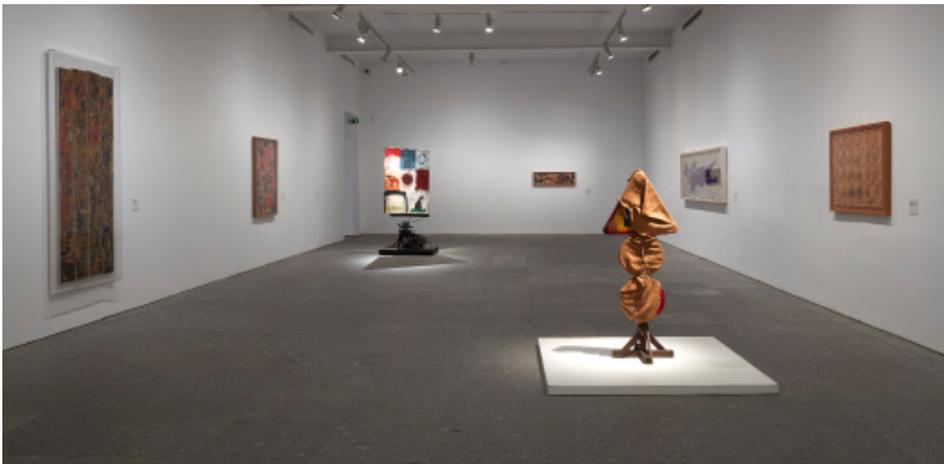


Los nuevos realismos

Del agotamiento ante las distintas fórmulas de la pintura abstracta y del impacto de una sociedad de consumo en rápida expansión por Europa occidental, nacen una serie de propuestas de retorno a «lo real». El objeto, el movimiento, lo performativo, el acontecimiento y el asalto a la esfera pública son los nuevos intereses de artistas europeos que, articulados en un principio en torno a la etiqueta de *Nouveau Réalisme*, pronto se expanden en diversas propuestas que forjan las raíces del gran estallido de los años sesenta y setenta.



Hacia 1957 una serie de transformaciones en Europa llevaron asociadas el inicio de un cambio de paradigma en las artes. El desapego de parte de la militancia comunista al modelo de la Unión Soviética y la penetración diplomática, militar y económica de Estados Unidos en el viejo continente desembocaron pronto en la eclosión de una sociedad de consumo y una economía de mercado que vendrían a ocupar el espacio abandonado tanto por las ideologías y utopías de la preguerra como por el existencialismo y la alienación de la posguerra. En estos años, las ideas de Jean-Paul Sartre y Samuel Beckett son sustituidas por los sutiles análisis de la realidad del consumismo por parte de Roland Barthes, que analizó a los nuevos ídolos consumibles en sus *Mitologías*, o Pier Paolo Pasolini, que veía en el nuevo hombre surgido de la sociedad capitalista una auténtica mutación antropológica. Este nuevo mundo del mercado genera imágenes, iconos inéditos, que suponen el material de partida para algunos de los artistas de esta sala.

En este mismo contexto tiene lugar la forja del germen de una Europa unida, sancionada en el Tratado firmado en Roma en marzo de 1957, solo dos meses antes de la inauguración en la Galleria Apollinaire de Milán de la exposición que marca una época: *Yves Klein: Pro-poste Monochrome, Epoca Blu*, y que provocó un impacto extraordinario entre los artistas jóvenes. El nuevo empuje creativo nace así de un doble sentimiento de entusiasmo y temor, implicación y distanciamiento ante el mundo que se estaba construyendo.

Este periodo (1957–1962) actúa como puente entre el final de la preeminencia de la pintura (especialmente americana) y el estallido multiforme de otras prácticas durante las décadas de los sesenta y setenta, cuando se impone el asalto a la realidad a través de nuevas estrategias como el trabajo con el objeto, lo *performativo*, el espectáculo y el interés por los procesos más que por la obra acabada y ensimismada. Auspiciada por nuevos galeristas (y otros consagrados) como Sidney Janis, Arthur «Addi» Kōpcke, Anita Reuben, Leo Castelli o Arturo Schwarz, la nueva corriente se expande no solo en París, sino hacia

nuevos centros como Milán, Estocolmo o Londres, neutralizada momentáneamente la hegemonía de Nueva York como centro de las artes. Era una época que demandaba nuevas formas de adscripción al territorio y nuevas visiones de la realidad, que no se basaran en coordenadas geográficas y nacionalistas, sino más bien en una conciencia de la integración colectiva en el orden del capitalismo internacional.

Si bien la etiqueta de nuevo realismo surge de la presentación del grupo francés *Nouveau Réalisme* en 1960, formado por el crítico Pierre Restany (1930–2003), lo cierto es que la irrupción de «lo real» en las artes es algo anterior y se presenta como un rizo-ma de propuestas no programáticas: desde el trabajo de los *affichistes* o *décollagistes* [Jacques Villeglé (1926), Raymond Hains (1926) y François Dufrêne (1930–1982)] a las monocromías de Yves Klein (1928–1962), pasando por las máquinas de Jean Tinguely (1925–1991).

Para Pierre Restany, la pintura de caballete estaba agotada. Los nuevos artistas, en su consideración de «el mundo como un cuadro», liberaban a la obra de la constricción del marco. En este sentido, estos trabajos relacionados con las poéticas dadá y surrealistas del objeto encontrado, añaden un componente vivencial: no destaca el aura del objeto fetichista sino su uso, la humanidad latente de esos objetos. Pone así en funcionamiento, las capacidades de los objetos para activar la memoria y sitúa un hecho material, *vivencial* o cotidiano, en el centro de las preocupaciones, frente a los excesos de lirismo de los pintores abstrac-

tos del momento. Así, la presencia humana es invocada aquí *in absentia*, de un modo asociable al que aparece en Yves Klein, cuando comienza a hacer del cuerpo una forma de escritura en sus *antropometrías*: en ellas, la marca humana se muestra evidente, como huella, como índice.

Klein fue el artista más consciente del impacto público de determinadas prácticas artísticas: desarrolló una serie de propuestas monocromas que, mucho más que un refugio en el mutismo, son el producto de toda una estrategia en la que la vuelta a la pureza material del pigmento sitúa al artista como médium, como aquél que convierte la materia cruda en materia artística, siguiendo un concepto muy inspirado en el de arte «en estado bruto» de Marcel Duchamp, para entonces entronizado por toda la nueva generación. Estas obras están así trabajadas con elementos brutos: distintos pigmentos (entre ellos el IKB [International Klein Blue], color azul patentado por el artista), o el efecto del fuego sobre el lienzo, y solían revelar sus significados profundos en eventos de presentación en los que entraban en juego escenificaciones con modelos, participación del público o *performances*, elementos que ponen las bases para desarrollos posteriores como el arte conceptual o las propuestas de Fluxus.

La relación entre la obra y el público desde un punto de vista espectacular, en el sentido de la participación de ambos en una actuación (performance) está también presente en la obra de Jean Tinguely. Conocido como uno de los pilares de lo que después se llamaría arte cinético, sus obras accionadas por motor son pioneras en la introducción literal del movimiento, un gesto que alejaba a la escultura del ensimismamiento y el fetichismo que gravitaba sobre el pasado escultórico. La ironía entra en juego en su obra con la posibilidad de producción automática de la pintura abstracta a través de las *Méta-Matics* o con la asociación de elementos de desecho industrial con iconos (desechados también) de consumo. En su presentación en la *Bienal des Jeunes Artistes* de París, de 1959, una de sus esculturas mecánicas fue accionada por dos operarios en el momento preciso de la entrada del ministro de cultura, André

Malraux: se hacía evidente que su cercanía a Klein le había ayudado a familiarizarse con formas nuevas de promoción y llamada de atención hacia su obra distintas de la mera (y estática) exposición pública. En dicho evento, marcado aún por la preeminencia de la pintura abstracta, a Tinguely y Klein se unieron los *affichistes* Jacques Villeglé, Raymond Hains y François Dufrêne, que vieron su obra expuesta en un espacio externo al ser juzgada “impropia” bajo el pretexto de no ser considerada pintura.

La obra de los *affichistes* (cartelistas) o *décollagistes* (despegadores), de hecho, no lo era. Se separa radicalmente de la práctica tradicional de la pintura de caballete: a través del gesto del rasgar carteles de vallas publicitarias, de muros u otros soportes preparados exprofeso, asaltaban la realidad desde la referencia directa al gran elemento comunicativo de la esfera pública, el cartel impreso, precisamente en un momento en que, mientras Francia recupera la hegemonía cultural, está inmersa en los movimientos de alistamiento obligado e insumisión militar ante la sangrienta guerra de Argelia. Hay en estos *affichistes* un reconocimiento del anonimato del gesto urbano de desacuerdo, y del inconsciente colectivo del que nacen estos rasgados a modo de insubordinación ante los mensajes impuestos, vengan del mundo del consumo o de la esfera política (identificados al perderse el contenido explícito de cada cartel). En palabras de Jacques Villeglé: «El *affiche lacérée* adquiere su consistencia e impone su presencia dentro de lo real, por lo real y con lo real. Pero el rasgador anónimo actúa precisamente porque no se resigna a la realidad, pues siente las limitaciones que le impone la reificación, y actúa protestando en particular contra la violación psíquica de las masas por parte de la propaganda pública. De este modo introduce el dominio de la potencialidad de la infancia directamente en la realidad de los adultos».

Bibliografía

- Buchloh, Benjamin H. D. *Formalismo e historicidad: modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Akal, 2004.
- Morineau, Camille [comis.]. *Yves Klein: Corps, couleur, immatériel*. París: Centre Pompidou, 2006.
- Ottmann, Klaus. *Yves Klein. Obras. Escritos*. Barcelona: Polígrafa, 2010.
- Pardey, Andres; Littmann, Klaus [comis.]. *Jean Tinguely; Retrospectiva*. Valencia: IVAM, 2008.
- Restany, Pierre. *Nouveau Réalisme 1960-1990*. París: Éditions de la Difference, 2007.
- Robinson, Julia [comis.]. *Nuevos Realismos: 1957-1962. Estrategias del objeto, entre «ready-made» y espectáculo*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.

Enlaces

- www.danielspoerri.org
www.yvesklein.de
www.yveskleinarchives.org
www.tinguely.ch
<http://villegle.free.fr>
www.dufrene.net