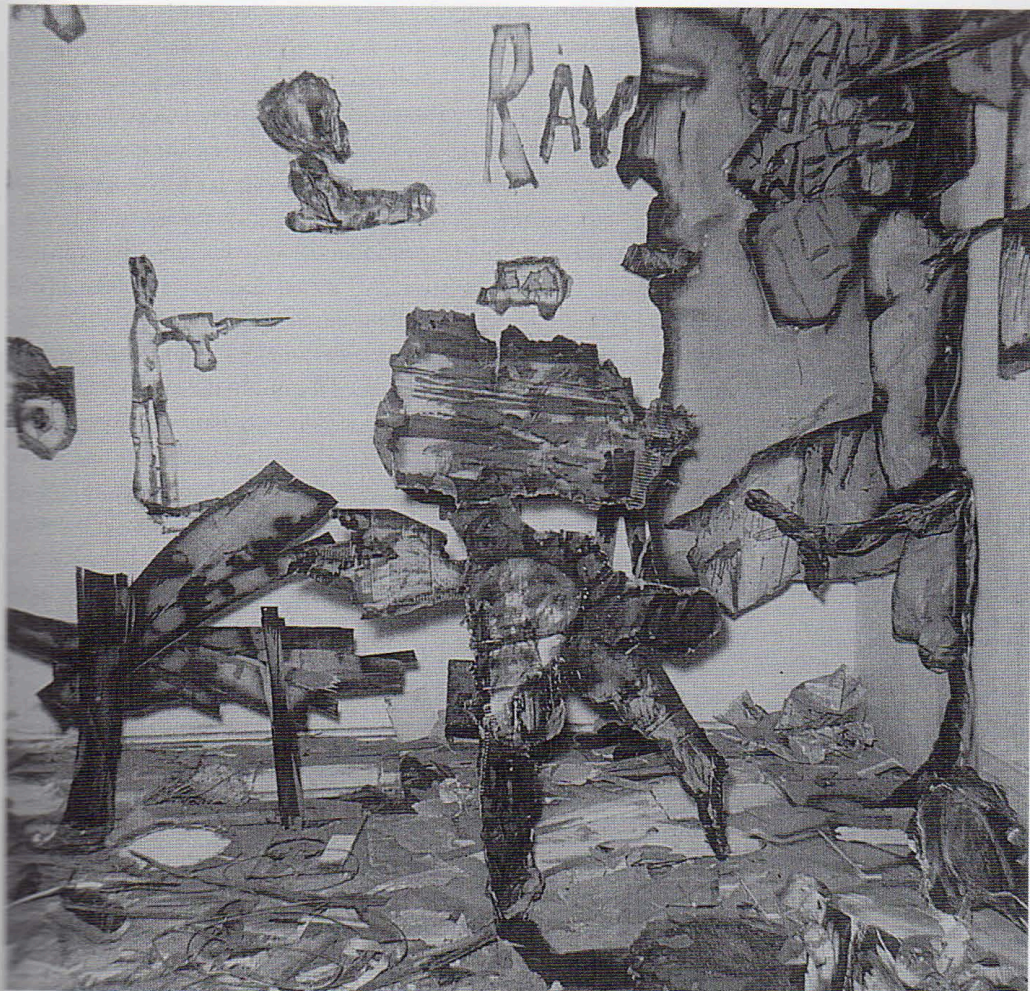
Tenemos que preocuparnos, y dejarnos sorprender incluso, por el espacio y los objetos de nuestra vida cotidiana, tanto por nuestros cuerpos, ropas, habitaciones, como, si es necesario, por la inmensidad de la calle Cuarenta y Dos ... sin prestar atención a acontecimientos y eventos, encontrados en cubos de basura, archivos policiales, vestíbulos de hotel, vistos en escaparates de tiendas y en las calles, y percibidos en sueños y accidentes terribles.

En este sentido, hablaba con admiración de la tosquedad de Pollock, «que no está contaminada por el aprendizaje, por los secretos del oficio, por la buena educación». Lo cierto es que ese juicio era

claramente falso, una repetición poco comprometida de los mitos más extendidos sobre el artista. Y Kaprow no pretendía abjurar de las ventajas de su dilatada educación, de su *status* de entendido y de su refinada sensibilidad. En 1959 organizó su siguiente evento orquestado, titulado *18 happenings en seis partes*, en un escueto escenario formado por marcos espaciales rectangulares (vid. fig. 4). El guión de *18 happenings* consistía en una serie de acciones inconexas e interrupciones sorprendentes basadas en el azar; pero una vez que éste quedaba establecido, los participantes de Kaprow estaban obligados a aceptarlo. El espacio del público, que se cambiaba de sitio tres veces, también estaba fijado de antemano. Como elemento final reunió un conjunto de celebridades del mundo del arte, reclutando, en un golpe de efecto, a Johns y Rauschenberg para que creasen una pintura conjunta sobre una pared de plástico transparente.

En la mente de todos permanecía reciente el impresionante éxito, a principios de 1958, de la primera exposición de Johns en la nueva galería de Leo Castelli, en la que se habían vendido directamente al Museo de Arte Contemporáneo nada menos que cuatro obras; las maniobras que no seguían el consenso establecido ya no implicaban inevitablemente marginalidad. Poco tiempo después, un numeroso grupo de artistas decidió promocionar el *status* del teatro transgresor y no narrativo como una opción válida para los artistas visuales. Entre los primeros que apostaron por ello, Red Grooms (1937) y Jim Dine (1935) eligieron un estilo enérgico y absurdo, que representaban frente a decorados y platós pictóricos muy elaborados. La imaginería de los *happenings*, que estaba en pleno desarrollo, procedía en gran parte de los ambientes urbanos que Kaprow sugería en su apología de Pollock, pero el material real de las calles fue sustituido por exuberantes caricaturas esculpidas y pintadas.

Grooms y su improvisada City Gallery contribuyeron a que Claes Oldenburg, que era ciertamente mayor (había nacido en 1929), se incorporase a la órbita de los *happenings*. Graduado en Yale, e hijo de un diplomático sueco, Oldenburg contaba con algunos conocimientos y cierta experiencia como dibujante de comics de moda, que había adquirido en Chicago, su lugar de adopción; sin embargo, todavía no había podido iniciar una carrera artística en Nueva York. Hacia 1959 instauró, con varios amigos, un espacio abierto destinado a galería en la Judson Memorial Church, una congregación bautista progresista de Greenwich Village que pretendía ampliar su ministerio mediante la incorporación de la comunidad de artistas, *performers* y escritores de la vecindad. En ese espacio, lo primero que creó fue un mural envolvente en tres dimensiones compuesto por grandes formas recortadas de cartón inspiradas en sus caricaturas dibujadas. Titulado *La calle* (fig. 22) e inaugurado a principios de 1960, los decorados y las figuras chamuscados y toscamente fabricados pretendían evocar la abrasiva pero vigorosa vida de los barrios



pobres que rodeaban el *Village* propiamente dicho en el que vivían y trabajaban él y sus colegas. Mezclando ambiente y evento, la instalación *La calle* era el escenario de un *happening* concebido a su medida, *Instantáneas de la ciudad*, que se desplegaba a lo largo de una serie de treinta y dos montajes independientes que surgían de repente de la oscuridad y que, con igual rapidez, se apagaban.

Cuando recordaba esta serie de obras, Oldenburg se describía a sí mismo como «una persona sensible» que luchaba a brazo partido «con el paisaje de la ciudad, con la suciedad de la ciudad y con las posibilidades aleatorias de la ciudad». Esa sensibilidad necesitaba cierta protección, y ésta la obtuvo de un *alter ego* inventado, «Ray Gun» (cuyas iniciales duplicaban las de su antiguo mentor Red Grooms), al que dotó de existencia mediante retratos y dichos inventados. Ray Gun era a la vez el poseedor y la personificación del arma fantástica (también era un juguete infantil) que evocaba

22. CLAES OLDENBURG, Panorama de *La calle*, instalada en la Judson Gallery, Nueva York, 1960.

su nombre; era un estafador priápico, un héroe ridículo que presumía de la libertad y la experiencia que había adquirido a través de groseras incursiones en el espectáculo de la miseria urbana.

Este tipo de maniobras tenían un precedente inmediato, que además había alcanzado una considerable notoriedad. En su ensayo de 1957 *El negro blanco*, Norman Mailer (1923) también había intentado renovar sus fuentes artísticas enterrando su culta identidad artística en un hombre ficticio de la calle. Este escritor, educado en Harvard, presumía de entender y de sentirse identificado con el *underground* inseguro y criminal de los *hipsters* blancos, de los marginales modernos, «aventureros urbanos que deambulaban por la noche en busca de acción adoptando los códigos de los negros para no desentonar». Intentó contrarrestar a toda costa el repentino *glamour* que habían adquirido los jóvenes escritores *beat* apropiándose de la vieja familiaridad que éstos mantenían hacia personajes como el célebre *hipster underground* Herbert Huncke, y la unió a los notables conocimientos de Kerouac sobre *bebop jazz*, a la controlada inmersión en la cultura de las drogas de William Burroughs y al carisma bisexual de Neal Cassidy. Lo que Mailer pretendía era situarse en una posición más avanzada y alinearse junto al afroamericano, el *outsider* por antonomasia; para ello subsumió –con la pasmosa arrogancia de un urbanita sofisticado y capaz de comprender la esencia del movimiento a favor de la integración racial– la experiencia de todos los negros en la identidad de un bribón de Harlem. En la restringida versión sexual que Mailer tenía de la liberación, el envidiado carácter de «el negro» quedaba reducido a pura libido corporal.

Oldenburg, que ya se había aproximado a la fantasía del proscrito en su carácter de Ray Gun, empezó poco después a orientar a su personaje inventado hacia un tipo de actividades que pudiese personificar con mayor credibilidad. En 1961 preparó su propio *happening* permanente de baja intensidad, la «Ray Gun Manufacturing Company», en una tienda normal y corriente del Lower East Side de Manhattan. En ese lugar el visitante podía comprar, por un precio simbólico, simulacros de comida y de cosas corrientes, unos toscos artefactos que el artista fabricaba allí mismo, con tela cubierta de escayola sobre estructuras de alambre, que luego pintaba (fig. 23). Con esta iniciativa planteaba una ingeniosa confusión entre el arte y el trabajo normal y corriente, entre la desconcertante creación de valores del mercado

23. CLAES OLDENBURG,  
*Fragmento de hierro*,  
1961. Muselina  
empapada en yeso  
sobre tela de alambre,  
pintada con esmalte,  
1,6 × 1,1 m × 20,3 cm.  
Museo Chrysler, Norfolk,  
Virginia.





del arte y la realidad del comercio de barrio, entre el estudio como lugar de producción y la galería como lugar de exposición y consumo. Al mismo tiempo, sin embargo, tuvo el efecto posterior de domesticar la transitoriedad de los decorados y los materiales de desecho de los *happenings*, convirtiéndolos en objetos que pueden ser, con toda la ironía que se quiera, vendidos y expuestos con la misma facilidad que cualquier otra obra de arte.

Olvidando sus raíces, Oldenburg creó en 1960 y 1961 una serie de banderas americanas de materiales diversos, incluyendo una tosca miniatura versión «The Store» («La tienda») con seis estrellas y nueve barras solamente (fig. 24). Tras haber pasado por el crisol de los *happenings*, la contenida dignidad de la *Bandera* de Johns de 1955 aparecía como algo desmañado, deteriorado e infantil. Cuando se desgajan del contexto en el que se producen, los objetos de Oldenburg son la manifestación de una paradoja: la de que un arte que suele describirse como una respuesta agresivamente moderna al nuevo y desafiante mundo de la prosperidad de la posguerra termine evocando muchas veces, por el contrario, la infancia remota de la gran depresión y la época de la guerra. Esta disparidad ya había sido advertida en las primeras manifestaciones del arte pop de Gran Bretaña, el lugar en el que se acuñó el término propiamente dicho. Y sería el último de los adelantos y paralelismos europeos que se intentarán recuperar en el próximo capítulo.

24. CLAES OLDENBURG,  
*Bandera USA*, 1960.  
Muselina empapada en  
yeso sobre tela de alambre,  
pintada con témpera,  
61 × 76,2 × 8,9 cm.  
Colección de Claes  
Oldenburg y Coosje van  
Bruggen, Nueva York.