

El pop poético y brillante de Richard Hamilton

Miguel Ángel Muñoz



Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?, collage, 1956

EL PINTOR INGLÉS RICHARD HAMILTON (Londres, 1922-2011) trabajó durante casi seis décadas en ámbitos, estilos y técnicas muy variados, en los que reflexionó sobre los límites entre el arte y la publicidad, el diseño, la producción en serie y lo mismo *collage*, pintura, escultura, fotografía o instalación. Sin duda, un referente histórico del Pop Art en su versión inglesa. Parte de una generación única de artistas: desde los Ben Nicholson en los años treinta a Anthony Caro, Moore, Roger Hilton, Bridget Riley, Bacon, Freud, Kossoff, Hockney y Auerbach en la década de los sesenta, la Gran Bretaña ha tenido un lugar clave en el arte internacional. Hamilton se educó en la Royal Academy Schools entre 1938 y 1940, trabajó durante la guerra como diseñador industrial. Copió a los grandes pintores de la National Gallery —Fra Angelico, Velázquez, Courbet, Goya—, pero descubrió pronto el potencial de la gráfica. Hamilton descubre en Joyce un modelo para la composición: imagen y sentido, vida y experiencia, que de cierto modo define la cultura visual inglesa. Hamilton alcanzó la madurez creativa a mediados de los años 50, coincidiendo en la escena artística con la consolidación de movimientos como el expresionismo abstracto y el informalismo europeo. Pero al mismo tiempo, con la confrontación del pop americano —Warhol, Lichtenstein, Oldenburg, Rosenquist, Johns, Rauschenberg, que le permitieron apostar por la iconografía irónica y figurativa de la imagen—. Más que el estilo, importa el proceso creativo. En esta época comenzó a mostrar su fascinación por la cultura de masas, lo que lo llevó a acercarse al mundo del diseño en los años 60. Por ello, tal vez gran parte del Pop Art le debe algo a Duchamp, al dadaísmo, al grafismo de Léger y al surrealismo.

El año de 1950 lo define Hamilton como parteaguas de su vida. Trata de recuperar la eficacia de las imágenes que dan sentido a nuestro entorno y desmenuzan sus diversos significados contradictorios. *Growth and Form* (1951) es el resultado de sus últimos trabajos en la Slade School of Art, inaugurada por Le Corbusier en el ICA de Londres. Es aquí donde descubre un ámbito de investigación de las funciones biológicas, generatrices en la naturaleza y en el origen de las formas perceptivas. En *Man, machine and motion* (1955), el artista ordena casi doscientas fotografías de máquinas e instrumentos que amplían la capacidad de movimiento humano en cuatro ámbitos: acuático, terrestre, aéreo e interplanetario. Una obra comprometida, impecablemente sostenida, a menudo controvertida, y siempre de una inteligencia feroz, lúdica, dirigida a reducir el arte a una secuencia de símbolos. Sus piezas, siempre extraordinariamente evocadoras, producen una impresión de mutismo, pero también de asombro. Cualquier cosa puede ser arte, cualquiera puede hacer arte pop. Con una ironía más cercana a Picabia que a Duchamp, Hamilton adelanta esa fascinación por la mecánica y la construcción habilidosa que lo acompañará siempre, y que le llevó a reconstruir *Le grand verre* de Marcel Duchamp para la exposición de la Tate Gallery en 1966. Hamilton era un erudito, y verle rehacer la obra de Duchamp fue maravilloso.

Pero es en la muestra *This Tomorrow*, en Whitechapel de Londres en 1956, donde se desarrolló la tentativa de interpretación artística que guía el trabajo colectivo de The Independent Group con artistas como John McHale, John Voelcker, Alloway Smithson y Eduardo Paolozzi —uno de los artistas más interesantes del grupo y

maestro del collage—. El collage de Hamilton *Just What Is It that Makes Today's Homes so Different, so Appealing*, sirvió de portada de la exhibición y sintetiza alegóricamente la sobreposición de imágenes del cómic, el cine de Hollywood, la ciencia ficción y la fotografía con la convencional acepción de figuras de arte —retrato y cartel—. Un repertorio de cultura popular en un escenario simbólico: jazz, cinta magnética. Los objetos organizan así su propio espacio: es un “espacio nuevo”, todavía inédito, pero que lleva en su interior la vida cotidiana. Un conjunto de imágenes y estímulos visuales, en efecto, que definen la cultura del consumo en *Fun House*, en la que todo significado pedante evoca su contrario, donde la banalización y sofisticación son meros puntos de vista para un espectador que devora con ansiedad nuevas imágenes. El tema es, pues, el mundo extraño de los objetos en ausencia del hombre. La cultura pop y el Pop Art: directo, efímero, barato, industrial, divertido... “Aunque nada tenía que ver con Warhol —dice la crítica Estrella de Diego— entre otras cosas porque pese a sus afinidades electivas, las de un momento de transformación, ingleses y americanos se rebelaban en los últimos cincuenta y primeros sesenta contra planteamientos diametralmente opuestos desde el punto de vista formal. Si en los Estados Unidos se reaccionaba contra la abstracción de la Escuela de Nueva York impuesta por la crítica, en Inglaterra —se dice a menudo— la revuelta era contra los paisajes bucólicos de la colonia de St. Yves en Cornualles. Los primeros construían una imagen frígida del mundo, los segundos rescataban un arte urbano y agresivo”.¹ Una confrontación, sí, pero también una alimentación artística necesaria.

Los montajes de Hamilton ofrecen la visión crítica de la cultura y la sociedad contemporánea. Mezclan motivos publicitarios, reclamos comerciales que condicionan, definen la vida daría y descubren su simbolismo a menudo de escaparate. *Hommage à Chrysler Corp* (1957) incide en el diseño automovilístico: pero el vehículo se desintegra en una antología de técnicas efectistas,

piezas de anuncios que se convierten en un monstruo de ojos saltones. En las obras de los sesenta Hamilton recupera los fotogramas cinematográficos y la sobreposición de imágenes alteradas por pigmentos para establecer una dinámica espacial casi ambiental: *A Little bit of Roy Lichtenstein* (1964), *Interior* (1964), *Magic Carpets* (1964). En ese mismo terreno plástico en *Epiphany* (1964) vuelve a Duchamp y a Joyce para insistir en el carácter revelador de las imágenes y las disfunciones que enriquecen perceptivamente la trivialidad cotidiana.

En *My Marilyn* (1965) fuerza al extremo las posibilidades del ícono popular, combinando los planos de color y el collage de revistas con texto, palabra e imagen como una síntesis de significados alternativos que se depura en *Still life* (1965) con una magnificación de la fotografía comercial. Sus revisiones del paisaje y la naturaleza muerta con paisajes desenfocados e idílicos como *Soft blu landscape* (1976-80), temas florales y puestas de sol que sorprenden por la presencia de rollos de papel higiénico, en las que introduce excrementos, tuvieron un gran impacto crítico. “Todos estos medios y géneros —afirma Paul Schimmel— desempeñaron un papel importante, a veces revolucionario, en la obra de Hamilton, coherente a pesar de su pluralidad. La coherencia de su producción radica en que todas sus obras surgieron directamente de la incansable e inquisitiva mente del artista”.²

La serie de retratos de *Interfaces*, hecha en Cadaqués, España, y concluida en Londres con el artista Dieter Roth, y los autorretratos de la década de los ochenta, nos muestran el sutil juego de miradas que intensifica la visión de Hamilton. Para el artista, vivimos en un inseparable mestizaje con las cosas. Nuestra cultura está hecha de pedazos, de fragmentos de un frágil yo que se construye sobre las cosas, que a su vez delimitan el lugar sin retorno que dibuja la sociedad de masas donde nos afirmamos. ¿Todos los objetos son triviales? ¿Qué hace una obra de arte? Simplemente, un complejo de imágenes y significados abiertos que la genialidad del artista —Marcel Duchamp, Joseph Beuys,

¹ Estrella de Diego, *El gran maestro*. Periódico *El País* sección cultural, 15 de octubre de 2012. Madrid, España.

² Paul Schimmel, *Introducción a Richard Hamilton*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España, 2014. Pág. 15.



Warhol, Robert Rauschenberg, Antoni Tàpies, Hamilton...— acierta a conjurar mediante esa intervención límite que llamamos obra de arte.

En las décadas de los ochenta y noventa el artista hizo una serie de trabajos basados en un momento crispado de la crisis de Irlanda del Norte. Difícil y complicado asunto político y cultural. El artista creó una serie de actualidad a modo de pintura histórica. Resultaron tres dípticos magistrales: *El Ciudadano*, *El súbdito* y *El Estado*. En el primero se subvierten unas imágenes de protesta originadas en la prisión. Los reclusos reivindicando su condición política se niegan a vestir el mono carcelario y resisten cinco años en una situación denigrante, envueltos en mantas y rodeados de sus propios excrementos. Hamilton rescata la sórdida intensidad del emboscado como una figura religiosa, que también puede banalizarse en una perversa ensoñación publicitaria de *toilette*. En el espacio pictórico se escinde la abstracta consistencia de la pared sucia y la difícil dignidad del hombre depauperado pero nimbado por un halo surreal que transforma en arte. A *El Ciudadano* se contraponen *El súbdito*, un arrogante portaestandarte de Orange, hecho de retazos fotoplásticos, frente a un vehículo blindado que enfila una calle devastada. En *El Estado*, el soldado otea un difuminado paisaje urbano que se disuelve en la distancia, mientras un coche se dispone a romper contra el control que bloquea una barrera hacia el camino que no conduce a ninguna parte. Quizá su equivalente en Europa podrían ser los artistas españoles Juan Genovés y Rafael Canogar, que utilizaron imágenes del pop para hacer un registro

histórico de lo que pasaba en los años de la dictadura española. Su profunda observación del motivo, y su capacidad para reflejar su verdad desnuda dentro de la dura situación parecía inédita en los años sesenta. ¡Qué fuerza de protesta, de denuncia!, ¡qué manejo de las imágenes para crear un concepto. ¡Por su parte, Hamilton fue un artista, que entendió por originalidad la atención despierta a los motivos del arte. Con ayuda de Joyce “no necesité de un estilo de trabajo —decía Hamilton—. No es necesario hacer lo que hace la mayoría de los artistas, crear un estilo propio. Joyce me convirtió en el pintor que soy y gracias a Duchamp conseguí darme cuenta de ello”. Por otra parte, aunque el Pop Art es un fenómeno anglosajón y ligado al “hecho americano”, pueden ligarse con él diversos artistas de Europa continental, cuya técnica y temas son análogos. El grupo más importante, y el primero que apareció, fue el que Pierre Restany bautizó con el nombre de “Nuevos Realistas” en su primer manifiesto de abril de 1960.

En los últimos diez años continúo trabajando en sus autorretratos con fotos tomadas por artistas y amigos, para más tarde manipularla o ampliarla. El arte de Richard Hamilton se sitúa, así, más allá de la complacencia estética del Pop Art. Incómodo con el efectismo óptico, el artista Hamilton interviene, discute, crea, deja que el significado de sus obras se construya en el fluir de unas imágenes que pretende hacer nuestras. Redescubrir la obra de Hamilton es una experiencia diversa y de una extraordinaria vitalidad, llena de imágenes y de poesía visual, única en la historia del arte de la segunda mitad del siglo xx y principios del XXI. **▲▲**