

La prueba de Hamilton

Hal Foster



Centro de Estudios

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

La prueba de Hamilton

Mother and Child [Madre y niño] [fig. 1] de Richard Hamilton es una pintura basada en la fotografía que un joven impresor italiano le entregó al artista en Milán en 1969. Debido a la barrera lingüística, el italiano y el inglés no lograron entenderse hasta que aquel le enseñó una instantánea en la que aparecían su mujer y su hijo en un parque, la imagen por excelencia de la familia nuclear, con el padre involucrado en la escena como fotógrafo. Por razones poco claras para el propio Hamilton, conservó la foto en su estudio durante quince años, «hasta que [la fotografía] encontró su lugar entre los géneros y se convirtió en una “Madre con hijo”», momento en el cual la adaptó y la transformó en una pintura¹. Incluida, la madre sujeta de la mano al niño (el sexo no está definido con claridad, pero parece un chico). Envuelto en un abrigo de color blanco, el hijo sonríe a su padre, que está tan pendiente de él que recorta el cuerpo de su esposa. Se trata de una escena alegre: el hijo, erguido, ofrece una imagen triunfal; quizá está a punto de empezar a caminar; la madre, aunque ha quedado fuera de encuadre, también sonríe; y el orgulloso padre capta el momento con su cámara.

He querido comenzar este ensayo sobre la relación entre pintura y fotografía en Hamilton con esta obra porque considero que ejemplifica a la perfección este aspecto de su práctica. Una humilde instantánea encuentra «su lugar entre los géneros» del arte académico, pero conserva sus propiedades fotográficas al hacerlo: la espontaneidad de la fotografía no se pierde, e incluso se puede interpretar que las pinceladas de la hierba moteada por la intensa luz de este día invernal son el efecto de la sobreexposición fotográfica. En este momento de su carrera, Hamilton ya había creado retratos, paisajes, bodegones, interiores y obras pertenecientes a otros géneros tomando como punto de partida imágenes efímeras como esta. Por supuesto que el motivo de la «madre con hijo» es una categoría fundamental tanto de la historia del arte como de los álbumes familiares: esta obra de Hamilton hace pensar en algunos precursores del impresionismo, como Mary Cassatt y Berthe Morisot, que representaron escenas íntimas de la vida doméstica, y evoca ligeramente la imagen sagrada de la Virgen y el niño. Así, por una parte, Hamilton aprovecha una escena transitoria, y, de esta manera, se atiene al criterio fundamental de las fuentes de inspiración del arte pop que había formulado en la famosa carta que dirigió en 1957 a los arquitectos Alison y Peter Smithson². Por otra parte, transforma este instante trivial en una imagen mnemónica, incluso en una imagen emblemática, con una relevancia histórico-artística específica.

Con esta doble maniobra, Hamilton se mantiene fiel, por añadidura, a la gran fórmula que relaciona el arte moderno con la vida moderna, acuñada por Baudelaire en 1863: «Cuando hablo de “modernidad”», escribió el poeta, «me refiero a lo transitorio, lo fugaz, lo contingente; esto conforma

¹ Richard Morphet (ed.), *Richard Hamilton*, Londres: Tate Gallery, 1992, p. 178. Hamilton se implicó mucho en la redacción de las notas de este catálogo de la retrospectiva de su obra, que se celebró en la Tate en 1992.

² «El arte pop es: popular (diseñado para un público masivo), transitorio (solución a corto plazo), prescindible (fácilmente olvidable)...». Véase Richard Hamilton, *Collected Words 1953-1982*, Londres: Thames & Hudson, 1982, p. 28.

la mitad del arte; la otra mitad es lo eterno e inmutable»³. «Me gustaría pensar que el propósito de mi arte», declararí­a Hamilton un siglo después, haciéndose eco de las palabras de Baudelaire, «es la búsqueda de lo que hay de épico en las actitudes y los objetos cotidianos»⁴. Obviamente, los términos de esta dialéctica moderna del arte y la vida habían cambiado desde los tiempos de Baudelaire, sobre todo a raíz de los nuevos avances en la tecnología de los medios de comunicación, y Hamilton estaba muy pendiente de los cambios en las técnicas de representación. Las técnicas de representación son además técnicas de formación del sujeto, y el artista siempre se guió por la idea de que la aculturación en una sociedad consumista se produce, ante todo, por medio de las imágenes masivas, una percepción que compartía con sus colegas pop. Al mismo tiempo, *Mother and Child* (1984) evoca una etapa de la formación del sujeto que no es exclusiva de una cultura determinada, al menos según el psicoanálisis lacaniano: se trata del legendario «estadio del espejo», en el que el bebé, con la ayuda de su madre, se deleita por primera vez con la coherencia visual de su cuerpo erguido. Lo importante, sin embargo, es que en la pintura de Hamilton se insinúa que el que sale beneficiado de esta etapa es el padre: el niño no observa su reflejo, y menos aún a su madre (que actúa como un mero sostén), sino al páter familias que sostiene la cámara (¿acaso puede ya el niño imaginar que su imagen se refleja en la lente?). Y a su vez el padre intercambia la foto de este encuentro masculino, la prueba de su iniciación patriarcal, con otro hombre, Hamilton, que la reelabora y la transforma en una pintura para que nosotros podamos analizarla. A pesar de las alegres sonrisas que aparecen en la instantánea, por tanto, y de la plenitud sensual del mundo infantil que transmite la pintura, se insinúa la sombra de la pérdida o, al menos, de la separación. El árbol partido detrás del niño también indica que nos encontramos ante una escena de ruptura, pues el bebé, cuyo sexo es ahora inequívocamente masculino, abandona la mano de la madre para adentrarse en el universo del padre, la intimidad corporal de la madre para entregarse al control visual del padre⁵.

En esta obra, como en otras suyas, Hamilton cuestiona nuestra visión convencional de la relación entre pintura y fotografía, tanto la del pasado como la actual. Prácticamente desde su aparición en la década de 1830, la fotografía siempre se ha opuesto a la pintura, y se ha considerado que aquella superaba a esta en la tarea artística de la representación fiel. Por otra parte, la fotografía es una operación mecánica, es decir, que no es una labor propiamente artística, y, en este sentido, se puede hablar además de una oposición ontológica entre fotografía y pintura: la fotografía sería una impresión automática del mundo —«un mensaje sin código», como diría Roland Barthes—, mientras que a la pintura se le atribuye el toque y el aura del artista⁶. Por los mismos motivos, desde el principio se estableció un contraste técnico entre estos dos medios, pues se creía que la fotografía era capaz de un tipo de producción múltiple, mientras que la pintura creaba obras únicas, una

³ Charles Baudelaire, «The Painter of Modern Life», en *The Painter of Modern Life and Other Essays*, Jonathan Mayne (trad. y ed.), Londres: Phaidon Press, 1964 [Trad. cast.: «El pintor de la vida moderna», en *El dandismo*, Barcelona: Anagrama, 1974].

⁴ Hamilton, *Collected Words*, op. cit., p. 37.

⁵ Según esta interpretación, el niño encuentra su lugar en el orden social del mismo modo que la foto encontró «su lugar entre los géneros». ¿Acaso Hamilton insinúa que este encuentro tiene un coste? El artista no solo había concebido antes *Treatment Room* [Sala de curas, 1983-1984, pp. 260-261], una instalación que ofrece una reflexión sobre la disciplina clínica que administraba el gobierno de Thatcher, sino también de *The citizen* [El ciudadano, 1982-1983, p. 256], una pintura sobre un preso irlandés en huelga de hambre, la primera de la serie que dedicó al conflicto de Irlanda del Norte. *The subject* [El súbdito, 1988-1990, p. 257] y *The estate* [El Estado, 1993, p. 258] completan esta serie. En estos años, por tanto, Hamilton estaba interesado en el modo en que nos posicionamos políticamente, o, como decía Althusser, el modo en que nos interpelan los aparatos ideológicos del Estado: la familia, el hospital, el ejército, etc.

⁶ Véase Roland Barthes, «Rhetoric of the Image» (1964), en *Image Music Text*, Stephen Heath (trad. y ed.), Nueva York: Hill & Wang, 1977, pp. 32-51 [Trad. cast.: «Retórica de la imagen», en *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*, Barcelona: Paidós, 2009, pp. 29-48].

diferencia que, para Walter Benjamin, constituía una ventaja de la fotografía, pues, en su opinión, ponía en duda tanto la originalidad que se asociaba con la pintura como la autoridad que se atribuía a la tradición pictórica⁷.

El arte de Hamilton cuestiona la mayoría de estos argumentos punto por punto. En su opinión, la fotografía se ha relacionado con la pintura desde su aparición (Courbet, Manet, Degas...), y el examen de esta implicación constante, que se refleja en muchos de sus grabados, es un elemento fundamental de su obra. Así, a lo largo de su dilatada carrera, Hamilton trabajó con una gran variedad de formatos fotográficos, bien como fuente de inspiración, bien como estructura de sus pinturas: los anuncios publicitarios, los fotogramas cinematográficos, las fotografías de moda, las postales, etcétera⁸. Por otra parte, en ocasiones descubría efectos pictóricos en estos formatos fotográficos: «La distinción entre trabajos de cámara y pintura casi nunca se puede aplicar en las revistas fotográficas y en el material publicitario»⁹. Como se percibe con claridad en las «pinturas tabulares» que creó entre finales de los cincuenta y mediados de los sesenta, Hamilton sentía una profunda atracción por las fascinantes transiciones que encontraba en algunas fotografías: el paso de la imagen enfocada a la desenfocada, del acabado a la factura, y viceversa. No solo imitaba este «matrimonio entre el pincel y la lente» para cuestionar la oposición entre fotografía y pintura, sino también para poner en duda la distinción entre vista y tacto, y empleaba el *collage* con este mismo propósito¹⁰.

Aunque se suele considerar que lo visual y lo táctil son conceptos separados (numerosos textos clásicos de la historia del arte occidental se estructuran en torno a esta dualidad), Hamilton insinúa que nuestros sentidos no se diferencian tanto, y que se han confundido aún más a raíz de la creciente invasión de las tecnologías mediáticas. Otro elemento central de su obra, por tanto, es el análisis de este proceso, que no solo afecta a las artes visuales, sino también a nuestra propia capacidad sensorial.

No obstante, podríamos seguir reivindicando que la pintura es única y la fotografía múltiple; pero, una vez más, Hamilton se deleitaba con las excepciones a este respecto. A veces, por ejemplo, repetía una misma pintura con algunas variaciones, como en *Interior I e Interior II* (1964, p. 109) y *Chicago Project I y Chicago Project II* (1969) [fig. 2], y, de este modo, matizaba la singularidad absoluta de la pintura, en sintonía con *Factum I y Factum II* (1957) de Robert Rauschenberg. En otras ocasiones, Hamilton incorporaba mecánicamente a sus pinturas una mancha de colores garabateados sin otro propósito aparente que el de introducir un símbolo pictórico cuasi fotográfico, y así, emulando a las pinceladas estereotipadas de Roy Lichtenstein, complicaba la naturaleza

⁷ Véase Walter Benjamin, «The Work of Art in the Age of its Technical Reproducibility» (1936), en Michael Jennings et ál.(ed.), *Selected Writings, Volume 3: 1935–1938*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2002, pp. 101-133 [Trad. cast.: «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Obras*, libro 1, vol. 2, Madrid: Abada, 2008].

⁸ Estos son los únicos formatos que analizaré más abajo. Pero Hamilton adaptó otros, como el catálogo de productos, en *Still Life* [Naturaleza muerta, 1965, p. 137] y en *Toaster* [Tostadora, 1966-1967, p. 139]; el póster erótico, en *Pin-up* (1961, p. 84); la hoja de contacto, en *My Marilyn* (1965, p. 113); la fotografía de prensa amarilla, en *Swingeing London 67* (1968-1969, p. 167) y en *Unorthodox Rendition* [Rendición heterodoxa, 2009-2010, p. 265], y la instantánea, en los retratos y autorretratos que realizó con una Polaroid. Pero la lista de formatos que utilizó es interminable. Antes incluso de concebir sus imágenes tabulares, por ejemplo, Hamilton había mostrado cierto interés por la cronofotografía de Marey y de Muybridge (que conoció gracias a los futuristas y a Duchamp), como demuestra el estudio sobre la detención del movimiento que realizó en las pinturas de la serie *Transition* [Transición] y en *Nude* (p. 274) (ambas de 1954).

⁹ Hamilton, *Collected Words, op. cit.*, pp. 64-65.

¹⁰ *Ibid.*, p. 65.

autógrafa de la pintura. Por otra parte, Hamilton también cuestionaba el nexo entre la fotografía y lo múltiple, e incluía en sus obras marcas pictóricas que permitían alinear la repetición tanto con la diferencia como con la identidad: como se percibe con claridad en sus grabados, le fascinaba la mutabilidad que se deriva de la multiplicidad.

En tiempos más recientes se ha producido un nuevo giro en la relación entre pintura y fotografía, que Hamilton también parece cuestionar. Me refiero a la tesis que afirma que la fotografía, reformulada como medio electrónico, ha permitido a numerosos artistas contemporáneos recuperar los atributos esenciales de la pintura moderna, e incluso devolverle su protagonismo a la tradición pictórica del cuadro, después de su desplazamiento aparente en aras del arte «postestudio» en el periodo de la posguerra. Según esta visión, gracias a la tecnología digital la superficie fotográfica habría dejado de ser una impresión indexada del mundo y se habría transformado en algo más parecido a una pantalla compositiva que el artista puede manipular. La tecnología habría favorecido además un cambio en la escala, en favor de los formatos grandes concebidos para la pared de la galería de arte (no para la página del libro), de tal manera que las imágenes se contemplan como si fueran pinturas (el incentivo del mercado no es irrelevante en este sentido). Michael Fried, un crítico e historiador que ha estudiado en profundidad la tradición pictórica del cuadro, ha formulado esta idea de un modo más atrevido. Para Fried, artistas como Jeff Wall, Thomas Struth y Andreas Gursky han reivindicado el pictoricismo de la pintura con ayuda de la fotografía digital, y han intentado así devolver a la tradición pictórica del cuadro, y a sus valores de unidad compositiva y efecto instantáneo, el protagonismo que se merece en el ámbito del arte visual¹¹.

Hamilton se permite disentir, al menos en parte. A pesar de su devoción por la obra de Duchamp —un artista que, como él, siempre jugó con la relación entre pintura y fotografía, desde el *Desnudo bajando una escalera, Nº 1* (1911) hasta *Boîte-en-valise* (1934-1941)—, Hamilton consideraba que el cuadro tiene una importancia fundamental. Además, pensaba que los formatos fotográficos que utilizaba (de nuevo, en un sentido amplio: la publicidad, la postal etcétera) no eran un medio para recuperar la tradición desplazada de la pintura, sino que más bien permitían poner a prueba su vigencia. Para que este arte conservara su relevancia en un mundo consumista de imágenes masivas, según Hamilton, había que someterlo a la presión de los nuevos medios. Por tanto, cuando se enfrentaba a una nueva versión de lo fotográfico, siempre se preguntaba: «¿Se puede asimilar a la conciencia de las bellas artes?»¹². Y cuando hablaba de «asimilar», no solo se refería al contenido (algo bastante sencillo), sino también a la factura, la forma y el efecto. Es decir, ¿puede la pintura absorber diferentes tipos de superficies, incluidas las impresas y las electrónicas (o, como decía Hamilton, las que se «graban» y las que se «escanean»?)¹³. ¿Puede adaptar diferentes tipos de estructura, como los que había introducido el *collage*? ¿Puede coordinar distintos modos de observación e interpretación, como los que se encuentran implícitos en todos estos

¹¹ Michael Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, New Haven y Londres: Yale University Press, 2008. En concreto, para Fried, estos artistas han recuperado la dialéctica del «ensimismamiento y la teatralidad» en relación con el espectador que, a su juicio, constituye la dinámica de la pintura elevada, desde Diderot a Manet y otros artistas posteriores. Si se quiere profundizar en el lugar que ocupa la tradición pictórica del cuadro en la obra de Hamilton, véase mi ensayo *The First Pop Age: Painting and Subjectivity in the Art of Hamilton, Lichtenstein, Warhol, Richter, and Ruscha*, Princeton: Princeton University Press, 2012.

¹² Hamilton, *Collected Words*, op. cit., p. 35.

¹³ Ibid., p. 52

materiales y medios heterogéneos?¹⁴. Los resultados de estas pruebas no se podían conocer por adelantado —el trabajo que realizaba Hamilton en su estudio era muy similar al que realizan los científicos en el laboratorio—, pero si la pintura podía asimilar estas distintas modalidades, entonces no solo cabía la posibilidad de que persistieran los géneros tradicionales (el retrato, el paisaje y demás), sino de que conservaran además su «propósito primigenio» (la combinación de lo efímero y lo eterno, lo cotidiano y lo épico) precisamente en virtud de esta renovación¹⁵. Si se sometía a la prueba de los medios fotográficos, el arte de la pintura podría persistir, gracias a esta prueba. Sin embargo, para Hamilton no era una mera cuestión de supervivencia: consideraba que la pintura, lejos de ser una forma obsoleta, era un metamedio que ocupa una posición privilegiada para reflexionar sobre las transformaciones tecnológicas que ha experimentado la sociedad en general (en este sentido, pensaba que la lentitud relativa de la pintura era una ventaja, no un inconveniente). De hecho, Hamilton empezó a utilizar técnicas digitales con fines pictóricos en cuanto pudo disponer de ellas; las empleó en sus últimas obras, sobre todo en las pinturas basadas en la novela de Balzac *Le Chef-d'oeuvre inconnu* (2011), retratos o versiones de maestros como Tiziano, Poussin, Courbet y Manet¹⁶.

Quizá algunos ejemplos nos ayuden a aclarar en qué consistía la prueba a la que Hamilton sometía a la pintura. Aunque sus pinturas tabulares son más conocidas que el resto de sus obras, son demasiado importantes en este contexto como para no analizarlas en este ensayo. Hamilton empezó a trabajar en esta serie poco después de la disolución del Independent Group, que tuvo lugar a raíz de *This is Tomorrow* [Esto es el mañana, pp. 50–53], la histórica exposición que se celebró en la Whitechapel Gallery en 1956. Para el catálogo de esta exposición creó el famoso collage *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?, p. 49]. Compuesta por recortes de anuncios de revistas americanas (el propio título procedía de una de estas publicaciones), esta diminuta obra es un rompecabezas de piezas integradas en el espacio parcialmente coherente de un interior semifuturista. En sus pinturas tabulares Hamilton trasladó la práctica del *collage* al medio de la pintura y estableció de este modo una tensión generativa que recorre toda la serie: la tensión entre el motivo fragmentario, derivado de la fotografía, y la composición integrada de la pintura, entre la parte tabular o enumerativa y el todo del cuadro. El artista no solo concibió estas obras como «una recopilación de motivos procedentes de las revistas de moda», como señalaría a propósito de *Hommage à Chrysler Corp.*, (1957), sino también como «una antología de las técnicas de presentación» que había encontrado en estas publicaciones¹⁷. De este modo, cada pintura se somete a la influencia de varios medios, y se convierte en «un reflejo tamizado de la paráfrasis que ofrece el publicista del sueño del consumidor», como señalaría el propio artista a propósito de *\$he* (1958–1961, p. 81)¹⁸. El pastiche era por tanto «la piedra angular del planteamiento», y, sin embargo, a

¹⁴ Los distintos formatos que desarrolló Hamilton implican distintas modalidades de recepción, algunas más contemplativas, otras más irreflexivas; algunas más privadas, otras más públicas, etcétera.

¹⁵ Hamilton, *Collected Words*, op. cit., p. 42.

¹⁶ La representación de Tiziano está basada en el autorretrato del Museo del Prado (c. 1562), una pintura en la que el pintor guarda cierto parecido con el anciano Hamilton. Tiziano murió cuando estaba más cerca de los noventa que de los ochenta; Hamilton falleció en 2011 a los 89 años. Para un análisis más detenido de las pinturas que Hamilton dejó inacabadas a su muerte, véase John-Paul Stonard, «Image Resolution», *Artforum*, marzo de 2013.

¹⁷ *Ibid.*, p. 31.

¹⁸ *Ibid.*, p. 36.

pesar de «los distintos dialectos plásticos» que se expresan en las pinturas tabulares, estas obras se resuelven no obstante como pinturas. Es más, aunque el pastiche ejerce un efecto atenuante sobre el estilo (en la medida en que la referencialidad del uno se opone a la singularidad del otro), estas pinturas son indiscutiblemente hamiltonianas¹⁹.

Y ¿cuáles son los efectos? En un texto relacionado con *AAH!* (1962, p. 83), una exuberante pintura basada en un anuncio de coches en la que aparece un elegante dedo a punto de posarse sobre el pomo de una palanca en un interior que, por lo demás, parece surrealista, Hamilton anticipa la respuesta del espectador: «La definición varía en la extensión de un labio. Un mundo de fantasía, con insinuaciones eróticas únicas. Intimidación, pecado, pero en un plano estrictamente visual. Sensualidad más allá del simple acto de la penetración: un desmayo, una sensación de mareo en la que los colores se confunden; una sensación definida, objetiva y fija que permite un análisis atento»²⁰. La confusión entre lo visual y lo táctil es explícitamente erótica (el plano visual invita a la fantasía de la penetración), y esta sensualidad parece bastante real. Al mismo tiempo, sabemos que se trata de un efecto artificial y, en realidad, no es al espectador a quien Hamilton manipula como un ventrilocuo, sino a «la paráfrasis que ofrece el publicista del sueño del consumidor». Sensual y manipulador a un tiempo, el anuncio transformado en pintura proporciona a la vez intensidad fenomenológica e interpelación comercial: en realidad, prácticamente se identifican. En un mundo consumista en el que el fetichismo sexual y el fetichismo de la mercancía se refuerzan mutuamente, insinúa Hamilton, estas dos experiencias son difíciles de distinguir: la «sensación de mareo en la que los colores se confunden» es la apariencia y la sensación del éxtasis y de la reificación. El propósito de la pintura, por tanto, es reproducir estos efectos para que podamos efectuar «un análisis atento» [fig. 3]; lo importante es que la obra de Hamilton tiene una dimensión estética y otra crítica que no tienen por qué ser incompatibles.

En última instancia, la pintura tabular es una respuesta a este tipo de preguntas: ¿Cuántas «convenciones dispares» [fig. 4] puede una pintura incorporar sin perder su naturaleza de pintura? ¿Cuántos afectos diferentes puede un espectador asimilar y procesar? En concreto, ¿puede reconciliarse la participación fetichista que demanda una imagen-producto con la distancia subliminal que se asocia con la obra de arte? Más que poner en peligro la sublimación, ¿puede la fetichización recargarla, y, como consecuencia de ello, motivar de nuevo a la experiencia estética?

Otro ejemplo de la prueba de la pintura de Hamilton. Poco después de las pinturas tabulares, el artista recurrió a otro tipo de fuente fotográfica, el fotograma publicitario. Este formato, cuya función no es tanto subrayar el atractivo de un producto como crear una intriga narrativa, invita al espectador a participar de un modo más voyerista que fetichista. *Interior I e Interior II* se basan en el mismo fotograma de *Más fuerte que la ley* (1948, estrenada en 1949) [fig. 5], una película de cine negro dirigida por Douglas Sirk, un director famoso por la estética suntuosa de su cine. Se trata de la imagen de una mujer fatal, interpretada por Patricia Knight, que aparece en una actitud tensa en un interior ambiguo; un suceso dramático ha tenido lugar o está a punto de suceder, y, de hecho, en la película, la mujer acaba de disparar a un hombre. Sin embargo, Hamilton no representa el cuerpo

¹⁹ *Ibid.*, pp. 31-38.

²⁰ *Ibid.*, p. 50.

tendido en el suelo del otro personaje, y esta ausencia hace que la puesta en escena de las pinturas sea aún más enigmática.

Lo que le interesa a Hamilton es que el fotograma cinematográfico es capaz de evocar una situación con ayuda de medios estrictamente visuales, y que la pintura puede aprovechar estos medios para sus propios fines. Hamilton exagera la falsa perspectiva del plató cinematográfico; de hecho, recalca constantemente la naturaleza artificial del espacio. En 1964, *Más fuerte que la ley* era una película obsoleta —tanto el papel de *la femme fatale* como el género del cine negro se habían pasado de moda en el resplandeciente universo del pop—, y por eso el fotograma parece aún más pictórico, por su condición de fragmento del pasado. A este pasado manipulado, el artista le añade imágenes contemporáneas de su propia cosecha, e introduce en las dos pinturas ejemplos perfectos de diseño moderno: en el caso de *Interior I*, se trata de un elegante escritorio diseñado por él mismo (un mueble que aparece también en *Desk* [Escritorio, p. 111], otra obra de 1964), y en *Interior II*, la silla La Fonda creada por Charles y Ray Eames en 1961. Estos objetos no pertenecen a la misma época que la película; pero esta no es la única temporalidad extraña presente en estas pinturas. «Todo interior es una colección de anacronismos, un museo», escribió Hamilton a propósito de *Interiors*, y una de sus preocupaciones en estas obras era comprobar si la pintura era capaz de incorporar imágenes diferentes, pero también épocas diferentes²¹. En este sentido, Hamilton establece una analogía entre el plató cinematográfico y el estudio del artista, dos espacios de composición y exposición: un plano de colores, similar a la paleta de un pintor, aparece en la parte inferior izquierda de *Interior I* y en la parte inferior derecha de *Interior II*, y varios cuadros flotan en las paredes simbólicas en ambas composiciones. En *Interior I*, vemos una fotografía de una versión preliminar de la pintura en la que se condensa una compleja sucesión de representaciones: el fotograma publicitario, la imagen serigrafada, la fotografía y la pintura. Cerca de esta imagen, encontramos otra más grande, inspirada en el desplegable de una revista, que muestra a la hija de Berthe Morisot contemplando una pintura de su madre y que evoca otro circuito de imágenes, otra cadena de temporalidades (en este proceso se pierde aún más información visual). En *Interior II*, la sucesión de representaciones se convierte además en una sucesión de técnicas: además del rectángulo azul que aparece detrás de la mujer y recuerda los monocromos de Yves Klein, vemos un *collage* fotográfico formado por un televisor de la época con una imagen del reciente asesinato de John F. Kennedy. De nuevo, varios momentos se mantienen en suspenso.

Los *Interiors* no solo hacen pensar en las modernas pinturas de estudio a lo Matisse; evocan, además, los interiores flamencos y españoles de Vermeer y Velázquez, es decir, las «metapinturas» barrocas que, en cuanto adaptaciones de otras pinturas, constituyen una reflexión acerca de la pintura en cuanto tal²². En ambos *Interiors* se muestran diferentes superficies que aluden a diferentes modelos de representación —la ventana, el espejo (un espejo real aparece detrás de la mujer de *Interior I*), el plano abstracto y la copia fotográfica—, y, por tanto, a diferentes modalidades de significación: la representación en perspectiva, el realismo, la pintura no objetiva y la reproducción mecánica. Hay dos ideas que deben subrayarse. En primer lugar, al igual que sucedía en las pinturas

²¹ *Ibid.*, p. 62.

²² El origen de este término es el ensayo de Victor Stoichita, *The Self-Aware Image: An Insight into Early Modern Meta-Painting*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

tabulares, se invita al espectador a actuar como intermediario entre el fragmento y el todo, entre la enumeración tabular y el cuadro, y en ambos casos se concede privilegio al segundo término. Pero en *Interiors* esta operación se complica aún más debido a las distintas dimensiones espaciotemporales que se introducen con ayuda de las imágenes del interior, por no mencionar el efecto de la tensión esencial entre la duración de la película y la instantaneidad de la pintura real. Sin embargo, esta tensión también se resuelve en favor de la unidad pictórica («el momento de peligro» del cine negro, por así decir, se subordina al «momento pregnante» de la tradición pictórica), y «el espectador renuncia a interpretar las imágenes y acepta que forman un todo»²³. La segunda idea debería resultar obvia a estas alturas: una vez más, una humilde foto sirve de base para llevar a cabo una sofisticada reflexión sobre el arte de la pintura.

En *Interiors* Hamilton abandona las agradables escenas de las pinturas tabulares, en las que la mujer se presenta como un producto atractivo más, y la sitúa en una situación de peligro, atrapada en una estructura narrativa. En *My Marilyn* (1965), su siguiente obra importante, es la feminidad per se la que se presenta como una construcción: en esta pieza, una fotografía con óleo y *collage* basada en los contactos de una serie de imágenes publicitarias de Marilyn Monroe posando en una playa de Los Ángeles, el ser se confunde prácticamente con la representación visual. Y, sin embargo, aunque Marilyn es el objeto de esta operación, es además el sujeto, es decir, es la principal responsable de su propia iconicidad (hasta tal punto que Hamilton traslada a su pintura las marcas que la actriz había dejado en los contactos). Es más, aunque *My Marilyn* no es una obra más feminista que *Interiors*, las tres imágenes nos invitan a reflexionar sobre «el placer visual» que proporcionaba a «la mirada masculina» el cine clásico de Hollywood, una década antes de que Laura Mulvey publicara su influyente ensayo sobre este tema²⁴.

Otro ejemplo similar de fotografía manipulada en el que la identidad femenina se reinterpreta es el de la sesión fotográfica de moda, un formato que Hamilton abordó en sus «estudios cosméticos» *Fashion-plates* [Figurines de moda, 1969, pp. 180-183]. En este caso, la idea inicial era ofrecer una reflexión sobre un género fundamental de la tradición pictórica del cuadro, el retrato. Sin embargo, como sucedía a veces en la obra de Hamilton, los *collages* preliminares acabaron desplazando a la versión final. Las *Fashion plates* se basan en un tipo de fotografía posada, el busto a toda página, tan común en los anuncios de productos cosméticos que aparecen en revistas como *Vogue* (que, de hecho, es una de las fuentes del material fotográfico que aparece en esta obra). En este tipo de fotografías se presta atención, sobre todo, a tres partes del cuerpo humano —los ojos, los labios y el cabello—, y Hamilton hace lo mismo; de hecho, transforma estas partes en signos artificiales que solo se relacionan para establecer el significado de «cabeza». De este modo, Hamilton subraya la dimensión artificial de las modelos hasta el punto de convertirlas en un montaje ambivalente, en parte fetiche, en parte monstruo: los ojos carecen por completo de naturalidad, los labios no parecen humanos y los cabellos recuerda a los de Medusa. Esta maniobra destinada a descomponer el fetiche en sus distintos componentes es típica del arte de Hamilton. Para ello, el

²³ Morphet (ed.), Richard Hamilton, *op. cit.*, p. 178. La expresión «momento pregnante» procede de *Laocoonte o Sobre los límites en la pintura y la poesía* (1766), de Gotthold Lessing.

²⁴ Véase Laura Mulvey, «Visual Pleasure and Narrative Cinema», en *Screen*, vol. 16, n.º 3, otoño de 1975, pp. 6-18. Da la sensación de que al utilizar este título, Hamilton quería diferenciar su versión de las versiones anteriores que habían realizado De Kooning, Warhol y otros artistas americanos, en las que Marilyn no se representa de esta manera.

artista incluye además el estudio fotográfico en su obra: los elementos de la sesión fotográfica de moda —las luces, los reflectores y los fondos de papel— se incorporan a la imagen, y parecen igual de frágiles.

Una vez más, Hamilton consigue cargar una fotografía de connotaciones artísticas. Aplica unos toques de maquillaje a sus modelos imaginarias y, con este gesto, evoca de nuevo «la pintura de la vida moderna» que defendía Baudelaire. Sin embargo, Baudelaire escribió un «elogio de la cosmética» en su célebre ensayo —consideraba que el maquillaje era el artificio por excelencia— y, en este sentido, podría considerarse que Hamilton se encuentra más próximo a Manet, cuyas pinturas suelen reflejar cierta ambivalencia en relación con el *maquillage*. por una parte, a Manet le fascinaba tanto la analogía moderna entre el lienzo pintado y el rostro pintado como la sincera monotonía de ambos; por otra parte, esta monotonía era en ocasiones el resultado de los efectos deletéreos que la ciudad ejercía sobre estos sujetos femeninos²⁵.

Al mismo tiempo, la naturaleza fragmentaria de las modelos de Hamilton evoca también la fractura de los retratos cubistas (los cuales, al igual que los estudios cosméticos, hacen referencia al significado de «cabeza» en lugar de representarla) y, todavía más, quizá, la fractura de los antirretratos dadaístas. De hecho, emulando los *collages* fotográficos de «la nueva mujer» que creó Hannah Höch en los años veinte, en sus *collages* fotográficos de los sesenta Hamilton representa a las nuevas modelos como monstruosos fetiches, glamurosos y grotescos en igual medida, contruidos y decontruidos al mismo tiempo. En este sentido, se puede considerar que los estudios cosméticos son además la réplica a la exaltación de la superficialidad absoluta de Warhol, Lichtenstein y otros artistas pop que solían equiparar la superficialidad del rostro pop con la de la imagen pop; de nuevo, Hamilton desmonta el fetiche de una manera distinta a la de la mayoría de sus colegas americanos²⁶. Un último ejemplo de la prueba de la pintura de Hamilton. En 1963, en su primera visita a los Estados Unidos, Hamilton conoció a Warhol y a otros artistas involucrados en el movimiento pop. Después de este encuentro, empezó a realizar composiciones a partir de una sola imagen o incluso de una parte de una imagen, lo que acostumbraban a hacer los americanos. Este fue el planteamiento que utilizó en varias pinturas basadas en postales encontradas. La mayoría de estas obras representaban escenas de ocio en la playa o de turismo urbano, como *Whitley Bay* (1965, p. 117), *Trafalgar Square* (1965–1967, p. 123) y *People* [Gente, 1965–1966, p. 116], óleos sobre fotografías montados sobre paneles. En todas estas obras, el artista ampliaba un detalle fotográfico hasta el punto de perder prácticamente su atributo característico: la capacidad para transmitir información acerca de un referente.

En *Whitley Bay*, el punto de partida era una ampliación en blanco y negro del fragmento de una postal, en este caso una escena de playa de esta localidad costera del nordeste de Inglaterra (relativamente cercana a Newcastle, la ciudad donde Hamilton trabajó como profesor entre 1953 y 1966); a continuación, el artista aplicó a mano aguadas de distintos colores. Exageradamente ampliados, los medios tonos de la postal debilitan la ilusión de la escena en lugar de reforzarla, y

²⁵ Baudelaire, «The Painter of Modern Life», *op. cit.*, p. 34. Para el *maquillage* en Manet, véase Jean Clay, «Ointments, Makeup, Pollen», John Shepley (trad.), en *October*, vol. 27, invierno de 1983, pp. 3-44.

²⁶ Las *Fashion-plates* también anticipan la obra de otras artistas feministas (como Silvia Kolbowski) que analizan la construcción de la modelo de manera explícitamente crítica.

aunque los colores añadidos —rayas irregulares amarillas, rosas y azul turquesa— evocan la arena y el mar bajo la cálida luz del sol, los bañistas, dispersos por la playa y el agua, parecen poco más que tenues líneas verticales con puntos negros a los que ocasionalmente se les añaden manchas de pintura blanca. A todos los efectos, los detalles de la fotografía se convierten en borrones pictóricos, lo que equivale a decir que se transforman en lo contrario de un detalle. En *Trafalgar Square*, el artista aplica un método muy similar a una escena urbana. En esta obra, sin embargo, los colores añadidos son más densos, y resulta difícil distinguir los puntos impresos de la postal de los toques puntillistas del artista. Al igual que Lichtenstein, Hamilton reduce la fotografía a pintura y viceversa, pero logra un efecto muy diferente, pues las figuras definidas se convierten en siluetas amorfas (justo lo contrario de lo que sucede en las pinturas del artista americano). Por último, *People* también se inspira en una postal de Whitley Bay, otra escena de bañistas dispersos por la playa, pero, dado que la fotografía original no era una trama de medio tono, permitía una ampliación aún más exagerada que las de *Whitley Bay* y *Trafalgar Square*. Hamilton realizó en un principio un negativo en 35 milímetros de una parte de la imagen, amplió la copia y después repitió el proceso hasta que las formas se convirtieron en *informes*. En este caso, una vez más, las manchas blancas y negras que añadió solo sirven para ocultar aún más el referente.

En sus pinturas de postales, Hamilton busca en la imagen la línea divisoria entre la información y el ruido (se podría considerar, por tanto, que el artista estaba familiarizado con el discurso cibernético de la época); por otra parte, estas pinturas están relacionadas con uno de los motivos primordiales del arte moderno, el umbral entre la representación y la abstracción. Sin embargo, Hamilton se esfuerza por complicar los términos convencionales de esta relación. La fotografía se asocia con la representación, por supuesto, pero en esta serie artística la ampliación no acentúa la definición del referente, sino que la reduce — «la búsqueda de este momento de pérdida», nos explica Hamilton, «se convirtió en el auténtico tema de la serie»—, y, así, la fotografía acaba inclinándose del lado de la abstracción²⁷. En este sentido, estas pinturas son un antecedente de *Blow-Up* (1966), la insigne película de Michelangelo Antonioni en la que la búsqueda forense de la pista de un asesinato en una fotografía ampliada conduce, al final, a la incertidumbre absoluta. Sin embargo, mientras que Antonioni considera que esta incertidumbre es una liberación de las restricciones —la película termina con una inesperada escena en la que aparecen unos mimos bufonescos en un parque londinense—, Hamilton nos hace aferrarnos a la ambigüedad epistemológica de sus pinturas. De hecho, las limitaciones técnicas de estas fotografías manipuladas pueden movernos a reflexionar acerca de los límites de cualquier representación²⁸.

Cuando los pintores de la vida moderna, Manet y Seurat, por ejemplo, abordaban escenas relacionadas con el ocio, se centraban en las reuniones de una clase social determinada, como si fueran demasiado flagrantes para no representarlas, a pesar de lo complicado que resultaba definirlos. Sin embargo, en las pinturas postales de Hamilton «la figura» de la clase se acaba

²⁷ Hamilton, *Collected Words*, op. cit., p. 68.

²⁸ En una escena de una de las primeras películas de Brian de Palma, *Saludos* (1968), Hamilton le explica a un extraño en un parque una de sus obras basadas en postales, muy similar a *People*, que consiste en una sucesión de ampliaciones de una escena de playa que se despliegan como un acordeón. El extraño relaciona esta obra con *Blow-Up*; Hamilton le responde, con modestia, que su pieza es anterior a la película de Antonioni. Además, aclara que las figuras que aparecen en la parte inferior derecha de *People* son una madre en compañía de su hijo, la constelación icónica que retomaría en *Mother and Child* (Me gustaría dar las gracias a Mark Godfrey por esta referencia).

perdiendo en «el terreno» de la multitud. Uno de los grandes problemas que tuvieron que afrontar los artistas modernos de izquierdas a principios de siglo fue el de la representación de las masas (no solo vivían en la era de los medios de comunicación de masas, sino también en la de los partidos de masas); bajo las circunstancias diferentes del espectáculo total, este fue también un problema fundamental para los artistas pop. La respuesta de Warhol fueron las imágenes serigrafiadas de iconos de masas, por lo general de productos de consumo y personajes célebres. La reacción de Hamilton fue más concreta que la de Warhol —al menos en lo que respecta al título y al tema, *Trafalgar Square* y *Whitley Bay* no se diferencian demasiado de *Música en las Tullerías* (1862) [fig. 6] de Manet y de *Tarde de domingo en la isla de La Grande Jatte* (1884) de Seurat. Por otra parte, fue más general, pues el tema de sus obras es la «gente» en general, y el artista contempla a esta «humanidad anónima» en términos prácticamente estadísticos, como uno más de los «interminables patrones de relaciones de grupo»²⁹. En la tarea moderna de la representación de las masas, por tanto, incluso la pintura, ayudada por la fotografía, fracasa; a pesar de su devoción por este medio, Hamilton también reconoce sus limitaciones.

«En los años cincuenta», escribió Hamilton recordando esta época a finales de los sesenta, «tomamos conciencia de que se podía contemplar la totalidad del mundo a la vez, a través de la gran matriz visual que nos rodea; una visión sintética, “instantánea”. Gracias al cine, a la televisión, a las revistas, a los periódicos, el artista se sumergía en un entorno total y este nuevo ambiente visual era fotográfico»³⁰. Se trata de una declaración muy reveladora en varios sentidos. Refleja la plena emergencia del espectáculo capitalista, la aparición de un espacio envolvente de percepción mediática, y es esta matriz fotográfica la que Hamilton se esforzó por integrar en su pintura. Este pasaje sugiere además que, a su manera, Hamilton fue un teórico mediático de la talla de Moholy-Nagy o Marshall McLuhan, pero nunca fue tan optimista ni tan tecnófilo como ellos. Para Hamilton la historia de los medios de comunicación no tenía un fin último: no pensaba que existiera una subordinación de una forma a la siguiente, tal y como había previsto Moholy, ni que los avances tecnológicos fueran asimilados funcionalmente por otros avances posteriores, como defendía McLuhan. A su juicio, la tarea del artista-crítico era diferente: consistía en establecer un diálogo entre las distintas «técnicas de presentación», un diálogo en el que la pintura, en función de su capacidad para recopilar las formas y los efectos de los demás medios, actuaba como intermediaria. Por tanto, en contra de la nivelación que se suele asociar con el arte pop, Hamilton intentaba diferenciar experiencias, y, para ello, conservó el antiguo medio de la pintura, y, precisamente por esta razón, se esforzó por renovarlo. La idea de «la gran matriz visual» nos permite además distinguir dos definiciones diferentes de la noción de «instante» en el arte de Hamilton: el instante «sintético» de los medios de comunicación de masas en un «entorno total», y el instante «epifánico» de la pintura «que se experimenta como una totalidad»³¹. «Es una epifanía» [fig. 7], señalaba Hamilton a propósito de *El Matrimonio Arnolfini* (1434) de Jan van Eyck, una pintura que en ocasiones se sitúa a la cabeza de la tradición pictórica del cuadro, «una cristalización del entendimiento que nos brinda

²⁹ Hamilton, *Collected Words*, op. cit., p. 68. En lo que atañe a la distribución de sus obras, Hamilton a veces intentaba poner en circulación el mayor número posible de copias; por ejemplo, el *Álbum blanco* que diseñó para los Beatles en 1968 era una «edición limitada» de cinco millones de copias.

³⁰ Hamilton, *Collected Words*, op. cit., p. 64.

³¹ *Ibid.*, p. 104. Para un análisis más detallado, véase Foster, *The First Pop Age*, op. cit., pp. 52-58.

la conciencia instantánea del sentido de la vida. Ningún otro arte tiene la capacidad de ocupar precisamente ese lugar, de existir como un fenómeno absolutamente natural»³². Una y otra vez, Hamilton, en lugar de combinar estos dos instantes, se esforzaba por reconciliarlos, por lograr que se reforzaran mutuamente³³.

¿Con qué finalidad? En otro célebre pasaje de su obra, Baudelaire definió el arte como «la mnemotecnia de la belleza»³⁴. Aunque la horripilante historia del siglo XX truncó esta promesa de felicidad estética, Hamilton todavía creía en el poder mnemónico de la pintura, y una cuestión clave que plantea su arte es qué es lo que convierte una imagen en icónica.

¿Acaso las referencias a la historia del arte aumentan la eficiencia cultural de las representaciones basadas en fotografías y viceversa? Para mí, la respuesta radica en que siempre que pienso en la animada escena londinense de los sesenta, recuerdo *Swingeing London 67* (1968-1969). Pero en esta misma obra de Hamilton percibo también un gesto arquetípico de vergüenza que se encuentra grabado en nuestra memoria cultural (a saber, el de la Expulsión del Paraíso [c. 1424] de Masaccio). Y cuando recuerdo a los estudiantes norteamericanos que la policía maltrató en esa misma época, pienso en *Kent State* (1970, pp. 252-253), pero en ese mismo repertorio de imágenes también se encuentra presente un arquetipo de la muerte (a saber, el de *Cuerpo de Cristo muerto en la tumba* [1521-1522] de Hans Holbein). Y a veces, cuando pienso en la complejidad de las imágenes del drama de la familia, recuerdo *Mother and Child*.

³² *Ibid.*, p. 264.

³³ Otro proyecto en el que estas dos nociones de instante coinciden de nuevo es la serie de retratos basada en Polaroids que inició en 1968, un conjunto de imágenes de Hamilton realizadas por otros artistas y conocidos que, al final, también incluyó algunos autorretratos. En estos retratos observamos cómo Hamilton y sus amigos se van familiarizando con el nuevo lenguaje de la tecnología Polaroid y las fotografías instantáneas: cómo aprovechan el carácter divertido, informal, íntimo de la nueva cámara, y la comparten para jugar con ella, como hacían las familias, para demostrar que se trata de un artefacto que se encuentra a medio camino entre la curiosidad y el instrumento. En estos retratos desplazados, Hamilton complica la noción de autoría, como haría de nuevo en su *Portrait of the Artist by Francis Bacon* [Retrato del artista por Francis Bacon, 1970, p. 184], un óleo en fototipia a la manera de Francis Bacon. Estos retratos, con sus colores saturados, se convierten en retratos pop de forma casi automática. Sin embargo, en los autorretratos, en los que la cara de Hamilton se representa a diferentes distancias detrás de un cristal con llamativos garabatos de pintura al óleo (como si el artista quisiera evocar la emulsión de una copia Polaroid), vemos que establece un diálogo forzoso entre los recursos fotográficos visuales casuales y espontáneos, y el género pictórico más reflexivo y calculado de todos: el autorretrato.

³⁴ Charles Baudelaire, «The Salon of 1846», en Jonathan Mayne (ed.), *The Mirror of Art: Critical Studies of Charles Baudelaire*, Garden City, Nueva York: Doubleday Anchor Books, 1956, p. 83 [Trad. cast.: «Salón de 1846», en *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid: Visor, 1999].