

DOCUMENTA Richard Hamilton fue también un teórico agudo que explicó y desarrolló un marco filosófico para el arte pop. En dos textos fundamentales revisa dos de sus obsesiones más encarnizadas: el estudio de interior y la tecnología de consumo.

Una vista interior

Por Richard Hamilton

Aceptamos, de forma indiscutible, el género “interior” como una clasificación fundamental del arte occidental; sin embargo, al pensar en cómo agrupar las obras para esta exposición¹, me doy cuenta de que el género se vuelve una escurridiza mariposa, no tan fácil de atrapar como suponía. Al hablar de marina o paisaje, sabemos de lo que hablamos. Son categorías de la clase “exterior” que cubren temas específicos, así que las palabras evocan una extensa vista de tierra o de mar. El paisaje puro, despoblado, es un amplio género con miles de ejemplos que fácilmente nos vienen a la mente. La cosa cambia cuando se introducen seres humanos en la gran perspectiva, al acaparar estos, ineludiblemente, el mayor interés de la escena. El paisaje se convierte en el telón de fondo de un drama. No obstante, depende del nivel de personajes: un poco de humanidad no afectará demasiado a la cuestión. Lo mismo ocurre con los interiores. *La Scala Milano* (1989), paráfrasis de una serigrafía de 1968, difícilmente podría estar más salpicada de gente, a pesar de lo cual es palpable el dominio del tema arquitectónico.

Aunque el interior también tiene sus subdivisiones, su forma pura es difícil de encontrar. Los interiores de iglesia de Pieter Saenredam son casi únicos en su profunda descripción del espacio arquitectónico. Las figuras de un Saenredam no son más que signos de puntuación. La mitad de las veces han sido añadidas por otra mano, quizás la de alguien incapaz de soportar la austeridad de sus edificios deshabitados. De hecho, es a la escuela holandesa en general y a Vermeer en particular, en tanto que uno de sus mayores exponentes, a quienes debemos dirigir nuestra mirada a la hora de encontrar la perfecta expresión de esta forma. No obstante, en Vermeer, el tema es la relación que se establece entre el estado de ánimo de una joven dedicada a alguna ocupación privada y nosotros, los espectadores. El espacio que ella ocupa solo es un decorado, un escenario creado para que centremos nuestra atención en la acción. La arquitectura interior es un marco, como en el caso del mayor logro en este género, *Las meninas* de Velázquez, paradigma del interior clásico. Un gran proscenio alberga a un grupo de actores cuyas actitudes e indumentaria nos proporcionan abundante información; el segundo plano esconde un mensaje sutil. Cada detalle de la pintura constituye un testimonio de la historia de España.

Dios creó el mundo pero este le quedó un poco desolador. Creó a Adán y luego a Eva y yo, con esta misma urgencia, tuve la necesidad de rellenar

el vacío de las pinturas que hice en los primeros años cincuenta. En ellas exploraba la posibilidad de idear una notación para describir el movimiento en un espacio, un sistema que permitiera llevar la perspectiva de un solo punto de fuga a otra dimensión y describir así un mundo donde el espectador quedara libre de su jaula monocular. El resultado de la aplicación del esquema convencional a movimientos simples dio como resultado unas obras que parecían abstracciones espaciales. Busqué habitantes. La respuesta consistió en ir del libro del Génesis a Darwin, sembrar las pinturas con algunas formas de vida primitiva y esperar a que operase el principio de supervivencia de los más fuertes. Las pinturas no tardaron mucho en cobrar la apariencia del mundo tal como lo vemos. La densidad de la notación aumentó hasta dar lugar al paisaje *Transition II/I* [Transición II/I] (1954), y Eva afloró en *re Nude* [re Desnudo] (1954).

El collage titulado *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* [¿Qué es lo que hace que las casas de hoy sean tan diferentes, tan atractivas?] (1956) se resuelve a partir de la Biblia y no de Darwin. El objetivo era colocar en el espacio reducido de un salón una representación de todos los objetos e ideas que abarrotaban nuestro mundo posterior a la guerra. Mi “hogar” habría estado incompleto sin la fuerza vital y simbólica de Adán y Eva, que posan junto al resto de aparatos. El collage tenía un papel educativo en el contexto de una exposición didáctica, *This is Tomorrow* [Esto es el mañana], en la que intentaba resumir las diversas influencias que empezaban a conformar la Gran Bretaña posterior a la Segunda Guerra Mundial. Parecía que todo apuntaba hacia un futuro halagüeño y abrazamos el mundo en continua evolución de la alta tecnología con ingenua confianza, un arrebato de optimismo que nos condujo hasta la década de los sesenta. Aunque se trata claramente de un interior, hay elementos que nos hacen dudar de la categorización. El techo del salón es una vista espacial de la Tierra. La alfombra es una vista panorámica de gente en la playa. Se trata de una alegoría, más que de la representación de un espacio.

Just what is it...? (1956) inició mi fascinación por el tema “interior”, que desarrollé en los años sesenta como resultado de mi encuentro fortuito con un fotograma. Uno de los proyectos de primer

año que diseñé cuando daba clases en la Universidad de Newcastle implicaba la recogida de material para collages a gran escala: las empresas de fijación de carteles y los cines eran la mejor opción para ello. Tras las incursiones que hacían los estudiantes, la escuela de Bellas Artes quedaba plagada de grandes carteles, retazos y material desechado. Entre los restos casualmente obtenidos de los cines, a menudo se encontraban viejas imágenes publicitarias. Paseando por las clases vacías una tarde, a punto estuve de pisar un fotograma de la película *Más fuerte que la ley* (dirigida por Douglas Sirk, con guión de Samuel Fuller). Había montones en el suelo, pero esta tenía un atractivo que tardé cierto tiempo en analizar.

Todo en la fotografía converge en una chica con un abrigo New Look que fija ligeramente la mirada a la derecha de la cámara. Se ha debido usar un objetivo gran angular porque la perspectiva está distorsionada; sin embargo, la sensación de inquietud proviene de otros dos factores. La escena transcurre en un plató, no en un interior real, así que las superficies de las paredes no están explícitamente unidas. La iluminación es extraña porque procede de distintas fuentes. Como la escala de la habitación no está excesivamente ampliada, como se podría esperar del uso de un objetivo gran angular, cabe suponer que se ha introducido una perspectiva falsa para contrarrestar su efecto. Sin embargo, el primer plano queda enfáticamente cerca y la recesión es extrema: una irrealidad estructural que fomenta el clima de aprensión con más fuerza que el cuerpo que observamos casualmente en el suelo, oculto parcialmente por un escritorio. El fotograma de *Más fuerte que la ley* es una imagen ominosa que resulta provocadora y ambigua: una confrontación con la que el espectador está familiarizado pero sin llegar a sentirse cómodo.

Durante una época solía llevar una cámara en mis viajes y algunas fotos (que hacía sin un objetivo serio de calidad porque las veía únicamente como elementos que podrían contribuir a un todo) resultaron de utilidad. Sacaba mi cámara en un restaurante en el que un impactante suelo de baldosas o una pared enlucida con florituras mal alisadas suplicaban ser fotografiados. Tumbado en la cama de un hotel en algún lugar, mi mirada se posaba en un sencillo artilugio que colgaba del centro de la habi-

.....
 “Mi hogar habría estado incompleto sin la fuerza vital y simbólica de Adán y Eva, que posan junto al resto de los aparatos”

DOCUMENTA

En este contexto, una silla de Rietveld o de los Eames sirven para el mismo fin que la reproducción de un Fra Angelico o que un retrato ancestral: son *souvenirs*. Un estudio, realizado mediante la técnica del *collage*, de *Interior I* (1964) usaba parte del característico complemento de color de una pariente de Manet. Una fotografía de su salón mostraba al fondo una colorista pintura impresionista que, en el proceso de fotografía e impresión, se había transformado en una serie de verdes parduscos, grises y ocre, algo muy diferente al original de Berthe Morisot. La transformación de una obra de arte en una imagen nueva mediante el tratamiento que recibe a través de la fotografía y la impresión y su posterior retorno a pintura se convirtió en un tema secundario. Un complemento de *Interior I* (1964), su compañero *Interior II*, también contiene referencias al arte: un trozo de azul que representa un monocromo de Yves Klein, artificio este que también se repite en *Interior with monochromes* [Interior con monocromos].

La curiosa historia de *Langan's* (1976) revela una interacción "conceptual" sobre el papel que juegan las imágenes de un espacio. Cuando Peter Langan me pidió que participase en la decoración de su nuevo restaurante con una pintura, visité el lugar con mi cámara. Era el antiguo Coq d'Or, justo antes de su transformación. Reinaba el desorden: la alfombra, arrancada del suelo, estaba

arrumbada en un rincón, había trozos de madera apoyados en las paredes y un piano de cola polvoriento. Observando las copias tras mi sesión fotográfica, elegí una para aumentarla sobre una tela fotosensible y le dije a Peter que me gustaría que "mi" panel (a muchos de sus amigos artistas se les habían asignado partes que decorar) fuese el que

aparecía en mitad de la fotografía. Debía dejarse exactamente tal cual, conservando el revestimiento mural de tela estampada y el marco festoneado. Tras la reconstrucción, volví al lugar, ahora transformado en "Langan's Brasserie", coloqué mi cámara exactamente en la misma posición y fotografié el espacio, que ahora incluía mesas con cubiertos a la última moda. En la tela en blanco y negro se pintó una mesa montada para comer. Se enmarcó y colgó en el panel que aparece en la imagen. Sentado en esa mesa, el comensal estaría en la misma relación de perspectiva del espacio que la que se representaba en la pintura, que ahora formaba parte del entorno

visual. También resultarían identificables algunas reliquias (como el letrero de salida y el marco de la puerta), repetidas en la pintura.

Con los años, se manifiesta un cambio de humor; las profecías frívolas de *This is Tomorrow* estaban muy lejos de su objetivo. Se hizo evidente una total polaridad entre las atrevidas expectativas de los cincuenta y la posterior percepción de una sociedad deprimida. Mientras trabajaba en la

.....
“Todo interior es un conjunto de anacronismos, un museo con restos de estilos decorativos”

pintura de una celda y su ocupante de la cárcel de Long Kesh en Irlanda del Norte, me llegó una propuesta del Arts Council of Great Britain para crear un espacio para su exposición *Four Rooms* (1984). Había estado inmerso en los tristes acontecimientos políticos del Ulster, un asunto que dio lugar a *The citizen* [El ciudadano] (1982-1983) y, tras sentirme indispuerto, había pasado un tiempo sometido a exámenes en los hospitales. No es de extrañar que mi participación en la exposición *Four Rooms* estuviese teñida del estilo sórdidamente clínico, deprimente e indiferente de los hospitales del sistema de salud británico. Pensé en un espacio tan impersonal (aunque cargado de implicaciones) y tan neutral (aunque inquietante) como la sala de espera de un dentista, la celda de una cárcel, una oficina de empleo o cualquier parte de un hospital público antiguo. La característica esencial de dicho espacio es la forma en que insinúa una energía imparcial: si esperamos nuestro turno con paciencia, se nos dará nuestro tratamiento. Esto lo prueba una unidad de rayos X. Hay una mezcla de equipos inmaculadamente diseñados y de cutrez: un cubo de plástico de los almacenes Woolworth's debajo de un lavabo de acero inoxidable hecho a medida. Las paredes pintadas, el friso verde oscuro característico de la administración pública cubierto de betún, molestos manojos de cables del tamaño de un brazo... todo ello suministra la energía de alto voltaje necesaria para centrarse en el "paciente". Este ambiente amenazante se intensifica con la pantalla protectora, esencial para los operadores, un recordatorio de que lo que es bueno para nosotros puede no ser bueno para ellos. Predomina la vigilancia; los espejos unidireccionales y los circuitos cerrados de televisión son los supervisores ubicuos de los espacios públicos. El futuro que un día imaginamos tan luminoso incluye la visión de la Sra. Thatcher tratando con aires condescendientes a una víctima del sistema nacional de salud.

Otro espacio público se convirtió en el tema de una pintura tras recibir una postal de un amigo. Era del tipo que uno coge del mostrador de la recepción de un hotel. Esta, del "Europa Hotel, Berlín", mostraba un gran vestíbulo y una parte de las amplias escaleras que llevan al primer piso. La imagen resulta fascinante, en particular por la enorme dificultad que supone leer el espacio. En las paredes hay espejos desde el suelo hasta el techo, y una columna aislada, rectangular, cubierta de espejos, situada en mitad del espacio que hace que la alfombra estampada que la rodea se extienda, misteriosamente sin dificultad, por toda la estructura. Para añadir más confusión, partes del techo se reflejan en la columna a modo de patrones aparentemente arbitrarios.

El Europa Hotel me obsesionaba. Hice un dibujo con acuarela, *Europotel* (1974), al que añadí una joven pareja (de una postal española) sentados de manera cariñosa en un sofá. El riguroso estudio que exigía la comprensión de la perspectiva me acercó aún más al tema. La siguiente vez que visité Berlín, peregriné al Europa Hotel armado con mi cámara, suponiendo que el espacio sería el paraíso de un fotógrafo, una mina potencial de material para pinturas. La decepción vino al encontrarme con un pequeño hotel que tenía un vestíbulo del tamaño del salón de una casa. Solo había una posición en que la cámara pudiese realizar una toma interesante, y necesitaba un ángulo mucho mayor que el de mi objetivo de 35 mm. El fotógrafo de la postal había encontrado el lugar



Izquierda: *Langan's*, 1976.

En esta página: *Lobby* [Vestíbulo], 1988.



justo y tenía el objetivo para crear la magia. No había competencia posible.

Diez años más tarde, la acuarela fue el punto de partida para una serigrafía titulada *Lobby* [Vestíbulo] (1984). Tuvo que pasar otro año hasta que empecé una ambiciosa gran pintura con este tema.

Casi al final de su costosa ejecución, Mark Francis se puso en contacto conmigo para tantear la posibilidad de hacer una exposición en la Fruitmarket Gallery de Edimburgo. Decidimos reunir una muestra de instalaciones, a las que podríamos llamar en conjunto “institucionales”. Existía *Treatment Room* [Sala de curas] (1984) (el nombre que le di a mi pieza para la exposición *Four Rooms*), ya tenía en mente la idea de hacer una presentación especial de la pintura *Lobby* (1985-1987), y no era tan difícil *concebir* un espacio adecuado para *The citizen*: la celda de una cárcel. Estaba la posibilidad de crear otro espacio no doméstico a partir del ordenador Diab DS-101 (*Diab DS-101 computer*): una oficina.

Lobby se instaló en un área de las mismas dimensiones que *Treatment Room*. El suelo estaba cubierto, de pared a pared, con un material serigrafiado para simular el estampado de lunares amarillos sobre fondo verde que se veía en la pintura. Casi en el centro se erigía una columna de espejos; algunos peldaños

de escalera conducían directamente a la pared, y lo que pretendía ser la misma escalera volvía a salir de la pared y conducía al techo. *Lobby* estaba colgado un poco a la izquierda respecto al centro de la pared situada frente a la entrada. El estudio con acuarela de la pintura y el colotipo/la serigrafía

estaban colgados a la derecha de la entrada para que las pinturas que se vieran reflejadas en la gran tela se repitiesen a través del reflejo de las pequeñas versiones de *Lobby* en el espejo real.

Existe una correspondencia entre *Langan's* y la instalación de *Lobby* en el modo en que ambas permiten al espectador ver una representación bidimensional del espacio que él mismo ocupa. Otro paralelismo es la falta de presencia humana en la pintura, aunque esta es una característica de muchos de mis estudios de interior. La pareja romántica de la acuarela y la serigrafía han desaparecido de la pintura; en realidad estuvieron ahí y luego desaparecieron. Hay una persona que se ve a lo lejos, pero apenas existe porque es solo el reflejo de

una figura que está en otro espacio. Me atrevo a decir que *Lobby* es la obra de un hombre viejo; desde luego, su atmósfera no es nada alegre. A veces me recuerda a la obra existencialista de Sartre *A puerta cerrada*, que se representa en un único escenario,

.....
“Lobby es la obra de un hombre viejo, su atmósfera no es alegre. A veces me recuerda la obra de Sartre A puerta cerrada”

la zona pública de un hotel. Se trata de una metáfora del purgatorio, el limbo en el que esperamos el tránsito a otra condición.

Durante los dieciséis años que transcurrieron entre las primeras ideas para *Lobby* y su resolución en Edimburgo, había olvidado una carta que me envió Emmett Williams desde Nueva Escocia en 1972, y que contenía un párrafo que me sorprendió porque se parece mucho a un sueño que tuve sobre una gran obra con una columna colocada delante como parte integral de la misma. La columna ocultaba una parte de la pintura pero de tal modo y con la suficiente distancia como para invitar al espectador a colocarse detrás de ella para ver lo que escondía.

Emmett escribió:

“... hace un par de meses soñé que me enseñabas tu última y mejor creación: un inmenso mural de tan pronunciado relieve que casi podía entrar y salir de él. El tema estaba relacionado con las postales. Como si fuera la postal más grande del mundo. Me dejó cautivado. ¿Estás, quizás...?”

Lobby no es un “inmenso mural”, pero me resisto a no ver una afinidad entre nuestros sueños simultáneos y la instalación de *Lobby*. ❖

.....
Traducción Álvaro Llamas

1 La exposición a la que hace referencia y para la que se escribió este ensayo se tituló *Exteriors, Interiors, Objects, People* [Exteriores, interiores, objetos, personas] y tuvo lugar en el Kunstmuseum de Winterthur, en 1990 (eds.).