

**Rafael
Pinilla**

LA “EDAD DE ORO” EN RETROSPECTIVA: UN POSIBLE RELATO DESDE SU REPRESENTACIÓN VISUAL

Cuando se trae a colación la palabra “memoria” a menudo se suele apelar a un ejercicio crítico en el que ciertas aproximaciones parecen excluirse por estar vinculadas a un contexto socioeconómico y cultural hegemónico. En vista de que ese contexto -el nuestro, en tanto nos ubicamos en unas coordenadas específicas- se encuentra inmerso en una crisis que nos atreveríamos a calificar de irreversible, no estaría demás reivindicar una aproximación retrospectiva que recuerde sus vínculos con aquella “Edad de Oro” de la que apenas queda un mísero esplendor. Seguramente, a partir de la lectura crítica de la consolidación y del éxito de la última gran “utopía civilizatoria” se podrá pensar una determinada tradición artística y visual más allá de sus relaciones meramente gremiales. De hecho, abordar de nuevo la memoria de esos “días felices” -al que nunca le faltaron ilustres cronistas-, supone reivindicar un posible relato que enfatice algunas de sus implicaciones sociales, políticas, y sobretodo económicas.

Como se sabe, la “Edad de Oro” -si se nos permite el uso de una expresión con semejantes implicaciones- es el periodo comprendido desde el inmediato final de la Segunda Guerra Mundial hasta las crisis energéticas del año 1973 y el inicio de

la ofensiva neoliberal¹. La “Edad de Oro del capitalismo” supondrá un *impasse* de bonanza y crecimiento económico en los países industrializados de Europa Occidental gracias a la consolidación de un “capitalismo social”, cuya exitosa forma gubernamental serán los denominados “Estados del Bienestar”². Si bien con anterioridad se habían ensayado a escala más reducida soluciones relativamente similares -“el Estado Providencia” o la “Asistencia Pública” serían ejemplos que vienen al caso-, el Estado del Bienestar tal y como aquí se lo entiende se relaciona con el despliegue de un aparato social, económico y político estrechamente vinculado con la hegemonía norteamericana y su intervencionismo a escala internacional. La historia de su éxito y su fracaso resulta conocida.

La rápida implantación de este dispositivo gubernamental propiciará un crecimiento hasta entonces inédito en las economías occidentales; además de su sorprendente eficiencia, el impacto directo -y también indirecto- de este “régimen de bienestar” será decisivo en el posterior desarrollo cultural de buena parte de los países capitalistas: es más, independientemente de su desmantelamiento, su inercia sigue condicionando la producción, exhibición y recepción cultural de hoy día³. Entre otras cosas, sin su influencia sería imposible entender el “sistema artístico” en términos sociales, políticos y económicos; de hecho, se podría decir parafraseando al poeta que “quien tuvo el mejor arte, tuvo el mejor gobierno”⁴. Por lo tanto, es del “mejor gobierno” de lo que habría que hablar; y para ese propósito quizás convenga proponer un nuevo ejercicio hermenéutico que

¹ Utilizamos “Edad de Oro” asumiendo deliberadamente la periodización de Eric J. Hobsbawm en su acotación del intervalo histórico aquí propuesto. Para ello, véase Hobsbawm, Eric J. (1994).

The Age of Extremes: 1914-1991. Nueva York: Vintage Books, 257 y ss.

² El “capitalismo social” -categoría “emparentada” con el capitalismo tardío, según Jürgen Habermas- en términos funcionales vendría a suponer un reacoplamiento del sistema económico al sistema político. Para ello, véase Habermas, Jürgen. (1999). *Problemas de legitimación del capitalismo tardío*. Madrid: Cátedra, 72.

³ Además, conviene no olvidar que la “exportación” cultural del nuevo modelo civilizatorio tendrá un impacto decisivo en la “conciencia colectiva” de la población de los países del Tercer Mundo. Para una hipótesis sobre el papel que juegan los media en la “movilización” migratoria en las regiones atrasadas económicamente, véase Cohen, Daniel. (2007). *Tres Lecciones sobre la sociedad postindustrial*. Madrid: Katz.

⁴ Licencia poética que cita “Qué piensa Don Cogito del Infierno” de Zbigniew Herbert; complétese lo dicho con los versos finales de: *Balcebú apoya el arte / Asegura a sus artistas paz, buena pitanza y estricto aislamiento de la vida infernal* (versión de Xaverio Ballester). Herbert, Zbigniew. (1993). *Informe desde la ciudad sitiada*. Barcelona: Hiperión.

reactive una tradición que, queriéndolo o no, ha mostrado la fisonomía de aquella "Edad de Oro"⁵.

No obstante, antes del supuesto "triumfo del bienestar" el panorama de la inmediata posguerra no era más que ruinas; la ruina seguramente sea la imagen que mejor se aviene con una Europa devastada, con un Japón arrasado por la bomba atómica, y con una Alemania desacreditada -y pronto dividida- tras organizar a escala industrial la matanza de millones de judíos. La vivencia y el recuerdo de este desolador escenario marcará durante largas décadas a toda una generación de intelectuales; ideas como la "banalidad del mal" (Arendt), la "imposibilidad de la poesía después de Auschwitz" (Adorno), o la culpabilidad retroactiva de la "metafísica occidental" (Heidegger) definirán -o darán las supuestas claves- de un mundo arruinado y sin "fundamento alguno" en el que definitivamente "los Dioses habían abandonado al Hombre"⁶. En el terreno cultural, el bienestar era una palabra-proyecto que poco tenía que ver con la penuria de posguerra.

Es por eso, que tras el desastre bélico la vuelta a la actividad laboral en Europa tenía que ser obligatoriamente dura; en el mejor de los casos el trabajo y las condiciones en las que se trabajaba parecían asumirse con resignación. La *Realekonomik* de la inmediata posguerra dejaba escaso margen reivindicativo a un proletariado exhausto de tanto esfuerzo: o sobrevivir o volver a la calle. Por esos años pocos eran los que tenían confianza en un tiempo venidero de prosperidad; independientemente de que las oligarquías políticas -esto, es la coalición vencedora- se apresurasen a negociar las medidas que más tarde "sanearán" la economía internacional. Como no podía ser de otra manera, este contexto de pesimismo y resignación se encuentra en infinidad de narrativas que seguían

⁵ En efecto; se partirá del análisis de una serie de narrativas para situar algunas cuestiones ineludibles vinculadas a la esfera productiva y sus implicaciones socioeconómicas. Consideramos que el arte contemporáneo a ese mismo contexto histórico -que alude de manera más o menos explícita a dicha esfera- puede articular desde su propio contenido "iconográfico" un relato crítico que enmarque determinadas transformaciones.

⁶ Ya que hemos mencionado a la intelectualidad alemana de posguerra, no estaría demás destacar el papel de ésta en su "elusión crítica" de las matanzas sobre la población civil alemana que llevaron a cabo las fuerzas aliadas en los últimos meses del conflicto. Para un análisis de ello, véase, por ejemplo Sebald, Winfried G. (2003). *Sobre la historia natural de la destrucción*. Barcelona: Anagrama.

pendientes de la realidad socioeconómica; un ejemplo de ese interés por la vida de la clase trabajadora es la obra de Lauren Stephen Lowry (1887-1976).

Buena parte de la producción artística de este pintor británico está relacionada con la representación del paisaje urbano y de los suburbios donde transcurría el día a día de las clase trabajadora⁷. La obra de Lowry, -que a su manera actualiza la tradición postimpresionista y expresionista- ha sido calificado a menudo de *naïve* por sus “ingenuas composiciones”; sin embargo, por poco que se preste atención a los bulliciosos barrios por los que desfilan hombres y mujeres, se aprecia en ellos una especie de “atmósfera existencialista” que entronca con numerosas corrientes de posguerra que desde distintas perspectivas abordaron la figuración - Giacometti, por ejemplo- atendiendo a la realidad psicosocial de posguerra y al “desamparo” del hombre moderno⁸. Precisamente, algo de ese *Kulturpessimismus* posbélico se puede apreciar en el paisaje y en las figuras que merodean por el suburbio de *The Canal Bridge* (1949).

Al igual que otras muchas pinturas de Lowry, *The Canal Bridge* muestra uno de tantos suburbios que desde la Revolución Industrial proliferaron en el norte de Inglaterra (*fig. 1*). En un desolado paisaje de aspecto calcinado aparecen un grupo de individuos que van y vienen; mayores y pequeños caminan solos o en grupo por las dos principales avenidas -con el característico porte de las figuras lowrianas- para realizar un cambio de turno o simplemente para encarar su jornada laboral. Tanto en primer plano como más allá se divisan algunas casas dispersas; mientras en una de las calles principales se erigen perfectamente alineadas -en contraste con la dispersión urbana- algunas viviendas de lo que se supone que es el barrio donde se alojan las familias obreras; al fondo un buen número de chimeneas humeantes define el *skyline* de la ciudad, y de paso indica que las fábricas y los trabajadores continúan con su actividad.

⁷ Leber, Michael y Sandling, Judith. (2001). *Lowry's City: A Painter and His Locale*, Londres: Lowry House.

⁸ Por “atmósfera existencialista” se alude a esa especie de *Zeitgeist* que no dejará de evocar la ruina existencial del hombre y su desamparo tras la catástrofe que ha llevado a la humanidad a su autoaniquilamiento. Obviamente, aquí nos permitimos forzar la categoría más allá de sus célebres manifiestos literarios.



Fig. 1. Lauren Stephen Lowry, *The Canal Bridge*, 1949

The Canal Bridge vendría a ser una pintura neorrealista si el uso de esa categoría no supusiera una incongruencia cuando se habla de arte británico de posguerra. A pesar de ello, la comparación de la pintura de Lowry con las realizaciones de cineastas contemporáneos como Rossellini, De Sica o Visconti sirve, cuando menos, para situar en un plano de relativa proximidad ideológica las propuestas de unos y otros⁹. Al igual que en tantas películas neorrealistas, *The Canal Bridge* presenta el día a día de la clase trabajadora y su entorno cotidiano; una clase trabajadora que aquí parece tener una “frágil vitalidad” que contrasta con la exaltación de la disciplina laboral y de la heroicidad -también la victimización- que había caracterizado tantas representaciones precedentes. En cierta manera, lo que Lowry quiere reivindicar con sus *matchstick men* es la dignidad de la clase

⁹ Ni que decir tiene que si se habla de neorrealismo italiano no sólo habría que tener en cuenta una determinada producción cinematográfica, sino también la obra literaria de Elio Vittorini o Cesare Pavese entre otros.

obrero ante un panorama desolador: aunque la guerra había arruinado vidas y ciudades, el trabajo de hombres y mujeres debía continuar.

Al margen de la clase trabajadora, habría que señalar que tras Potsdam y Yalta las potencias victoriosas establecieron sus zonas de influencia; de esta manera se imponía un Nuevo Orden Mundial que daba inicio a la Guerra Fría y la consiguiente escalada disuasión nuclear. En este contexto de conflictividad difusa Estados Unidos pronto sentará las bases del *European Recovery Program (ERP)* - conocido como Plan Marshall-; el ambicioso programa de reconstrucción europea, que además de reactivar la economía mediante el impulso de medidas keynesianas debía contener al “terror rojo” que amenazaba al mundo. Así pues, con el ingente flujo de capital norteamericano “inyectado” en las economías aliadas, se asegurará el escenario idóneo para la inversión estratégica en Europa¹⁰, y de paso se oficializará el intervencionismo de la potencia iba a liderar la paz en los “países libres”: la nave del Plan Marshall partía rauda hacia el Estado del Bienestar¹¹.

Estados Unidos había salido reforzado tras finalizar la guerra debido a su imparable desarrollo industrial y al enriquecimiento de la economía nacional gracias a la venta de armamento y a la concesión de préstamos; de hecho, ya por entonces se encontraba en una posición privilegiada para acumular más capital que cualquier otro país. Por eso, y porque también pronto dispondrá de un marco económico idóneo -sellado en 1944 con los acuerdos de Breton Woods- que posibilitará un mercado mundial hecho a medida para las exportaciones norteamericanas y el acceso sin restricciones a materias primas. El siguiente ciclo de acumulación capitalista se desplazaba de la “vieja Europa” para desplegar su influencia en las siguientes décadas desde un “Nuevo Mundo” que impulsaba la

¹⁰ Chomsky, Noam y Ruggiero, Greg. (1999). *The Umbrella of U.S. Power: The Universal Declaration of Human Rights and the Contradictions of U.S. Policy*. Seven Stories Press: Nueva York, 9.

¹¹ La publicidad institucional del Plan Marshall representaba, precisamente, una nave cuyo velamen estaba compuesto de las banderas de los países firmantes del acuerdo. La nave “internacional” como metáfora del Nuevo Orden Mundial; un paso más que aquellas referencias a la óptima conducción de la “nave del Estado”. Para un análisis de la presencia cultural de la metáfora de la navegación y sus múltiples significaciones, véase Blumenberg, Hans. (1995). *Naufragio con espectador*. Madrid: Antonio Machado.

última gran expansión material del siglo XX¹². Y si en términos políticos y macroeconómicos este era el panorama que definía las relaciones internacionales, en clave cultural la administración norteamericana daba un paso más en su apuesta por estrategias de consagración artística para situar el centro de la modernidad en el país¹³.

Resulta comprensible que *La Pax Americana*, la loa del “nuevo capitalismo” y la modernidad artística dejen de lado la iconografía del paisaje industrial y las fábricas repletas de trabajadores -que en Estados Unidos se concentraban, sobretodo, en la *Motor City*- para recrearse una radiante modernidad asociada ahora al aval productivo del *Made in America*; la nación que tras la crisis y los desastres de la guerra reforzará a través del despliegue de su potente aparato ideológico-propagandístico la vieja tradición del *self-made man*, la iniciativa emprendedora, y las oportunidades de éxito para escenificar el mejor de los mundos posibles a modo de marca global¹⁴. La “fábrica del progreso” es ahora la moderna y próspera Norteamérica; el país encargado de velar por el trabajo, el bienestar y la paz de todos los hombres.

Por eso no sorprende que la retórica de la “tierra prometida” se materializara en obras con títulos tan explícitos como *Visit Wonderland USA* (1960) de Herman Landshoff (1905-1986). Landshoff fue un fotógrafo y diseñador nacido en Múnich que formó parte del éxodo artístico e intelectual que acabará asentándose en Estados Unidos -en su caso tras su paso por París- para consagrar allí, como tantos otros, su trayectoria profesional. La producción de Landshoff está vinculada principalmente a colaboraciones en todo tipo de revistas de moda y publicaciones de actualidad que por entonces difundían el *American Way of Life* de *celebrities* o de personalidades de relevancia más o menos internacional¹⁵. Además de numerosos retratos de lustrosos actores de Hollywood o de elásticas

¹² Arrighi, Giovanni. (1999). *El largo siglo XX*. Madrid: Akal.

¹³ Guilbaut, Serge. (1990). *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*. Valencia: Tirant lo Blanch.

¹⁴ Obviamente, no sólo a medios de comunicación o a determinada modernidad artística nos referimos; sino también a otras formas culturales que se instrumentalizarán con ese propósito. En este sentido, el cómic, el cine o la música jugarán un papel destacado en dicha propaganda.

¹⁵ Seguramente una de las fotografías más conocidas de Herman Landshoff es el retrato que realizó de Albert Einstein. Para ello véase “Herman Landshoff Portfolio”, en línea:

<http://www.ias.edu/people/einstein/landshoff>

mujeres en traje de baño, su estancia en la *Bauhaus* le proporcionará cierto bagaje experimental; un ejemplo de esta orientación algo menos comercial es el cartel publicitario que realizará por encargo del gobierno norteamericano para promocionar el turismo del país.

En *Visit Wonderland USA* vemos la arquitectura de una moderna metrópoli con aspecto de fotografía desenfocada; la imponente aglomeración arquitectónica se desdibuja en una especie de aparición que, como el título indica con su explícita alusión a *Alice in Wonderland*, vendría a evocar un mundo donde todo es posible (fig. 2). Con el recurso formal de apelar a una imagen que se desdibuja como si se accediera a otro plano de la conciencia -¿una visión defectuosa de lo real?- Landshoff subraya que no es la realidad física o material lo que merece la pena ver en Estados Unidos, sino más bien aquella otra realidad en potencia que está aún por vivir. De esta manera, quien llega a la “tierra prometida” no realiza un mero desplazamiento para visitar un destino puntual o residir en un país cualquiera; lo que lleva a cabo, sobretodo, es la participación en una suerte de “revelación maravillosa” en la que se da la posibilidad de ir a un más allá para vivir una experiencia de ensueño.

La “fábrica de ensueño” es también la “fábrica del tiempo libre”; conviene recordar que a partir de la década de los 50 se empieza a consolidar el denominado turismo de masas; el pujante desarrollo económico y el éxito de las medidas keynesianas -esto es, básicamente, gasto del Estado para reactivar la economía y el consumo- propiciarán que el trabajador no dedique únicamente su tiempo y al trabajo, sino también a un ocio que por esos años empezará a adquirir una importancia social, económica y cultural decisiva. En cierto sentido, lo que este panorama de bonanza supondrá será la apropiación capitalista de la totalidad del tiempo del trabajador -ahora clase media emergente- neutralizando la antaño “explosiva” conflictividad del proletariado con la burguesía¹⁶. El capitalismo social estaba logrando hacer de los países de economías pujantes una maquinaria en la

¹⁶ La cita obligada si se habla de disolución de la frontera entre tiempo de trabajo y tiempo libre es Guy Debord y su célebre *Société du spectacle*. Debord, Guy. (1967, 1998). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.

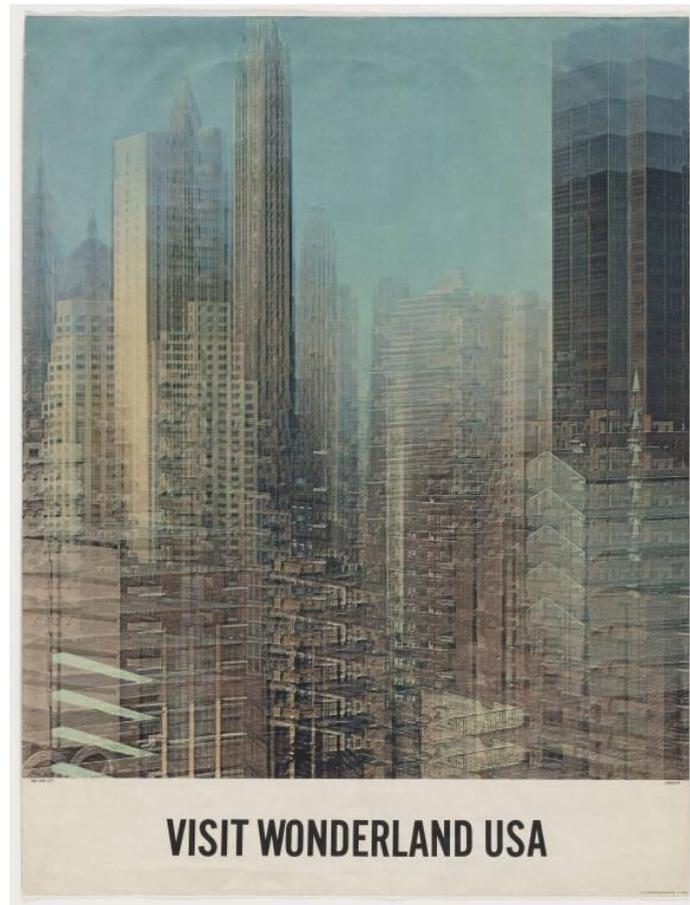


Fig 2. Herman Landshoff, *Visit Wonderland USA*, 1960

que la sujeción de la clase trabajadora se llevaba a cabo con la creación de un “espacio de confort” que habría aterrorizado a más de un visionario nihilista¹⁷.

Este espacio de confort tendrá a pequeña escala su particular ecosistema en el hogar del trabajador. Como se sabe, las mejoras de las condiciones de vida de la fuerza de trabajo -incremento salarial, vacaciones pagadas, asistencia social- gracias al compromiso keynesiano y la expansión económica favorecerá el

¹⁷ Peter Sloterdijk ve en el “hombre del subsuelo” de Dostoyevski de *Memorias del subsuelo* el verdadero profeta -y no a Baudelaire- de la modernidad venidera. El protagonista de la novela contempla horrorizado el triunfo del confort burgués y el ocio de masas en la imagen del *Crystal Palace* de Joseph Paxton. Para ello véase Sloterdijk, Peter. (2007). *En el mundo interior del capital. Para una teoría filosófica de la globalización*. Madrid: Siruela.

espectacular desarrollo de la “sociedad de consumo”; un consumo que debido a su paulatina diversificación y penetración social supondrá el “destino universal” al que debería aspirar todo individuo más o menos sensato¹⁸. El capitalismo consolidará así un *continuum* sin fricciones -o sin contrastes excesivos- entre el tiempo de trabajo y el tiempo libre; de ahí que la reproducción se asegurara de manera cada vez más eficiente en el ámbito de las “necesidades privadas”. De esta manera, la casa será el lugar donde la actividad del trabajador se materialice para su goce privado: si antes la casa era un sórdido espacio donde se reponían fuerzas, ahora es una fábrica algo más confortable.

Ese goce privado se aprecia en la famosa obra de Richard Hamilton (1922-2011) *Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?* (1956). Hamilton, tras sus primeros tanteos artísticos -aguafuertes y obras aún influenciadas por el primer modernismo- y la consiguiente “revelación” de Duchamp realizará el manifiesto fundacional del *Pop Art* consagrando en clave artística un *lifestyle* que por entonces ya era la ideología dominante de las clases medias en las sociedades capitalistas¹⁹. En principio, la propuesta que venía de la vieja Europa parecía impugnar, por lo menos formalmente, a la vanguardia oficial que hasta ese momento se había promocionado desde Estados Unidos para convertirse en el *stablishment* de la modernidad; sin embargo, visto en retrospectiva, de la presunta autorreferencialidad del expresionismo abstracto, a la celebración de la vida moderna del *Pop Art*, no había más que un paso.

Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing? es un *collage* que retoma los hallazgos dadaístas para mostrar el interior de un hogar de clase media-alta (*fig. 3*). Hamilton recrea un espacio doméstico integrando en la misma composición recortes de imágenes provenientes de revistas de actualidad, dando forma a una peculiar sala de estar-tipo en la que destacan las figuras de un forzudo culturista con un *Chupa-Chups* y una mujer semidesnuda de afectada

¹⁸ Recordemos, simplemente, el proverbial *dictum* de Henry Ford: “el verdadero progreso es el que pone la tecnología al alcance de todos”. Sustitúyase tecnología por mercancía para entender que a partir de ahora el consumo no será una necesidad exclusiva de una clase social más o menos pudiente.

¹⁹ Marcus, Greil. (2010). “Notes on the First Pop Age,” en: Hal Foster y Alex Bacon (Eds.). *Richard Hamilton. October Files*. Londres-Massachusetts: The MIT Press, 45 y ss.



Fig. 3. Richard Hamilton, *Just What Is It That Makes Today's Homes...*, 1956

actitud. En torno a los dos atractivos personajes el confort se despliega con deliberado protagonismo a través de sofás, lámparas, cuadros, vajillas, televisión, magnetófono, e incluso una aspiradora; mientras por la ventana se aprecia el bullicio nocturno de un espectáculo musical -con el famoso *Jazz Singer* como reclamo- la imagen parcial del planeta tierra remata la parte alta de la animada estancia. Todo ese “excitante” mundo interior es lo que hace que los hogares sean “tan diferentes y tan atractivos”.

Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing? presenta una “poética del espacio” en la que la cultura de masas y el confort pequeñoburgués se aúnan para configurar el hábitat doméstico de unas clases

medias cuyo número irá aumentando exponencialmente²⁰. Aquella “frívola clase ociosa” que Thorstein Veblen vinculaba a una selecta minoría empieza a establecer su dominio y adquirir, por lo menos aparentemente, los mismos derechos de consumo pecuniario que la burguesía de antaño²¹; unos derechos que en la obra de Hamilton también parece relacionarse en un guiño de precisión sociológica -no sabemos si adrede o no- con la imagen corporativa de Ford que aparece en la lámpara en el centro de la composición. Y ya se sabe que la alianza entre Ford y Keynes resultará decisiva en esta historia de la clase media y sus formas de consumo; y es que los nuevos métodos de trabajo son inseparables de un modo específico “de vivir y de pensar, y de sentir la vida”²².

Por otra parte, los diversos objetos que articulan el espacio muestran una suerte de individualidad, que no sólo estaría relacionada con su respectiva contextualización, sino sobretudo con la relevancia que adquiere toda mercancía una vez abandona la esfera productiva y entra en la lógica del consumo. Con este recurso, *Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?* enfatiza la importancia de la mercancía en la consecución de ese modo específico de “vivir y de pensar y de sentir la vida”; son “las cosas” que el trabajador realiza y que cuando sale del trabajo adquiere en su tiempo gracias a un sueldo que permite el consumo más allá de la mera subsistencia; son las cosas que prometen al consumidor una vida mejor y que al igual que en la obra de Hamilton, autores como Samuel Beckett o Georges Perec dotarán de un protagonismo inaudito -en otro sentido, claro está- proponiendo una suerte de estética basada en su obsesiva enumeración²³.

Ante ese protagonismo resulta comprensible que la mercancía se someta a una especie de transvalorización de su estatus para incorporarse desde una perspectiva

²⁰ ¿Existe una determinada “poética del espacio” relacionada con la pertenencia a determinada clase? La respuesta, a nuestro parecer, es obvia. Para una aproximación a la dimensión poética del espacio véase Bachelard, Gaston. (1958, 2000). *La poética del espacio*. México: F.C.E.

²¹ Veblen, Thorstein. (1899, 2004). *Teoría de la clase ociosa*. Madrid: Alianza.

²² Gramsci, Antonio. (2000). “Americanismo y fordismo”, en: *Cuadernos de la cárcel*. Tomo 6, Cuaderno 22 (V). México: Ediciones Era y Benemérita Universidad de Puebla, 59 y ss.

²³ A diferencia de Perec, el papel de los objetos en autores como Beckett, Ionesco o Adamov es susceptible de interpretarse en otros términos -posiblemente la interpretación económica sea la menos adecuada-; sin embargo, dicho protagonismo resulta sintomático de una relación peculiar con la realidad objetual.

nueva al arte moderno²⁴. De hecho, se podría decir que junto al cumplimiento de la profecía hegeliana de la "muerte del arte" en las corrientes que apelaban a la desmaterialización, se produce una valorización de lo "material" -en un sentido amplio del término- que llevará a la reificación de una realidad que en muchos casos se opone a la "seriedad" y las pretensiones políticas del arte precedente²⁵. La relectura que propondrá el *Pop Art* adquiere una dimensión ambigua en su homología con la cultura de masas -y con cualquier mercancía- para llamar la atención acerca de la trascendencia cultural de la lógica del consumo en las sociedades del triunfante capitalismo. Esta especie de "giro irónico" supondrá la consagración en el "archivo de lo culturalmente valorado" de una realidad presuntamente prosaica que se incorpora como referente para mostrar un mundo que se reproduce a escala masiva²⁶.

Seguramente fue Andy Warhol (1928-1987) el artista que mostró con mayor contundencia icónica este mundo. Desde sus primeros trabajos como ilustrador, hasta sus últimos retratos de celebridades de Hollywood y de magnates de las finanzas, toda la trayectoria de Warhol está atravesada por la imaginería de la sociedad de consumo y el desarrollo de la industria cultural. Al igual que Hamilton, el legado de Duchamp resultará determinante en la praxis y la recepción de un arte que volverá a actualizar algunas de las provocaciones dadaístas más ilustres revalorizando un "espacio profano" que hasta entonces no había tenido un protagonismo significativo. En esta empresa, la variedad de los "distanciados" gestos warholianos resulta sintomática: la pintura, el cine, o la música se reformularán desde una actitud deliberadamente desintelectualizada para convertirse en fenómeno *Pop*. Con la fábrica-Warhol, el artista entra de lleno en el *star system*²⁷.

²⁴ Esa transvalorización de una determinada realidad -no valorada previamente- es el movimiento económico de lo que se concibe como "novedad". Para un análisis de las lógicas que intervienen en ese proceso, véase Groys, Boris. (2005). *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*. Valencia: Pre-Textos.

²⁵ Jameson, Fredric. (1980, 1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.

²⁶ Boris Groys, *Op. cit.*

²⁷ La bibliografía sobre Andy Warhol es inabarcable; un título reciente en el que se hace un repaso de la trayectoria artística y "filosófica" del artista es Danto, Arthur C. (2011). *Andy Warhol*. Barcelona: Paidós.

Una de las muchas obras que ejemplifican la incorporación de la mercancía como objeto de contemplación artística es *210 Coca-Cola Bottles* (1962). Como el propio título indica, el lienzo lo único que muestra -retomando un tema que presentará algunas variantes- son 210 botellas del conocido refresco distribuidas ordenadamente en filas de 30 por 7 (fig. 4). En un ejercicio de minimalismo *avant-la lettre*, Warhol se recrea con paciente minuciosidad en la reiteración de la imagen de la botella de *Coca-Cola* para presentar en su perfecta alineación distintos puntos de vista frontales del icónico producto. Las mínimas diferencias perceptibles tienen que ver con la diferente aplicación del característico color del refresco y la orientación de cada una de las botellas que dejan ver una área mayor o menor de la famosa tipografía de la marca. 210 *Coca-Colas* que no dejan espacio para nada más, excepto para el vacío color neutro del fondo del cuadro: la “alegre monotonía” de la acumulación como imagen del nuevo *lifestyle* internacional.

Obviamente, *210 Coca-Cola Bottles* alude a un determinado proceso productivo; la reiteración de lo mismo vendría a emparentarse a la lógica del trabajo monótono de la fábrica y el resultado material de un capitalismo cuyo afianzamiento se sustenta en el gasto del Estado y en el consumo de las clases medias. Por otro lado, las pequeñas diferencias de cada una de las botellas puede interpretarse como un recurso diferenciador insignificante, sin ningún valor sustancial más allá de las necesidades del consumidor a la hora de adquirir una mercancía que se produce en serie siguiendo los mismos criterios de la oferta y la demanda. A pesar de que *Coca-Cola* es “el refresco de América y del mundo”, y que su consumo está vinculado a una “vida excitante” -“la chispa de la vida” será su reclamo poco tiempo después que Warhol realizara su homenaje- la representación seriada del producto en toda su rigidez objetual parece cuestionar el capital simbólico asociado a la marca. De esta manera, la celeberrima sensualidad de la botella queda en entredicho debido a su casi idéntica recreación.

La repetición del mismo motivo que Warhol planteará en sus múltiples variantes a lo largo de su trayectoria se materializa aquí en un objeto de consumo estrechamente relacionado con la hegemonía económica y cultural de Estados Unidos. Pero no sólo esa dimensión hegemónica resulta pertinente destacar; también los procesos artísticos que después llegarán a su *clímax* en la producción warholiana presentan conexiones que van más allá de la posible influencia en

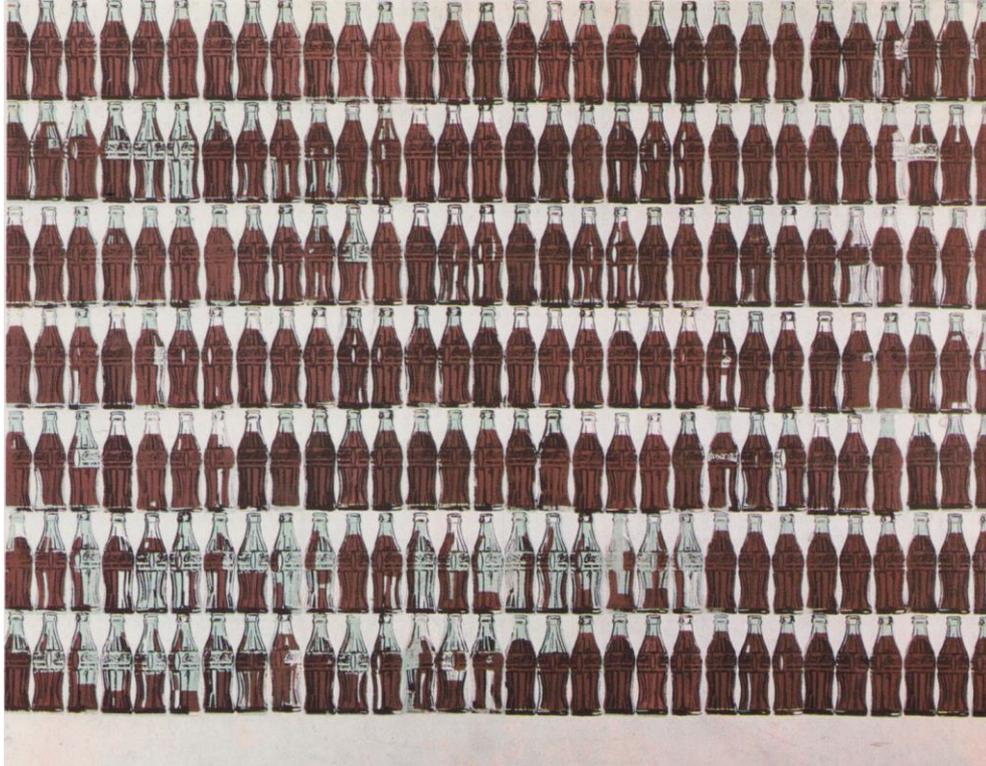


Fig. 4. Andy Warhol, *210 Coca-Cola Bottles*, 1962

algunas corrientes artísticas; es más: las propuestas de algunos artistas -y la obra de Warhol es elocuente en este sentido- harán suya una manera de concebir el arte emparentado con formas de organización que después serán ensayadas en otros sectores de “vanguardia”. Seguramente, la rúbrica de esta homología entre praxis artística y organización del trabajo la firmará el propio Warhol cuando bautice su lugar de experimentación artística y de acogida de la bohemia del momento como *The Factory*²⁸.

Resulta evidente que la “Edad de Oro” no sólo tiene que ver con objetos de consumo más o menos seductores, sino también con un sujeto específico. Como se ha apuntado con anterioridad, el crecimiento económico y la neutralización de

²⁸ Para este “giro productivo”, véase Steyerl, Hito. “¿Es el museo una fábrica?”, en línea: <http://www.blogsandocs.com/?p=609>

la conflictividad -entendida en términos de clase- acabará propiciando la desactivación de una clase trabajadora que paulatinamente irá adquiriendo derechos sociales y mejorando considerablemente su estatus. El trabajador adquiere su “conciencia de clase” más allá de su actividad en la fábrica y de su presunto compromiso; por eso seguramente en tiempos de expansión material esa conciencia se diluye y deja a un lado demandas transformadoras o de calado político. En relación a ello, habría que recordar que la clase media es el “alfa y el omega” -el destino- que posibilitará la “domesticación” del proletariado y su conversión en razonable consumidor: si en la primera fase del capitalismo industrial la burguesía jugó un papel central, ahora la clase media es el actor decisivo²⁹.

Por eso convendría detenerse en la “fisonomía” de esa clase media que desde la década de los 50 adquiriría una relevancia estética significativa. En paralelo a la experimentación neovanguardista y su apoyo institucional; la literatura, el cine, la televisión, y numerosas prácticas artísticas mostrarán sin cesar la vida de un “hombre medio” cuyo espíritu oscila entre la pusilanimidad y el heroísmo de baja intensidad³⁰. Son los años en los que el “hombre de la calle” y su vida cotidiana se presenta en todo tipo de narrativas para describir una sociedad lejos del ritmo de la cadena de montaje; de hecho, la vieja imagen de la fábrica y el obrero había sido desplazada por otros “intereses” para convertirse en una especie de residuo anacrónico que poco tenía que ver con la nueva modernidad³¹. En cierta manera, la modernidad había dejado la fábrica de lado para atisbar otros espacios más sugerentes; y algunos de esos espacios los muestra la obra de Robert Bechtle (1932) *61 Pontiac* (1968-1969).

La producción de este pintor norteamericano asentado en California está vinculada al primer fotorrealismo de mediados de la década de los 60; junto a Bechtle, Richard Estes, Chuck Close o Ralph Goings propondrán una

²⁹ Badiou, Alain. (2012). *El despertar de la historia*. Madrid: Clave Intelectual.

³⁰ En literatura recordemos el *Best-Seller* de Sloan Wilson “El hombre del traje gris”; una obra que reflejará la anodina vida de la clase media-alta y sus conflictos. Wilson, Sloan. (1955, 2009). *El hombre del traje gris*. Barcelona: Libros del Asteroide.

³¹ Cuando hablamos de desplazamiento de la figura del obrero somos conscientes de la intempestiva generalización; sin embargo, por poca perspectiva que se tenga resulta sintomático que hasta los años 50 si se aludía de productividad se solía relacionar -de manera directa o indirecta- con el trabajo fabril.

aproximación hiperrealista -a través de una obra que integra la fotografía- a la vida contemporánea de los Estados Unidos mediante una figuración de precisión fotográfica que interpela y cuestiona la percepción del espectador. Entre el *Pop* y el minimalismo de la época, el fotorrealismo presenta una querencia casi maníaca por las cualidades formales de la superficie objetual; por eso mismo, uno de los temas recurrentes será la representación "hiperreal" de las múltiples facetas de una cotidianidad cuyo reluciente aspecto tiene algo de turbador paisaje ballardiano³². Posiblemente, la pintura de Bechtle es la que mejor representa el paisaje de monótona vulgaridad en la que esa vida parece haberse detenido en un tiempo en el que no puede ocurrir nada más allá de la contemplación de lo que nos rodea.

61 *Pontiac* muestra a una familia anónima de algún lugar de la Costa Oeste en actitud de pose fotográfica ante un coche del mismo nombre (fig. 5). La pareja y los niños se encuentran en las inmediaciones de un barrio residencial con sus típicas zonas ajardinadas; detrás de ellos se ve un coche -de la marca del título- como si fuera un integrante más del cuadro familiar. El aspecto de la familia confirma la clase social que se corresponde con el utilitario; de hecho, *Pontiac* fue una marca de coches de línea deportiva producida en las fábricas de la *General Motors* -la compañía rival de *Ford* en Estados Unidos- a precios relativamente asequibles para las clases medias del momento. Los años 60 representaron el *boom* comercial de *Pontiac* gracias al éxito de sus diseños y la eclosión de los denominados *Muscle American Cars*, los característicos automóviles de línea estilizada y considerable envergadura que proliferarán por las carreteras de buena parte de América hasta principios de la década de los 70³³.

De esta suerte, la accesibilidad a un "coche de calidad" no se empezó a generalizar hasta mediados de los 60; como la pintura de Bechtle no cesará de recordarnos el coche se convertirá en un elemento imprescindible de la vida cotidiana de las familias norteamericanas con nivel adquisitivo medio; sobre todo en aquellas

³² Aunque sea una literatura que habría que relacionar con la posmodernidad, la estética ballardiana no anda lejos de un hiperrealismo que se recrea en las superficies relucientes de las carrocerías de los coches y en un mundo de solitarias urbanizaciones de clases medias-altas en las que proliferan patologías relacionadas con un *lifestyle* "confortable". En relación al arte del siglo XX y su vínculo con el automóvil, véase Hodge, Stuart G. (1978). *Art and the Automobile*. Flint-Michigan: Flint Institute of Arts.

³³ Mueller, Mike. (1997). *Motor City Muscle, The High-Powered History of the American Muscle Car*. Saint Paul: MBI Publishing, 13 y ss.

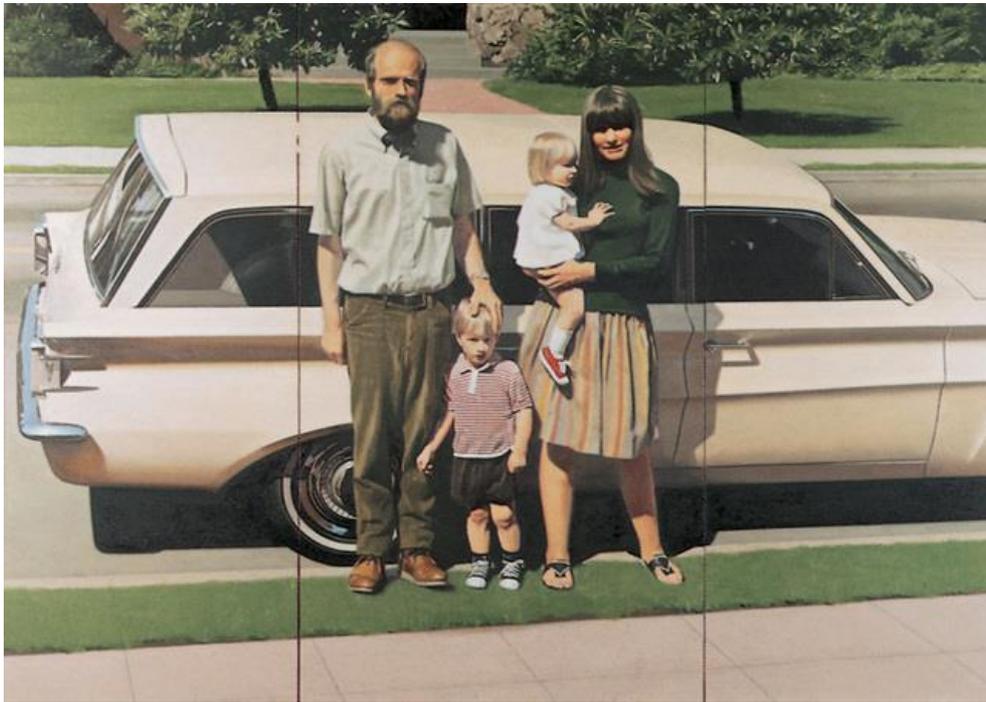


Fig. 5. Robert Bechtle, *61 Pontiac*, 1968-1969

ciudades que crecían cada vez más y por tanto el desplazamiento al lugar de trabajo implicaba la necesidad de automóvil. Y no sólo por cuestiones de movilidad laboral; también durante el tiempo libre el coche jugará un rol decisivo: desde la movilidad vacacional, hasta los trayectos diarios para comprar, el uso masivo del automóvil transformará por completo los hábitos cotidianos de buena parte de la población mundial, y por consiguiente, de una morfología urbana cuyo desarrollo estaba estrechamente relacionada con las transformaciones en la esfera productiva³⁴.

Con su simplicidad formal y conceptual, *Pontiac 61* muestra de manera ejemplar dos pilares que en buena medida aseguraban el progreso económico de Estados Unidos en la época que Bechtle realizó su obra; por un lado la importancia estratégica de la industria automotriz -que por entonces había llegado a su

³⁴ Lefebvre, Henry. (1974). "La producción del espacio", en línea:
<http://es.scribd.com/doc/28577799/Henri-Lefevre-La-produccion-del-espacio>

momento álgido- y por otro el bienestar de las clases medias que adquirirían todo tipo de mercancías -trabajo estable y consumo-; es más; el fotorrealismo de la pintura de Bechtle vendría a ser la consecuencia “feliz” de lo que Ilya Ehrenburg había avistado con el típico pesimismo antropológico de su época; el trabajo en la fábrica y el coche como metáfora de la despolitización de las masas³⁵. *Pontiac 61se* puede interpretar en esa misma línea aunque muestre un escenario algo más idílico que las cadenas de montaje de las fábricas de *Ford* o *Citröen*; en este caso, los confortables barrios residenciales de la Costa Oeste de Estados Unidos. Este es el hábitat “ideal” de una clase media triunfante cuyo aspecto resulta algo más amable que el de aquellos esforzados trabajadores de mono azul y manos grasientas.

Por otra parte, si volvemos a la política internacional -al margen de la Guerra Fría y de Vietnam- en los países socialistas estaban ocurriendo cosas relacionadas de una manera u otra con esta suerte de “neutralización proletaria”; curiosamente lo que sucedía en la URSS y su área de influencia también parecía poner en entredicho desde otra coyuntura diferente el culto del aparato oficial al “héroe del trabajo”. Aún tendrían que pasar algunos años antes de que la gerontocracia dirigente de la URSS sea desplazada por reformadores con ideas aperturistas; sin embargo, tras el “Deshielo” impulsado por Jrushchov el estancamiento económico y el declive de la política soviética en la carrera por el progreso propiciará una crisis irreversible del Bloque del Este. Los continuos conflictos y disidencias políticas en la mayoría de Estados socialistas -primero en Hungría y más en tarde Checoslovaquia- tendrán como consecuencia la erosión de la ideología y del modelo socioeconómico que se imponía desde Moscú³⁶.

Si nos referimos a este contexto, un ejemplo de los muchos que se podrían traer a colación es buena parte de la producción cinematográfica de Andrzej Wajda (1926). Considerado como una de las figuras señeras de la denominada Escuela Polaca de Cine -junto a Andrzej Munk, Jerzy Kawalerowicz o Wojciech Has entre

³⁵ Ehrenburg, Ilya. (1925, 2008). *Historia del automóvil*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina.

³⁶ Como se sabe, el primer “disidente” de proyección internacional será, Aleksandr Solzhenitsyn, cuyo primer volumen de *Archipiélago Gulag* -en el que se narraban los horrores de los campos de concentración estalinistas- se publicó en París en 1973.

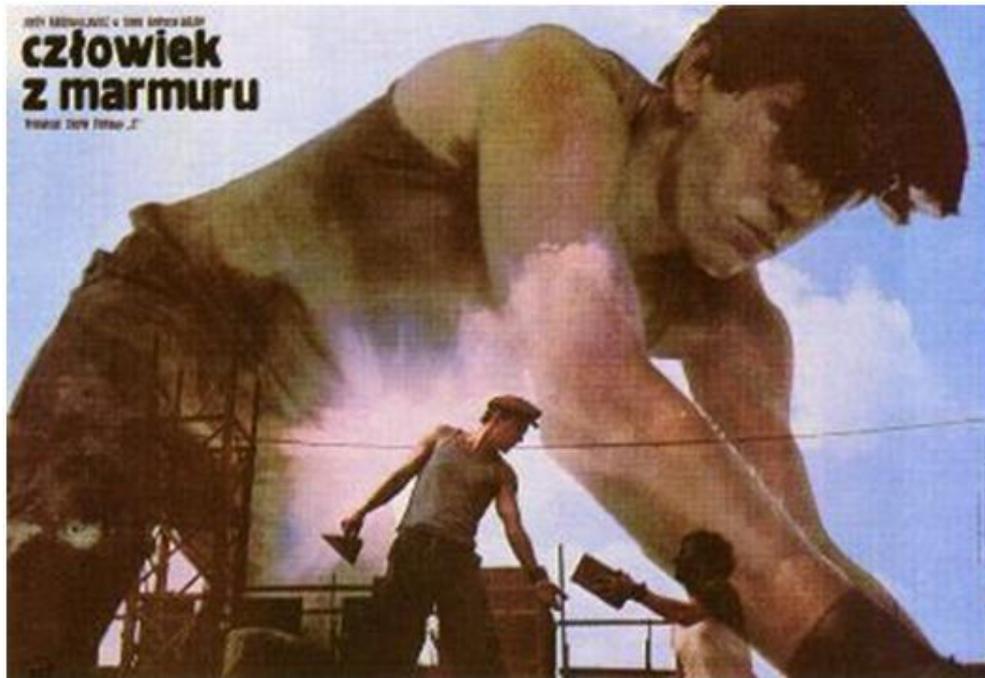


Fig. 6. Andrzej Wajda, *Człowiek z marmuru*, 1977

otros- la filmografía de Wajda está marcada por la reciente historia política y socioeconómica de la Polonia comunista y poscomunista. De entre su prolífica filmografía, quizás sea *Człowiek z marmuru* (*El hombre de mármol*, 1977) la película que mejor representa la realidad del trabajador y las contradicciones del compromiso ideológico -y también productivo- en el seno de una realidad que ya por entonces daba señales de necesidad de cambio de rumbo. Es por eso que *Człowiek z marmuru* anticipa, tanto por su argumento como por el año que se rodó, el definitivo ocaso de una proyecto de vida (fig. 6).

La historia que propone Wajda es la reconstrucción de la vida de Birkut, un obrero de “fama estajanovista” que murió en la década de los 70 en las revueltas obreras de Gdansk. Una joven realizadora -Agnieszka- decide investigar el pasado de Birkut, el cuál establecerá un “record” como albañil en la farragosa tarea de colocar ladrillos; la hazaña consagrará a Birkut como uno de tantos héroes del trabajo comunistas; sin embargo, su muerte en los hechos de Gdansk supondrá el olvido por parte del aparato oficial del acontecimiento hiperproductivista del “hombre de mármol”. La investigación de Agnieszka se inicia con la búsqueda de

material documental de los años 50 para indagar en el pasado idealizado de un proletario comunista que culmina con la muerte y el olvido; el posterior encuentro de la realizadora con el hijo del obrero vendría a enlazar con el presente para que las nuevas generaciones puedan saber lo que realmente ocurrió en la reciente historia del país. Para que ese compromiso se pueda llevar a cabo, ambos personajes finalizan su periplo dirigiéndose a la televisión en un particular ejercicio de *glasnost*.

La interpretación del argumento de *Człowiek z marmuru* puede ir en distintas direcciones -empezando porque el film hay que vincularlo a su posterior secuela: *El hombre de hierro*, del año 1980-; aunque seguramente la necesidad de *odnowa* -esto es, de renovación política- sea la lectura que se imponga a las demás. Sin embargo, más allá del deber ético de retomar la historia polaca para deconstruirla, la figura del "hombre de mármol" y su desaparición, también vendría a proponer el definitivo ocaso del "proletario comprometido" y la "traición" del aparato propagandístico-gubernamental que lo idealizó hasta convertirlo en el héroe anónimo del proyecto socialista. Tras la desaparición de Birkut, el reconocimiento de su gesta productiva queda relegada a una sombría memoria -propia de los típicos noticiarios laudatorios del régimen- que tras perderse en el archivo de imágenes oficiales sólo puede ser recuperada en un ejercicio de revisionismo crítico que le devuelva su dignidad: una dignidad que finalmente será restaurada para mostrar la falacia de la instrumentalización política de la figura del proletario.

La película de Wajda es la otra cara de la misma moneda que conduce a la crisis de la figura del proletario y del trabajo concebido como una suerte de *longue durée* vinculada a un proyecto vital o político específico. Si bien *Człowiek z marmuru* responde a la coyuntura sociopolítica de Polonia y de Europa del Este en un momento en el que empezaba a resquebrajarse la URSS, no habría que perder la perspectiva de sus conexiones con otros fenómenos que se estaban produciendo más allá del área de influencia comunista. En efecto; a pesar de que responde a contextos diversos y a procesos que no se pueden relacionar sin más, la película de Wajda coincide en el tiempo con las múltiples crisis del trabajo en la fábrica y el cuestionamiento de la figura del proletariado y su actividad tal y como hasta entonces se había organizado. En relación a ello, conviene recordar que desde

Mayo del 68, hasta el denominado obrerismo, el trabajo estaba siendo una de las realidades que de una manera u otra se pretendía transformar, y en algunos casos hasta abolir³⁷.

Y luego, claro está, los años 70 es la década del declive de la expansión material del último ciclo largo de acumulación capitalista, de las grandes crisis energéticas, del inicio del proceso de financiarización de la economía global. Las implicaciones de este “nuevo tiempo” serán decisivas para entender la actual coyuntura; empezando por el papel que jugará en este escenario las ideas neoliberales que se consagrarán por esos años gracias al impulso de ciertas élites. Lo mismo se podría decir de la reorganización del trabajo que se impondrá paulatinamente; la fábrica, tal y como había sido concebida hasta entonces, empezará a replantearse funcionalmente en un momento en el que la célebre “destrucción creativa” que conceptualizó Schumpeter volvía a adquirir actualidad³⁸. Es a partir de entonces cuando se empieza a prestar renovada atención a las relaciones entre economía y cultura; las prácticas artísticas no dejarán de mostrar sus vínculos con determinada realidad productiva, y obviamente, el potencial político que implica.

Por eso mismo, la conclusión de este ejercicio retrospectivo no puede ser otra que la de evitar mirar atrás hacia una “Edad de Oro” que se ha presentado demasiadas veces como un tiempo feliz. El legado artístico de aquellos años muestra las implicaciones de un modelo económico y social que quiso instaurar un pacto definitivo entre clases antaño enfrentadas -o pensadas en términos antagónicos-; de la “naturaleza” de ese pacto y sus múltiples consecuencias están repletos los museos. Sólo reivindicando desde la historia del arte una memoria crítica de lo que ello supuso se puede interpretar la situación socioeconómica, política, y cultural de hoy día desde una postura que vaya más allá de la nostalgia de una “Edad de Oro” que cada vez queda más lejos. Y eso, evidentemente, supone dejar de lado muchas cosas; quizás demasiadas para abordarlas desde el arte.

³⁷ Recordemos, a modo de ejemplo las reivindicaciones Situacionistas, formas de vida como las comunas *hippies*, o la organización de “alternativas” productivas locales.

³⁸ Schumpeter, Joseph Alois. (1942, 1952). *Capitalismo, socialismo y democracia*. Madrid: Aguilar. 102 y ss.

Bibliografía

- Arrighi, Giovanni. (1999). *El largo siglo XX*. Madrid: Akal.
- Blumenberg, Hans. (1995). *Naufragio con espectador*. Madrid: Antonio Machado.
- Bachelard, Gaston. (1958, 2000). *La poética del espacio*. México: F.C.E.
- Badiou, Alain. (2012). *El despertar de la historia*. Madrid: Clave Intelectual.
- Chomsky, Noam y Ruggiero, Greg. (1999). *The Umbrella of U.S. Power: The Universal Declaration of Human Rights and the Contradictions of U.S. Policy*. Seven Stories Press: Nueva York.
- Cohen, Daniel. (2007). *Tres Lecciones sobre la sociedad postindustrial*. Madrid: Katz.
- Danto, Arthur C. (2011). *Andy Warhol*. Barcelona: Paidós.
- Debord, Guy. (1967, 1998). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.
- Ehrenburg, Ilya. (1925, 2008). *Historia del automóvil*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina.
- Gramsci, Antonio. (2000). "Americanismo y fordismo", en: *Cuadernos de la cárcel*. Tomo 6, Cuaderno 22 (V). México: Ediciones Era y Benemérita Universidad de Puebla, 2000.
- Guilbaut, Serge. (1990). *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- Groys, Boris. (2005). *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*. Valencia: Pre-Textos.
- Habermas, Jürgen. (1992). *Problemas de legitimación del capitalismo tardío*. Madrid: Cátedra.

Herbert, Zbigniew. (1993). *Informe desde la ciudad sitiada*. Barcelona: Hiperión.

“Herman Landshoff Portfolio”, en: *iae.edu*, documento en línea:
<http://www.ias.edu/people/einstein/landshoff>

Hobsbawm, Eric J. (1994). *The Age of Extremes: 1914-1991*. Nueva York: Vintage Books.

Hodge, Stuart G. (1978). *Art and the Automobile*. Flint-Michigan: Flint Institute of Arts.

Leber, Michael y Sandling, Judith. (2001). *Lowry's City: A Painter and His Locale*. Londres: Lowry House.

Jameson, Fredric. (1980, 1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.

Lefebvre, Henry. (1974). “La producción del espacio”, en *scribd.com*, documento en línea: <http://es.scribd.com/doc/28577799/Henri-Lefevre-La-produccion-del-espacio>

Marcus, Greil. (2010). “Notes on the First Pop Age,” en: Foster, Hal y Bacon, Alex (Eds.). *Richard Hamilton. October Files*. Londres-Massachusetts: The MIT Press.

Mueller, Mike. (1997). *Motor City Muscle, The High-Powered History of the American Muscle Car*. Saint Paul: MBI Publishing.

Schumpeter, Joseph Alois. (1942, 1952). *Capitalismo, socialismo y democracia*. Madrid: Aguilar.

Sebald, Winfried G. (2003). *Sobre la historia natural de la destrucción*. Barcelona: Anagrama.

Sloterdijk, Peter. (2007). *En el mundo interior del capital. Para una teoría filosófica de la globalización*. Madrid: Siruela.

Steyerl, Hito. "¿Es el museo una fábrica?", en *blogsandocs.com*, documento en línea: <http://www.blogsandocs.com/?p=609>

Veblen, Thorstein. (1899, 2004). *Teoría de la clase ociosa*. Madrid: Alianza, 2004.

Wilson, Sloan. (1955, 2009). *El hombre del traje gris*. Barcelona: Libros del Asteroide.