

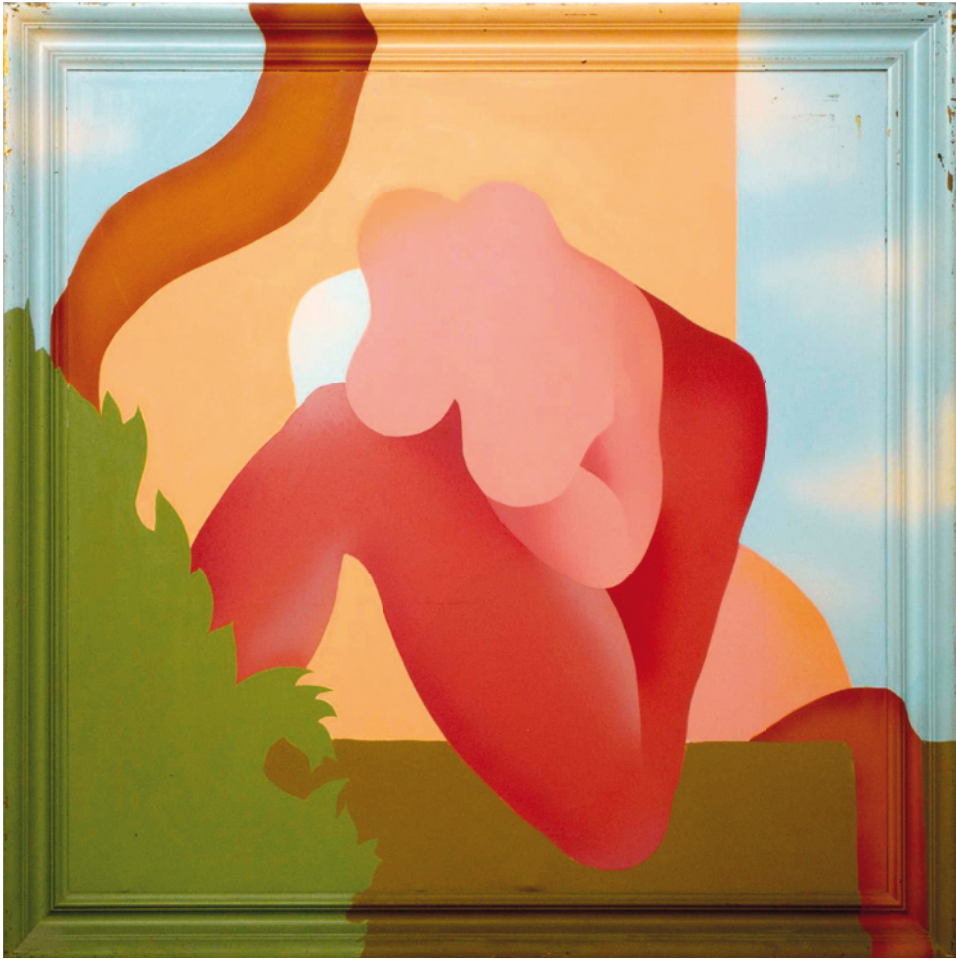
JULIO PÉREZ MANZANARES

# ESTRATEGIAS POP EN ESPAÑA

ESTÉTICA, POLÍTICA E IDENTIDAD  
(1962-1992)

GRANDES TEMAS  
CÁTEDRA

LÁMINA 24



Ángela García Codoñer, serie «Morfologías», 1973.

LÁMINA 25



Ángela García Codoñer, *Blancanieves* (serie «Misses»), 1974, colección de la artista.



Catálogo de la exposición de Luis Gordillo,  
Dirección de Patrimonio Artístico y Cultural, Madrid, 1977.

LÁMINA 27



Guillermo Pérez Villalta, *Personajes a la salida de un concierto de rock*, 1979.  
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.





Montxo Algora, diseño de portada para *El eterno femenino* de La Mode, 1982.

LÁMINA 30

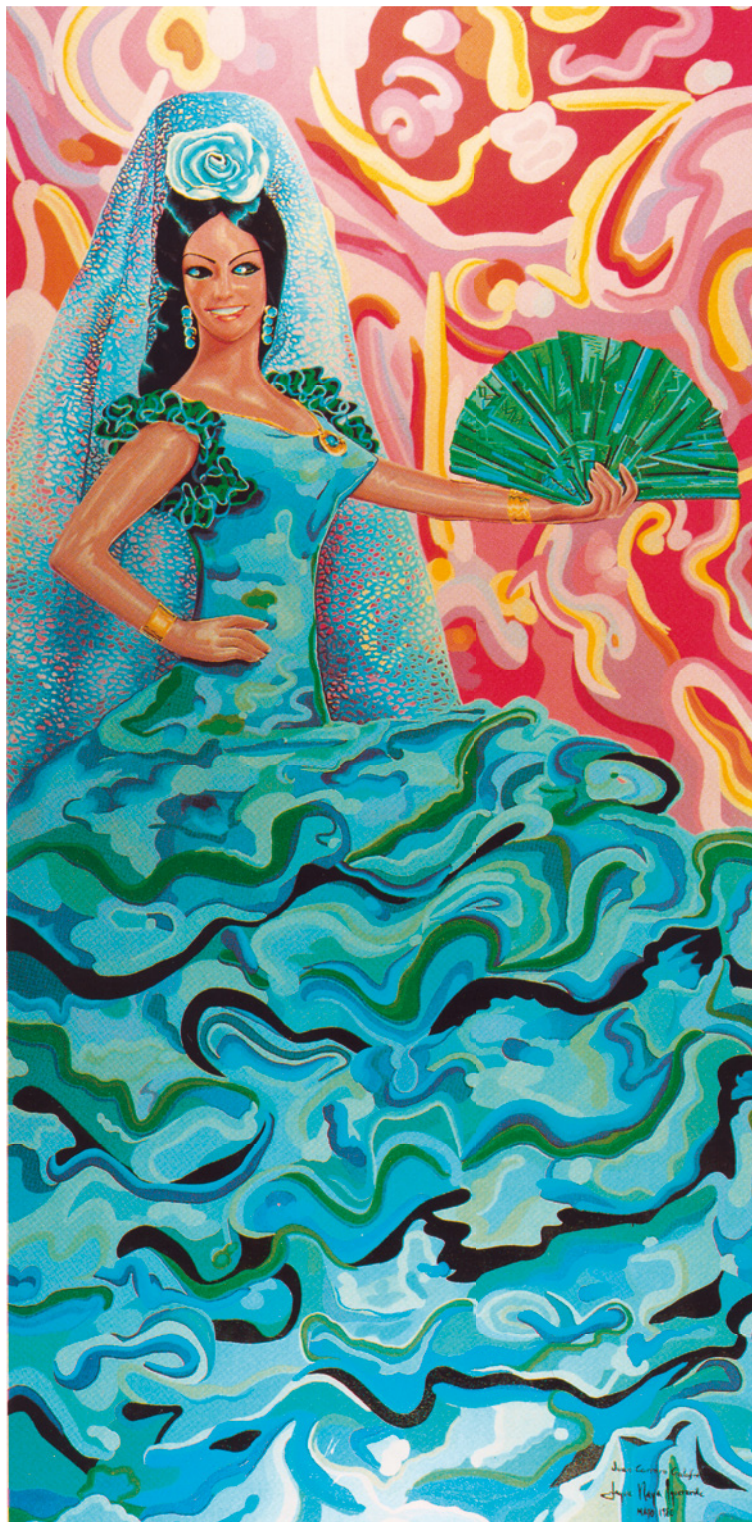


Pablo Sycet, *Otra Norma*, 1977, Colección Olontia de Arte Contemporáneo, Huelva.

LÁMINA 31



Ouka Leele, *El beso*, 1980



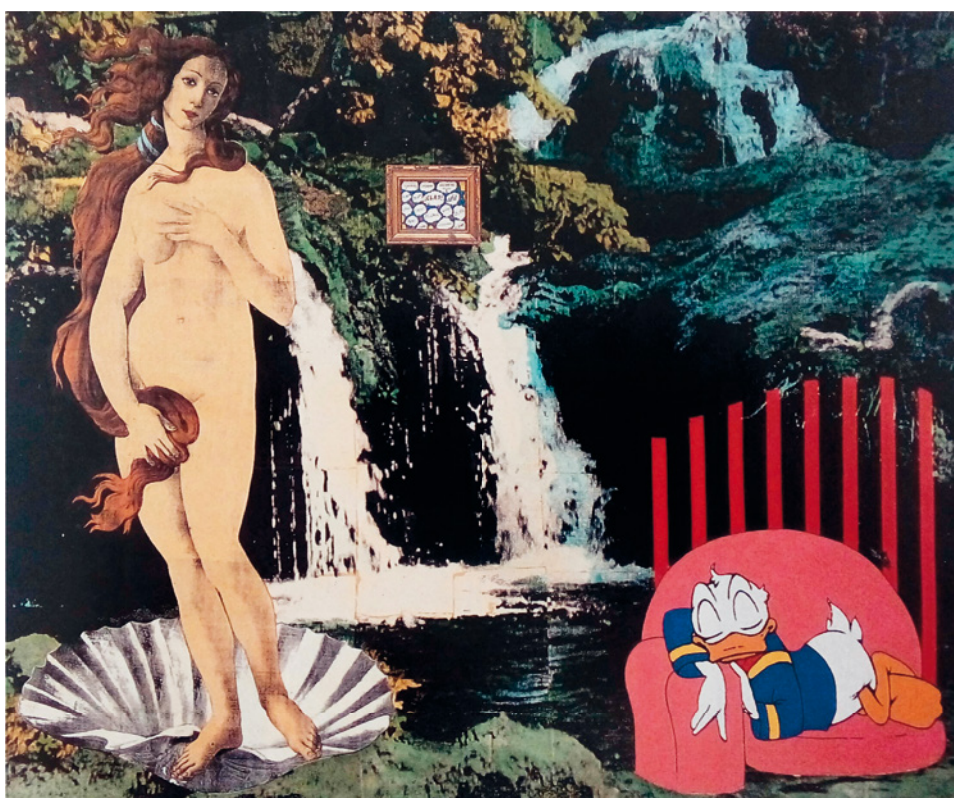
Enrique Naya y Juan  
Carrero (Costus),  
*Marina*, núm. 3,  
1980.

LÁMINA 33



Dis Berlin, *Collage sin título* (serie «Eva»), 1991, cortesía de la Colección Fundación Telefónica, Madrid. Fotografía: Fernando Maquieira.

LÁMINA 34



Equipo Límite, *Cariño, dale de comer al pajarito*, 1989.

LÁMINA 35



Juan Ugalde, *Noticias con termómetro*, 1985,  
colección Fundación La Caixa, Madrid.

LÁMINA 36



APS, *Lenin Cumbe*, 1992, imagen de la instalación en el Centro Andaluz  
de Arte Contemporáneo, Sevilla, 2016.



Rogelio López Cuenca, *Poezie proletarska*, 1986, Colección Fundación La Caixa, Madrid.

LÁMINA 6



Enric Sió, cartel para *Oriflama*, 1968.

LÁMINA 7



Eduardo Arranz-Bravo y Rafael Bartolozzi, *Mural de la Fábrica Tipel*, 1968, cortesía de la Fundación Arranz-Bravo. Fotografías: Jordi Garrido.

LÁMINA 8



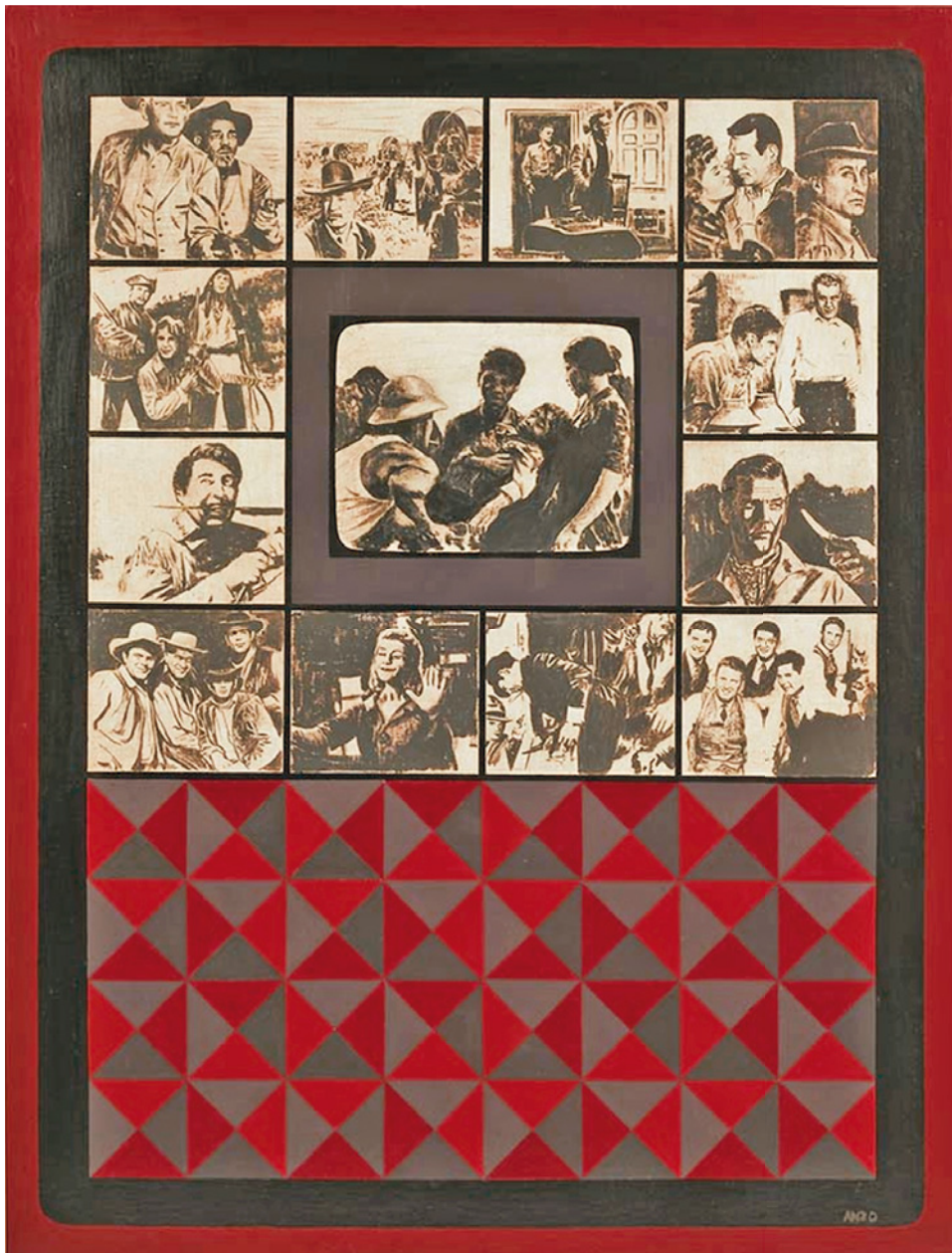
Rafael Canogar, *Mortal Cebo*, 1964.

LÁMINA 9



Alberto Greco, *Composición*, 1963, cortesía de la Galería Guillermo de Osma.

LÁMINA 10



Anzo, *Los Telemitos*, 1964.

LÁMINA 11



Eugenio Chicano, *¡No a la violencia!*, 1968.

LÁMINA 12

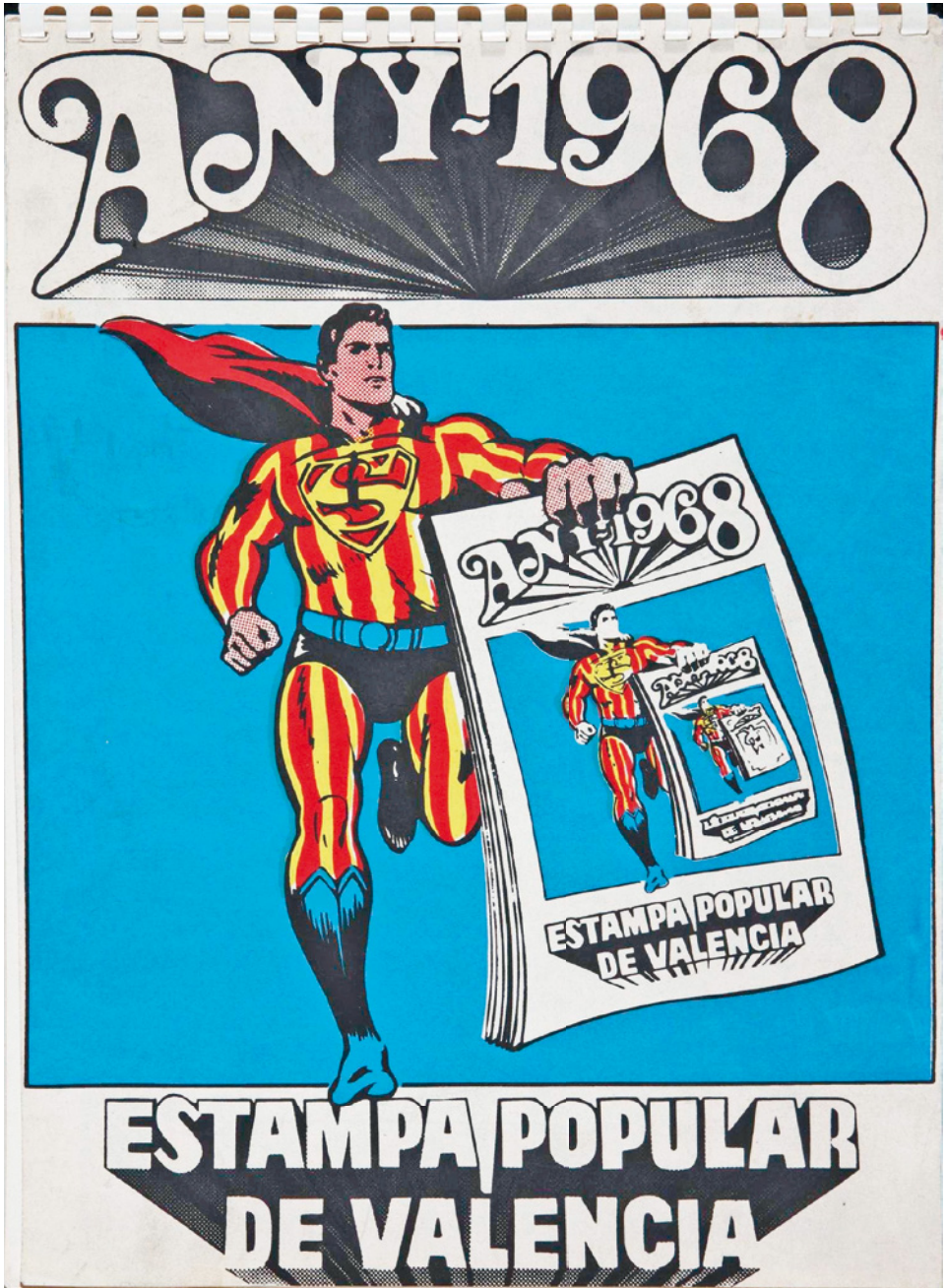


Alfredo Alcáin, *El escaparate de las lanas*, 1968,  
cortesía de la Galería Guillermo de Osma.

LÁMINA 13



Carme Agudé, *Grups de Presió*, 1971, colección particular.



Estampa Popular de Valencia, *Calendario de 1968, 1967.*

LÁMINA 15



Eduardo Arroyo, *Carancha*, 1962. Fotografía: Galerie Michael Hasenclever, Múnich.

LÁMINA 16



Vista de la exposición *Pop Soul. Encapsulados & otros*. Darío Villalba, Sala Alcalá 31, Comunidad de Madrid, 2019. Fotografía: Francisco Posse.

LÁMINA 17



Equipo Crónica, *El realismo socialista y el Pop Art en el campo de batalla*, 1969, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

LÁMINA 18



Equipo Crónica, *Latin Lover*, 1967, colección particular.

1.ª edición: octubre de 2025

Diseño de cubierta: Germán Úcar

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.



© Julio Pérez Manzanares, 2025  
© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2025  
Valentín Beato, 21. 28037 Madrid  
Depósito legal: M. 15.235-2025  
I.S.B.N.: 978-84-376-4944-3  
*Printed in Spain*

## INTRODUCCIÓN

# ¿Qué es lo que hace al Arte Pop español tan diferente, tan atractivo?

Los fenómenos artísticos que se producen en nuestro país no pueden ser enfocados de una manera autónoma; para ser objeto de una explicación inteligible es necesario ponerlos en relación con los fenómenos artísticos generales de la cultura occidental (Llorens, 1967).

Pero más que nada, para expulsar a alguien del club Disneylandia, acusarlo (reiteradamente) de querer lavar el cerebro de los niños con la doctrina del gris realismo socialista (Dorfman y Mattelart, 1972).

Cuando el crítico inglés Lawrence Alloway popularizó el término *Pop Art* a finales de los años cincuenta, no podía imaginar el éxito que este cosecharía. Años después, recordando el proyecto del artista Robert Watts sobre la cantidad de productos de consumo que hacían referencia a la palabra «pop», el crítico bromeaba lamentándose de no haber registrado el término para cobrar derechos por su uso, más que para limitarlo, como pretendía el artista fluxus (Alloway, 1974). Verdaderamente, pocos términos artísticos han dado lugar a paradojas tan grandes como las del Arte Pop. Como trataremos de ver en este trabajo, esas paradojas llegan, incluso, a cobijar bajo el ala del *Pop Art* movimientos y obras que reniegan abiertamente de cualquier vinculación con el estilo.

Esta problemática, que va mucho más allá de una mera confusión terminológica, tiene que ver, sobre todo, con consideraciones geopolíticas relacionadas con la posición de Estados Unidos durante la Guerra Fría, tanto en su política interior como en su expansiva política internacional. El *Pop Art* era imagen de la sociedad de consumo estadounidense, tal y como fue definido por medio de ensayos y exposiciones, como *American Pop Art*, del propio Alloway, que en 1974 acababa por definir la imagen del Pop americano en torno a una selección de temas, obras y autores.

El término «pop» es, sin embargo, mucho más complejo. Relacionado con el desarrollo de la cultura de masas, el crítico Robert Rosenblum no dudó, en 1976, en proponer que sus orígenes pudiesen estar en el Cubismo. En fechas más recientes, el profesor Francisco Calvo Serraller se preguntaba también por la posibilidad de que el fundamento último del Arte Pop —el cuestionamiento de las jerarquías culturales— fuese un proceso que no pudiera limitarse solo, aunque cobrara allí su mayor impulso, a la década de los sesenta. Del mismo modo que sus cauces estéticos desbordan lo artístico, y su influencia cronológica llega hasta la actualidad, parecía plausible buscar sus orígenes en el nacimiento de nuestra «cultura de la imagen» y en las múltiples críticas contemporáneas que se le habían realizado desde las vanguardias históricas (Calvo Serraller, 2014b).

Esta posibilidad de la extensión del término «pop» solo es equiparable al restrictivo aspecto que este tiene como estilo artístico, al menos, según fue entendido durante muchos años. Una imagen cuya construcción ocupará nuestras primeras páginas, pues es imposible comprender la extensión internacional del Pop —que, siguiendo lecturas contemporáneas, denominaremos Pop Global o Pop Internacional (Alexander y Ryan, 2015; Morgan y Friggeri, 2015)— sin ver cómo se construyó y definió su imagen estereotipada como un estilo exclusivamente americano, dedicado a presentar y representar los bienes de consumo propios de una industria cultural avanzada.

La creación de una etiqueta pop, sobre la base de unas características estilísticas determinadas, está plagada, desde su origen, de confusiones y paradojas. Precisamente aquellas prácticas artísticas que, en una lectura nada formalista, habían surgido en Norteamérica para contrarrestar al Expresionismo Abstracto caían, en muchos casos, bajo sus propias lecturas y patrones de diferenciación técnica y formal, imbuidos de un marcado carácter nacionalista (Foster, 2012). Una etiqueta, no obstante, que fue eficaz en sus objetivos. Por ello, a pesar de verse hoy en día contrastada con necesarias revisiones, que ponen en duda la creación de un estilo unívoco y uniforme, esta marcó necesariamente, de manera geopolítica y crítica, la percepción y el rumbo histórico de todas las manifestaciones estéticas que se aproximaron, fundieron o integraron la cultura de masas a partir de entonces.

El Pop Global, del que forman parte —y muy importante— las manifestaciones españolas, se dibuja hoy como un mapa mucho más complejo que el que la historia tradicional ha atribuido al estilo. Desde un punto de vista nacionalista y colonial, como el sostenido por la idea clásica de un «Pop americano», las manifestaciones de la Crónica de la Realidad españolas, como las de la Figuración Narrativa francesa, el Realismo brasileño o alemán o las manifestaciones plásticas japonesas, podían suponer, a lo sumo, epígonos e integraciones que demostraban que el *Pop Art* americano se había extendido e influido de manera global, casi al ritmo de la imposición del modelo cultural capitalista a lo largo del mundo. Nada más lejos de la realidad, como veremos, y como nos gustaría defender en este

trabajo. Aunque, sin duda, dependiente de los modelos culturales que el capitalismo brindó al mundo, conformando la cultura del espectáculo de la que hablará Guy Debord, o la «unidimensionalidad», también cultural, popularizada por Marcuse, el Pop Global no copió necesariamente el Pop norteamericano sino que, como él, se inspiró en aquellos productos de la cultura de consumo —cine, cómic, televisión o diseño— que esta había difundido por los países desarrollados. Teniendo en cuenta, aquí sí, la preeminencia de la distribución de los productos de consumo creados en Norteamérica, por la explosión y consolidación industrial que habían tenido en los años treinta, aseguró la extensión occidental de películas, personajes de cómic o estilos musicales que, a partir de entonces, formarán parte de la cultura popular (que no vernácula) de gran parte del mundo. Pero también, y de manera eficaz, inspiró en su desarrollo internacional las críticas a ese modelo socioeconómico.

Esta diferenciación, y la jerarquización geopolítica y nacional entre un «genuino Pop» americano y las copias o desviaciones internacionales que esta implica, parecen haber contagiado a la propia historiografía en nuestro país. El Pop español no ha tenido mucha fortuna crítica, en este sentido, hasta el punto de que son muy escasas las monografías de investigación sobre los artistas vinculados al periodo (salvando los trabajos de Martín Viadel y Lacruz Navas sobre Equipo Crónica y Equipo Realidad, respectivamente) y no existe ninguna dedicada a examinar el movimiento en su totalidad. Estos trabajos sí se han realizado, de manera más sucinta que extensa, todo sea dicho, en el ámbito expositivo. Pareciera que todo el interés que el Pop español no ha tenido por el lado de la investigación —definido rápida y taxativamente como político y periférico respecto a las muestras anglosajonas— lo ha cosechado por el lado de la exposición. La etiqueta, sin duda, vende en este sentido, aunque el Pop español, precisamente, de lo que tratara fuese de huir de esas imposiciones culturales relacionadas con la industria y el espectáculo, tema central de la crítica cultural de los sesenta. Aunque en 1983 el profesor Simón Marchán realizó un recuento muy acertado sobre el surgimiento y los caminos que el Pop adoptó en España (y que aquí seguimos fielmente), la investigación en esa dirección ha sido tan escasa que, en la revisión que el profesor realizó de ese texto seminal para la exposición de 2016, *Reflejos del Pop en España* [1] (Museo Carmen Thyssen), apenas había incorporaciones y variaciones de nombres. La nómina, no obstante, era incluso más extensa que la que cita el profesor Valeriano Bozal en su imprescindible *Historia del Arte en España*. Bien es cierto que, en el caso de Bozal, hay manifestaciones que directamente ni considera propias del movimiento, en el que estuvo directamente implicado desde el punto de vista crítico, y otras sobre las que se extiende con profusión.

Desde el ámbito expositivo —y consecuentemente investigador, en los mejores casos—, han destacado las aportaciones del IVAM. Sus lecturas del Pop en clave social, en relación con movimientos internacionales, centrándose en mo-



[1] *Reflejos del Pop en España*, Museo Carmen Thyssen, Málaga, 2016.

nográficas de especial relevancia, como la de Ana Peters, e incluso proponiendo examinar la influencia del Pop en las prácticas artísticas posteriores de nuestro país, siguen siendo un material fundamental para la construcción de una historia ampliada del Arte Pop en España. Las incorporaciones y relecturas más significativas, revisando lo sucedido en el ambiente catalán de los sesenta y setenta, también se han producido, sobre todo, en el ámbito de la exposición, con *El Llegat del Pop Art a Catalunya* (Museu de Girona, 2016) o *Liberxina: Pop y nuevos comportamientos artísticos 1966-1972* (Museu d'Art de Catalunya, 2018). Los nombres que estas exposiciones han sacado a la luz, así como las conexiones entre prácticas artísticas y esferas de creación como el diseño (consideradas durante mucho tiempo

compartimentos estancos para nuestra historiografía), han contribuido indudablemente a que la perspectiva sobre los caminos del Pop en España sea hoy muy diferente de lo que podía ser hace tan solo una década.

A ellos se ha sumado también la recuperación de nombres ocultos de la historia del Pop en España, como son todos los de las mujeres relacionadas con el movimiento. Exposiciones como *Genealogías feministas en el arte español* (MUSAC, 2013) han contribuido a sumar experiencias y nombres femeninos a una historia del arte que, en sus textos canónicos, mantenía hasta ahora el Pop —también— como una historia exclusivamente masculina. Las obras de estas artistas, y el análisis de su recepción en el momento crítico de nuestro país, han contribuido de manera esencial a que hoy pueda perfilarse una historia del Arte Pop en España diferente de la versión que se venía manejando.

Todas estas aportaciones vienen acompasadas por estudios sobre movimientos y escenarios críticos de la época, fundamentales para entender el surgimiento y desarrollo de estas prácticas. En este sentido, los trabajos de la profesora Noemí de Haro sobre Estampa Popular y el arte comprometido en España, y los de Paula Barreiro sobre las transformaciones que la crítica antifranquista sufrió durante esta década en nuestro país, son imprescindibles para entender el trasfondo político e ideológico de todo cuanto ocurría en este momento. Todo ello se encuentra actualmente ilustrado en el impresionante recuento histórico-crítico de Jorge Luis Marzo y Patricia Mayayo, *Arte en España 1939-2015. Ideas, prácticas, políticas* (Cátedra, 2015), que, aunque posee un carácter histórico mucho más amplio de lo que podría suponer una monografía pormenorizada, traza, sin lugar a dudas, las vías de investigación actuales sobre la cuestión.

Pese a la distancia —o precisamente por ella— que el Pop español puso respecto al modelo americano en el momento, y por sus contactos con otras corrientes como el Pop inglés, el Nuevo Realismo o la Figuración Narrativa francesa, su papel se configura como fundamental en el mapa del Pop Global de los sesenta. Aunque en el momento pudiese parecer, como de nuevo recuerda Santiago Olmo, una «anomalía» en el panorama internacional, como podemos ir viendo, sus resultados fueron enormemente brillantes. Si bien no responde a un modelo o deseo de bienestar y comodidad social a la medida del americano o el inglés, y eso le confiere un carácter cierta y positivamente «subdesarrollado» en relación con algunas de las muestras internacionales, sí queda claro que, como en los propios orígenes del movimiento en Inglaterra, «está determinado [...] por el sueño (también la crítica) de esa realidad como premisa de modernización» (Olmo, 1999: 47).

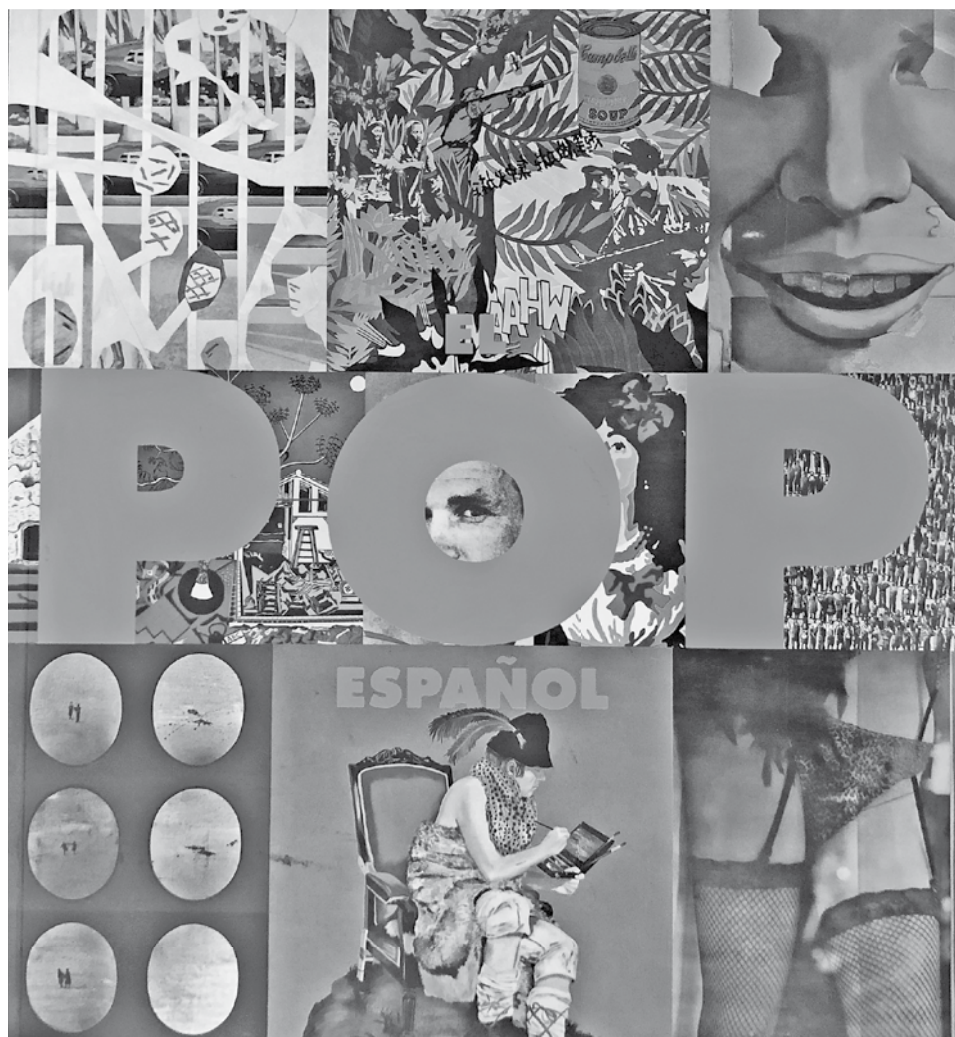
De ahí que en el presente trabajo optemos por prescindir del término «estilo» para hablar del Pop y prefiramos hacerlo de *estrategias pop*, como propone este autor en otro de sus lúcidos análisis (Olmo, 2007). Estas estrategias son comunes a todos los lenguajes narrativos de finales de los años cincuenta y sesenta y, en uno u otro momento, han sido incluidas en la órbita del Pop: el uso

consciente de los medios de masas, el juego entre la reproducción y la presentación manipulada de estos, la introducción de los lenguajes de los *mass media* como modo de aproximarse a la realidad social del momento y la posibilidad de que la misma tuviese —entonces como ahora— lecturas y posibilidades críticas y políticas. Esta opción nos permite, además, observar su impacto y discurrir en el tiempo, y sin tener que limitarlo al momento de su «vigencia estilística» durante los sesenta. Acercarnos a la cuestión desde esta perspectiva nos permite, además, superar ciertas limitaciones de carácter formalista y aproximar el análisis a artistas y obras que, sin poder ser calificados como pop estilísticamente, recurrieron en algún momento a algunas de sus ideas y lenguajes (Cameron, 1992).

Integrado el problema estético en la superación de la abstracción internacional, tendremos necesariamente que atender a las cuestiones políticas e identitarias que se involucran en el desarrollo de estas estrategias. Para comprenderlas, y poder revisarlas desde la actualidad, en el caso específico del Pop español, hemos de tener en cuenta que ese mismo proceso de creación de un «canon pop» en el marco internacional también se producirá en nuestro país.

Solo con mirar el desarrollo expositivo que el Pop ha tenido en nuestro país, a través de las distintas muestras en las que ha aparecido a lo largo del tiempo (representado en exclusiva o compartiendo espacio con muestras internacionales), podemos hacernos una muy buena idea de quiénes se han convertido, con el paso del tiempo, en los «representantes oficiales» del Arte Pop en España. Desde la escueta nómina que los representa en la exposición inaugural de la revisión histórica del Pop, comisariada internacionalmente por Marco Livingstone en el MNCARS en 1992 (compuesta exclusivamente por Eduardo Arroyo, Equipo Crónica y Luis Gordillo), hasta las últimas muestras, mucho más centradas en discutir las relaciones del Pop con otros movimientos de los sesenta, o su inclusión en revisiones más amplias del arte español, hay una serie de nombres que vienen repitiéndose y que configuran una especie de «canon» de las propias exhibiciones relacionadas con el Pop en nuestro país: Eduardo Arroyo, Equipo Crónica, Juan Genovés y Luis Gordillo suelen ser los nombres que en escasas ocasiones faltan en las muestras y relatos historiográficos, en los que se incorporan a menudo Darío Villalba y Equipo Realidad. Estos últimos, con asombrosas y sonadas desapariciones, como ocurre en una de las exposiciones de carácter canónico de entre las que se han realizado hasta la fecha sobre el particular: *El Pop español* [2] (Museo Esteban Vicente, 2004), comisariada por Calvo Serraller.

Esta nómina, aunque da buena cuenta de los desarrollos más importantes del Pop, ha constituido un paradigma corto y restrictivo. Sobre todo porque la fuerte teorización que había tras algunos de sus representantes —como será el caso de Equipo Crónica— estableció una forma también canónica de leer e interpretar sus obras para la crítica y la historiografía españolas, y un modelo a partir del cual interpretar las manifestaciones pop en España que resulta excesivamente rígido



[2] Catálogo de la exposición *El Pop español*, Museo Esteban Vicente, Segovia, 2004.

tanto estética —hay mucho más que pintura— como política —por los modelos teóricos herederos del marxismo europeo que manejarán— y, desde luego, identitariamente, lo que afecta incluso a la propia construcción de un «Pop español» en su reflejo de la sociedad y la cultura oficial de los sesenta, y su implicación con la lucha antifranquista. Quizá el Pop español, al final, no sea tan diferente de otros desarrollos de la época y cuente muchas más cosas de la sociedad en la que se producía de lo que se ha venido narrando.

Hoy, que las lecturas en clave de género o geopolíticas nos ayudan en las revisiones de épocas y movimientos del pasado, parece ser un buen momento para

mirar bajo una luz diferente esa parcela del arte español en la que hay una importante presencia femenina, por ejemplo, apenas conocida hasta la última década, pese a la centralidad en la escena del momento de algunas artistas como Ana Peters. Tampoco las lecturas de género han sido frecuentes en las revisiones históricas de unas prácticas como las de Darío Villalba, que solo hace escasos años se han empezado a mirar poniendo el foco en la posibilidad de que muestren ciertos temas específicamente relacionados con la subcultura homosexual de la época.

El modelo canónico impuesto por la historiografía y la crítica sobre lo que el Pop español ha sido, y es, marcará profundamente su desarrollo posterior. Como Julián Díaz Sánchez, otra fuente fundamental para este trabajo, se ha encargado de señalar, la enorme politización del Pop de los sesenta, propia de toda la cultura europea del momento, pero especialmente bajo el franquismo, se encontrará con una nueva recepción histórica y práctica con la llegada de la democracia. El Pop Internacional, identificado con el modelo americano, aparentemente despolitizado y hedonista, será reinterpretado y adaptado como ejemplo de una cultura apolítica que, nuevamente, irá acompañada de una fuerte presencia crítica. Los enfrentamientos entre las facciones de los críticos antifranquistas y los nuevos críticos aparentemente «apolíticos» marcarán la transición democrática en el territorio artístico y avanzarán la recepción que el Neopop tendrá durante los años ochenta.

También entonces, las lecturas de género y geopolíticas nos ayudarán a revisar el arte del momento en sus manifestaciones tanto estéticas como críticas e historiográficas. Convertidos en la joven democracia de Europa, y con el firme intento de mostrar una cultura en pos de la nueva concordia democrática, se debía renunciar a cualquier revisión del pasado. La cultura de la Transición abandonó «antiguas militancias» en el arte en favor de una eclosión festiva e individualista pero en la que, sin embargo, empezaban a mostrarse algunos elementos que podrían hablar del avance de ciertos aspectos sociales relacionados con la identidad sexual. El uso y manejo de estrategias pop relacionadas con el *kitsch* en algunos de los artistas vinculados a la Nueva Figuración, y lo que vino a denominarse «el arte de la Movida», nos sitúan en este escenario. También en la estrategia identitaria que, nuevamente, y repitiendo el modelo de los sesenta, intentaba ofrecer con ello una determinada imagen de España, acomodándose en este caso —frente a la contestación de los sesenta— a la imagen oficial que se quería dar.

Esta imagen de España, y el impacto pop que tendrá en ella la internacionalización y los fenómenos relacionados con el año 1992 (con la celebración de los Juegos Olímpicos en Barcelona y la Exposición Universal de Sevilla a la cabeza opacando otros acontecimientos que marcaron la época, como la guerra del Golfo, o las crisis económicas, sociales y sanitaria con la irrupción del sida), nos pondrán en la pista de la creación de una nueva «Marca España». Renovada imagen oficial, postransicional y extrañamente posmoderna, que volverá a ser puesta en

cuestión por gran parte de las estrategias neopop de los noventa. Recuperan con ello los caminos estéticos, políticos e identitarios del arte de los sesenta, pero cumpliendo la máxima marxista de que la repetición en la historia vive como farsa lo que fue originalmente una tragedia. Con trabajos irónicos y hasta cómicos en sus planteamientos, se moverán por un camino crítico con la propia «institución artística», que sustituía ahora la lucha contra la hegemonía franquista por la nueva dominación del mercado y la intervención política en la cultura.

Con este breve resumen del camino a emprender, se comprende que el arco temporal elegido abarque las fechas simbólicas de 1962 a 1992. Ambas están relacionadas con eventos de carácter político y social a los que las estrategias pop ofrecerán una respuesta estética. En 1962, el ministro Fraga ocupa el Ministerio franquista de Información y Turismo, desde el que inunda el país de nuevos mensajes visuales y de una idea de apertura vinculada con el desarrollismo que se convertirá en la fuente iconográfica predilecta para el Pop peninsular. Ese año también se producen las huelgas y movimientos estudiantiles que ofrecerán una nueva fuerza de oposición al antifranquismo y con los que muchas de las estrategias artísticas que veremos formarán cuerpo y equipo. Al mismo tiempo, comienzan a introducirse a través de los medios de masas las primeras fórmulas pop vinculadas con la gráfica y el diseño, preparando el terreno para el desembarco, al año siguiente, del Arte Pop tanto en muestras extranjeras, caso de *Arte de América y España*, como propias, con Arroyo y su exposición en Biosca. En ese momento es también cuando comienza a configurarse Equipo Crónica, a partir de las experiencias de trabajo de Estampa Popular de Valencia, al mismo tiempo que Luis Gordillo, Modest Cuixart o Rafael Canogar inician sus experimentos pop; quedan así marcadas las tres líneas de trabajo que definirán la práctica en España en relación con el uso de los objetos y técnicas de los medios de masas, y las lecturas políticas y sociales que estas tendrán (incluso cuando no sean explícitamente buscadas).

Obviamente, la fecha final de 1992 tiene también múltiples connotaciones tanto estéticas como políticas e identitarias. Una nueva imagen de España estaba en juego, una vez más forjada bajo la promoción gubernamental y ejemplificada en la celebración de los Juegos Olímpicos de Barcelona y la Expo de Sevilla. Estos actos, y la política cultural en que se inscribían, culminan con el proyecto de renovación iniciado durante la Transición. Es en esa fecha cuando, tras el periodo de transición democrática, y superados los ochenta de *la Movida, el entusiasmo y el desencanto*, el arte español comenzará un proceso de autoexploración en el nuevo marco global. En este nuevo panorama de los inicios de la globalización, los colectivos neopop no dejarán de ofrecer agudos mensajes acerca de distintas posiciones críticas que transformaban «la política» en «lo político». Las experiencias pop, con su capacidad de integrar el día a día, sirven de inmejorable espacio de reflexión para ver cómo los acontecimientos políticos del país, la imagen oficial que sobre España se ha venido sosteniendo y los litigios críticos que han acompa-

ñado al arte de las últimas décadas forjaron experiencias únicas en el debate y la confrontación estéticos de nuestro país.

Es necesario hacer notar, ya en este recuento inicial, que el volumen de fuentes, obras y autores citados trata de ofrecer una visión panorámica del impacto de las estrategias relacionadas con la adopción de mecanismos de la cultura de masas en el arte de nuestro país. No ha sido nuestra intención ofrecer un relato pormenorizado de nombres, obras (muchas de ellas, además, sometidas a restricciones en su reproducción) y carreras artísticas. El planteamiento que hemos seguido trata de mostrar unas líneas maestras, algunos caminos poco explorados y —confiamos— una bibliografía lo suficientemente extensa como para poder aproximarse al panorama general y profundizar, si se desea, en alguno de los aspectos específicos de cualquiera de los artistas y obras citadas. Sin evitar la necesaria crítica que toda revisión requiere, no ha sido tampoco nuestro ánimo el de «enmendar la plana» a propuestas o autores anteriores que podrían, desde el punto de vista actual, ser fácilmente descartables. Entendemos que una labor de hermenéutica crítica, y la necesaria puesta en común de horizontes que esta requiere, deben respetar y situar, antes que nada, cada argumento en su contexto y, sin dejar de hacer justicia a algunos de sus trabajos o argumentos (como sucede con la escasa presencia o valor atribuido a los trabajos femeninos de los sesenta), admitir que a partir de ellos, que también tienen sus aciertos, se puede seguir iluminando el presente. Confiamos por tanto en haber sido capaces de realizar un ejercicio de sana crítica y de diálogo en el tiempo de carácter transgeneracional.

## CAPÍTULO PRIMERO

# La «coca-colonización» del mundo: el Arte Pop en el contexto internacional

COMPLICACIONES SOBRE UNA DEFINICIÓN:  
EL *POP ART*, MÁS ALLÁ DE ESTADOS UNIDOS

«El *Pop Art* debe ser popular, transitorio, prescindible, de bajo coste, de producción masiva, joven, ingenioso, *sexy*, astuto, glamuroso y un gran negocio» (Walker, 2001: 26). Con estas palabras, dirigidas por carta a Alison y Peter Smithson en 1957, rubricaba el espíritu del Arte Pop el artista inglés Richard Hamilton, considerado por muchos el padre del movimiento desde que en 1956 expusiera en la londinense Whitechapel Gallery su famoso *collage* *¿Qué hace a los hogares de hoy tan diferentes, tan atractivos?* [3] en la muestra *This is Tomorrow*.

Se trata de una definición alejada de la primera que diera el crítico inglés Lawrence Alloway sobre la cultura pop (este en minúsculas, alejada del «estilo» que la estratifica, aparentemente, en un nivel superior), para referirse a los productos creados por los medios de masas, y no al arte que los refleja, pero que ha quedado vinculada al estilo, mezclando arte y cultura pop, acompañándolo hasta la actualidad (1966: 27). Una definición, no obstante, que solo es útil si se contempla la versión «oficial» sobre el Arte Pop como un producto netamente anglosajón al que se enfrentan las múltiples opciones pop que se dieron a lo largo y ancho del mundo desarrollado, o en vías de desarrollo, en el transcurso de los años sesenta.

Para empezar, y es algo que ya queda claro en la definición de Hamilton, hay una cierta confusión «de época» sobre la definición del Pop como estilo en sus dos acepciones contemporáneas, deudoras, entre sí, aunque no siempre intercambiables: una como repertorio de estilemas, formas y temáticas en los que una serie de artistas —y diseñadores, cineastas, publicistas, etc.— centraron su atención, y otra como el «estilo de vida» del que el propio *Pop Art* surgió en el mundo anglo-



[3] Richard Hamilton, *¿Qué hace a los hogares de hoy tan diferentes, tan atractivos?*, 1956, Colección Sammlung Zundel. Fotografía: Volker Naumann.

sajón, trasladado al territorio artístico para poner en liza sus contornos (Crow, 2015). Un estilo de vida animado por los cambios sociales, políticos y económicos de la década, que iban desde el desarrollo económico tardocapitalista hasta su cuestionamiento ideológico por parte de los movimientos de liberación racial, sexual, obrera e incluso estudiantil que caerían, al final de la década, bajo el conocido lema «espíritu del 68». La impregnación social de estos movimientos, y su traducción en *estilos pop* del día a día en la moda, la música, el cine, la televisión o el diseño, darían lugar a cierta pasión moderna, y hasta cierto punto de vista proamericana, reflejada en los cambios culturales a uno y otro lado del Atlántico en la Inglaterra del *Swinging London* y los Estados Unidos de la prosperidad y el

consumo. Una tendencia proestadounidense que se verá cuestionada, entre otras muchas razones, por la tensión política global y que culminará con la guerra de Vietnam, que cambiará radicalmente la imagen exterior e interior de Estados Unidos.

El Pop introducirá, sobre todo, una serie de cambios que quedarán reflejados en la sustitución de los antiguos patrones culturales. Los experimentos iniciales de Blake, Hamilton o Boshier fueron percibidos como una cierta liberación de clase, reflejada en la disolución de las antiguas jerarquías en favor de la «cultura popular», al tiempo que se vinculaban con los nuevos movimientos juveniles y con muchas de sus preocupaciones políticas y sociales. Como recordaba al respecto John Russell:

Por la parte inglesa, y para muchos, si no para todos sus participantes, el Pop fue un movimiento de resistencia: un comando desclasado que estaba dirigido contra el *establishment* en general y el *establishment* artístico en particular. Contra el visitante de museo a la antigua, el crítico a la antigua, el marchante a la antigua y el coleccionista a la antigua (Banham más tarde describió su éxito como «la venganza de los colegas de primaria»). Gran parte del mundo del arte inglés en ese momento era clara e imperdonablemente paternalista. El pop se concibió como una ruptura cultural, lo que significaba el pelotón de fusilamiento sin piedad ni indulto para el tipo de personas que creían en los clásicos de Loeb, las vacaciones en la Toscana, los dibujos de Augustus Johns, los muebles franceses de firma, los artículos principales en el *Daily Telegraph* y la buena ropa que duraba para siempre (Hewison, 1986: 50).

Indudablemente, el fenómeno «pop» no solo era un movimiento artístico, sino uno que se anclaba firmemente en la sociedad de su tiempo, que reflejaba y contribuía a los cambios que se estaban realizando en ella. Esa era, precisamente, una de las problemáticas que acompañaron a su recepción tanto en el mundo del arte como en el mundo en general: por primera vez, un estilo artístico rompía con la tradicional separación y autonomía del arte y, de manera concreta, objetiva e intencionada, mezclaba su existencia con la del mundo contemporáneo, vinculándose con un modo de vida concreto que lo impregnaba de valores, consignas e interpretaciones políticas y sociales. No podemos olvidar que la corriente artística se hará eco, incluso, de la visibilidad social de nuevas identidades culturales, políticas y sexuales, como es obvio en relación con la cuestión homosexual tantas veces relacionada con muchos de sus integrantes, o como lo será en nuestro país con el importante papel que el feminismo desempeñará en la posición crítica de muchas de sus participantes (Crimp, 2005a; Mayo, 2013). No obstante, como veremos, tampoco este era un aspecto que llamara especialmente la atención de la crítica del momento; ni la conservadora, que rechazaba las muestras pop por su banalidad, ni la comprometida, que utilizaba a menudo parámetros en los que

estas cuestiones no encajaban aún. Las lecturas en este sentido no surgirán hasta décadas después, aunque el Pop anunciara, sin embargo, un estilo de vida en el que todos aquellos cambios podían tener cabida.

Parece necesario separar, de partida, este *way of life*, propio de las sociedades capitalistas, que veían desplegarse el universo de los nuevos productos de consumo, y los autores y estilos que, a lo largo de esa misma década, y atravesando el mundo de manera casi global, se aproximaron a ellos. En nuestro país daba cuenta de esta necesaria diferenciación, así como del espíritu general que unía a ambos, el entonces jovencísimo Terenci Moix en su pionero estudio sobre los cómics. Problematizaba en él, además, uno de los aspectos que acompañarán a la propia denominación de Pop con referencia a la popularidad del arte: si tenía algo que ver con el arte popular, ¿estábamos hablando de la tradicional artesanía?, ¿se trataba de un arte popular por los temas que trataba o por el público al que se dirigía? Si ninguna de las respuestas era afirmativa, ¿qué era lo que hacía popular al Pop como para permitir que se integrase en un nuevo estilo de vida?

El concepto de popular, que es resultante de un arte hecho por y desde el pueblo, se banaliza en una invención absolutamente genuina de nuestro siglo, una convención resultante de fenómenos tecnoeconómicos, que han necesitado la evolución económica de las clases medias para desarrollarse plenamente. En este aspecto, el cine, el cómic, la televisión y la canción moderna —consumo y sujeción a leyes tecnoeconómicas que solo aparecen en nuestro siglo— serían las manifestaciones más genuinas de un nuevo concepto de comunicación, en el cual solo una aproximación romántica sabría ver restos del antiguo concepto de manifestaciones populares (Moix, 2007: 40).

Por más que hoy en día estén prácticamente superadas, es importante, para situarnos adecuadamente en las discusiones del momento, distinguir entre «el repertorio icónico de la cultura urbana de masas» (Marchán, 1986: 40), los elementos a través de los cuales esta se establece y propaga (medios de comunicación, publicidad, cómic, televisión...) y la cultura de masas del arte —los artistas pop— que fija su atención en estos mismos elementos para convertirlos en forma y contenido de sus obras, sumándolas (aunque no siempre ha sido ese su propósito) al circuito de la producción cultural capitalista. Solo contemplando, ya desde el inicio de estas páginas, esta diferenciación entre el magma pop del que se nutre el estilo identificado como tal, y al que llega a incorporarse en ocasiones, como uno más de sus productos, podremos entender la particular fórmula de expansión mundial del Pop y el modo en que fue recibida, integrada o subvertida en los distintos lugares por los que se fue propagando, a través de diferentes estrategias. El Arte Pop, como veremos, y como el caso español pone en evidencia por su posición política y social en el momento, debe ser leído, hoy en día, bajo una «visión geopolítica del mundo» (Marchán, 2016: 65).

Esta visión global y geopolítica es la que ha animado las mejores revisiones sobre el relato pop de cuantas se han realizado a lo largo de la última década, y entre las que destaca por su análisis poscolonial y de género el trabajo de Jessica Morgan, *The World Goes Pop*, a partir del cual ya no es posible sostener la visión unívoca y simple del Arte Pop como un producto netamente norteamericano, fruto y reflejo de su cultura. Si el «acta de nacimiento» del estilo, que otorgábamos hace unas líneas a Richard Hamilton, ya muestra la contradicción de que el estilo naciera en Inglaterra en los años cincuenta (aunque este nacimiento estuviese motivado por un nada secreto deseo de la Inglaterra de posguerra de acompañarse culturalmente con Norteamérica), observar el desarrollo global de las prácticas y estrategias pop, discutiendo a menudo con el canon estadounidense o adaptándolo a su marco cultural (como el propio Pop americano había hecho, diferenciando entre el neoyorquino o el californiano), ilumina y enriquece una discusión sobre uno de los estilos más importantes del siglo xx, y cuyos efectos y reflexiones siguen siendo de enorme actualidad.

Así como el «estilo pop» abarca varias estrategias de composición y proceso, no hay un Arte Pop universal sino cientos de iteraciones en todo el mundo que comparten una preocupación populista. Se desarrollaron numerosos artistas y movimientos con una estrategia *pop*, entre ellos el *Nouveau Realisme*, el Neodada, la Otra y Nueva Figuración, el *Saqqakheneh* o *Spiritual Pop*, el Equipo Crónica, así como figuras tan singulares como Oyvind Fahlström, Keiichi Tanaami y Erró [...] las iteraciones pop en todo el mundo deformaron, extendieron o invirtieron ciertas estrategias del Pop estadounidense y desarrollaron tácticas completamente diferentes, en diálogo con entornos de consumo específicamente vernáculos (Morgan, 2015: 16-17).

Antes de analizar la importancia que esta configuración y explosión pop tuvo en las distintas manifestaciones y estrategias en que se dio a lo largo del mundo, y especialmente en el caso español al que dedicamos este trabajo, convendría conocer dónde y cómo ha surgido esa idea de un Arte Pop monolíticamente entendido y defendido como estilo norteamericano, y cómo ha podido sostenerse pese a que, casi desde sus inicios, los teóricos, críticos e historiadores que lo situaban (desde los primeros trabajos de Rublowsky o Lippard hasta los trabajos expositivos de Norman Rosenthal y Marco Livingstone) tuvieron que afrontar la contradicción de ponerlo en constante diálogo con muestras —algunas incluso críticas con el propio movimiento— extraídas de todo el mundo. Entonces, bien es cierto, la fuente de contraste principal era Europa, especialmente las obras inglesas y los Nuevos Realistas franceses (a los que más adelante nos aproximaremos en sus métodos de «presentación» de los objetos cotidianos), cuya línea de continuidad con el movimiento anglosajón permitía sostener la primacía de este. Pero en la actualidad, en que podemos observar cómo las estrategias pop surgieron por todo



[4] Claudio Tozzi, *Multidão*, 1968, y *Guevara, Vivo ou Morto*, 1967.

el mundo, con múltiples derivaciones y lenguajes más allá del norteamericano, resulta imprescindible replantearse la definición de manera global para situarla en un contexto cultural más amplio que el exclusivamente anglosajón.

La introducción en el relato de las muestras más críticas e ideologizadas, como las latinoamericanas (especialmente las brasileñas, como las de Tozzi [4], Soares o Nitsche), las estrategias pop de los países del este de Europa, situados en la órbita comunista, como las de Komar y Melamid o Reinikainen, o las muy politizadas muestras del Arte Pop español, a las que no tardaremos en acercarnos, descomponía la imagen fija de un «estilo pop» y problematizaba estética y conceptualmente la idea de una referencia única y canónica, imbuida además de los valores capitalistas, imperialistas y anticomunistas propios de la ideología estadounidense. Ya fuese por filia o por fobia respecto al modelo americano, muchos de los lugares en los que el Pop tuvo impacto durante los años sesenta —el caso español es privilegiado entre ellos— facilitaron, con sus discusiones, que este se mantuviese intacto como paradigma al que tener que acudir. Hoy en día, sin embargo, y como ya presentaron de manera muy oportuna los citados Rosenthal y Livingstone en su monumental proyecto de principios de los noventa, la idea del Pop Global, multifacético y heterogéneo se impone ante la visión única creada por y para Norteamérica, en el momento, nada casual, en que disputaba la primacía cultural a Europa (Alexander y Ryan, 2015).

Resulta necesario, por lo tanto, aproximarse inicialmente a esa construcción del Pop americano. No es solo preciso para poder desvelarla como tal, con sus aciertos y contradicciones, sino porque, como ya adelantábamos, será en la posición que las distintas narrativas pop globales adopten en relación con este canon —y con lo que representa— donde se dilucidarán algunas de las más importantes estrategias estéticas y críticas desarrolladas por el movimiento. Aquellas que, precisamente, han ayudado hoy a que desde las periferias —políticas, geopolíticas, sociales y culturales— el propio Pop norteamericano sea también mejor entendido y situado en el contexto internacional.

La «creación del Pop» como un arte netamente americano no fue solo una tarea que estuviese en manos de aquellos artistas que se nutrían de los símbolos de la cultura popular estadounidense de la que, a su vez, acabarían formando parte: los cómics, Disney, el *rock & roll*, las estrellas de Hollywood, los helados, las gasolineras, las *pin-up girls* o la Coca-Cola. Resulta iluminador que casi al mismo tiempo, e incluso antes, en que estos artistas americanos estaban poniendo simbología gráfica y cultural al modernizado mito del progreso y el *American way of life*, lo estuviesen haciendo también artistas ingleses, como Hamilton, Blake o Hockney. Si ambos podían hacerlo, a un lado y otro del Atlántico, recuperando casi idénticas mitologías, era porque, tal vez, estas ya no pertenecían ni por tiempo ni por mentalidad ni por marco cultural a ninguna de ambas generaciones.

Este proceso de depuración es fácil de comprender si se deja de lado la tendencia de algunos de los artistas más conocidos del Arte Pop norteamericano a



[5] Rafael Canogar, *La paliza V*, 1968, cortesía de la Galería Guillermo de Osma.

hacerse eco de los sucesos propios de su época, datados en tiempo, fecha y contexto, que, por muy americanos que fuesen, no encajaban en la visión oficial del consenso. Estas imágenes, como algunas de las menos «warholianas» del mismo Warhol (aquellas que reflejan de manera directa los conflictos sociales, como la violencia de los disturbios raciales de Birmingham en 1964), pueden sin problema ser puestas en contacto con la crónica social y el realismo europeo, como el que representa Canogar [5], y son las primeras que, cuando aparecen, complican de manera clara la «definición pop» de sus autores y evidencian la limitación de la idea estilística que lo restringe a sus más banales y festivas manifestaciones plásticas. Tampoco las referencias autobiográficas de obras como las de Jasper Johns, o la tendencia pictoricista de Hockney o Dine, encajan en la predilección de los Pop por los métodos técnicos que replicaban las propias técnicas de reproducción mecánica de las que se nutre la cultura de masas. Solo si nos fijamos en aquellos elementos que forman parte de la iconografía pop más asumida, de la que hacen gala las obras más conocidas de Ruscha, Oldenburg o Lichtenstein, podemos delimitar la idea de *estilo* sobre la base de unos temas entre los que, sin embargo, siempre encontraremos «cisnes negros» que compliquen el paradigma. La solidez

del argumento que aduce que las obras pop reflejan la sociedad de su tiempo, sus objetos de consumo y sus medios masivos de comunicación, vinculándolos con la rabiosa modernidad que acompañaba al espíritu pop durante los sesenta, también se tambalea desde la base y solo parece útil como método pedagógico de acotación de un estilo que mejor haríamos en formular en plural (Ramírez, 2007).

Respecto a la «rabiosa actualidad» del Pop, que debía estar tan fresco como la última moda, en palabras de Hamilton, las contradicciones tampoco tardan en aparecer. Como ya en 1966 hizo notar Darby Bannard en un artículo de la revista *Artforum*, los Pop tampoco parecían hijos de su tiempo, y reflejaban fielmente el entramado cultural del *American way of life*, sino que, antes bien, eran bastante anticuados en muchos de los elementos que enarbolaban como símbolo de la modernidad: estrellas de los treinta y cuarenta, personajes como Mickey Mouse o Donald que, aunque muy populares, tenían su origen a finales de los años veinte y los treinta, cuando se produce la edad de oro de las historietas y cómics en Norteamérica, o se crea el *star system* hollywoodiense, del que seguirán bebiendo casi treinta años después. Mostrando una marcada pasión por el cine, los objetos, los diseños e incluso los orígenes de la cultura de masas de la época de la Depresión y el *Art Déco*, artistas como Lichtenstein [6] o Warhol miran por el retrovisor, entre la nostalgia y la ironía, mezclándolas con la carrera espacial o la imaginación retrofuturista a la que hoy en día —pese a su marcado carácter naíf y artificioso— no nos hemos podido sustraer (Guffey, 2006: 76-81). Incluso la fiebre por los Cadillac, los *drive-in* y el *rock & roll* quedaba, como poco, una década atrás de las manifestaciones más conocidas del movimiento artístico durante los primeros sesenta (Diego, 2006: 35). Es esa distancia que los artistas pop tienen en relación con algunos de sus objetos de consumo predilectos la que hacía que, para la siempre lúcida Susan Sontag, fuese tan difícil separar sus obras de la nueva categoría de gusto de la que tratan sus «Notas sobre el camp» (Sontag, 2014: 271). No es difícil comprobar cómo, inconscientemente o estratégicamente, algunas de las manifestaciones más conocidas del *Pop Art* se aproximan a esta escurridiza estética, para la que el paso del tiempo sobre los productos de consumo es casi tan consustancial como la teatralización o el efectismo.

Tampoco los cómics o el cine a los que acudan los artistas internacionales serán los más actuales o propios de su tiempo, e incluso los eventos políticos a los que se refieran en ocasiones (pienso en la serie de Equipo Realidad sobre la Guerra Civil, extraída de las fotografías de una enciclopedia argentina) serán siempre medidos en función del tiempo y el calado que este proporciona en el imaginario popular, para poder hacerlos comprensibles para el espectador. Es importante, en este sentido, señalar el cambio que la cultura de masas impondrá entre las nociones de lo *popular*. Si hasta entonces se entendía por popular aquello que estaba hecho por y para el pueblo por sí mismo, o que triunfaba entre sus gustos, la aparición de la cultura de masas convertirá lo popular en aquellas obras de carác-