



Del sujeto al objeto: dibujos inéditos de Allen Jones y su relación con el arte español¹

Fernando Sáez-Pradas²

Recibido: 22 de julio de 2020 / Aceptado: 19 de abril de 2021

Resumen. El pop fue el movimiento que cambió el curso de la historia del arte reciente, su mirada frívola desencadenó lo que acabaría entendiéndose como posmodernidad. Parte de esta responsabilidad la tiene Allen Jones (Southampton, 1937), uno de los grandes representantes del arte británico de la última mitad de siglo. Formado en el Royal College of Art de Londres, fue expulsado como correctivo por su comportamiento díscolo.

En este artículo desarrollamos parte de los intereses que aparecen en su obra, atendiendo a unos dibujos realizados en la década de los 60 en diferentes agendas y cuadernos de notas. Estos apuntes, rescatados de once agendas del archivo de la Tate Britain, nunca han sido publicados con anterioridad. Muchos son bocetos preparatorios para obras posteriores mundialmente conocidas, pero ahora, por primera vez, tenemos la oportunidad de conocerlos. A través de estos dibujos inéditos contextualizaremos la especial importancia que cobra la relación entre objeto y sujeto en la obra de Allen Jones. Para ello, nos apoyaremos en unos dibujos que Jones realiza sobre un cuadro de Margarita de Austria de Velázquez. Por último, señalaremos la trascendencia que tendrá su trabajo para los integrantes de la Nueva Figuración Madrileña de los 70.

Palabras clave: Dibujo; archivo; fetichismo; arte pop; Nueva Figuración Madrileña.

[en] From subject to object: unpublished drawings by Allen Jones and his relationship with Spanish art

Abstract. The pop movement changed the course of recent art history. Its frivolous take on things triggered what would end up being referred to as postmodernism. Allen Jones (Southampton, 1937) was in part responsible for this, he was one of the great exponents of British art during the second half of the 20th century. Formed at the Royal College of Art of London, from where he was expelled due to his rebel behavior.

In this article we will develop part of the interests that emerge in his work when focusing on some drawings made during the 60's in different diaries and notebooks. These drawings, rescue from eleven diaries from the Tate Britain archive, have never been published before. Many of them are preparatory sketches for works that were then known worldwide and now, for the first time, we have the opportunity to know them. Through these unpublished drawings we will contextualize the special importance of the relationship between object and subject in Allen Jones's work. For this, we will rely on some drawings that Jones makes on a painting of Margarita of Austria by Velázquez. Finally, we will stress the importance of Jones's figure for the member of the New Spanish Figuration in the 70's.

Keywords: Drawing; archive; fetishism; pop art; New Spanish Figuration.

¹ Este artículo ha sido realizado gracias a la ayuda concedida al autor con referencia PP2012-05-052 del Plan Propio de Investigación de la Universidad de Sevilla

² Universidad de Sevilla (España)
E-mail: e-mail: fsaez@us.es
<https://orcid.org/0000-0002-4188-6296>

Sumario: 1. Introducción. 2. Allen Jones y el archivo desconocido. 3. Plástico, licra y látex: los nuevos materiales. 4. La figura de la mujer dominatrix y el BDSM. 5. Meninas, muebles y musas. Una visión duchampiana. 6. Duchamp, el artefacto y la dualidad femenino-masculino. 7. Allen Jones y la Nueva Figuración Madrileña: la atracción de Carlos Alcolea. 8. Reflexión final. Referencias.

Cómo citar: Sáez-Pradas, F. (2021) Del sujeto al objeto: dibujos inéditos de Allen Jones y su relación con el arte español. *Arte, Individuo y Sociedad* 33(3), 1015-1030.

1. Introducción

En 1954 Alfred Hitchcock estrenaba *La ventana indiscreta*, un largometraje donde su protagonista (James Stewart) vigila, espía y observa dolorido con su pierna rota -como si de una metáfora de la posguerra se tratara- a todo un vecindario con sus prismáticos a través de la ventana. Desde el dolor, desde la lesión, el actor mira hacia adelante comenzando con la mirada, a recuperar el entorno más inmediato. Aunque fuera un mero convidado de piedra, lo icónico, el día a día, se hace presente en su postrada realidad. Vigilante, como anunciaba Orwell en su novela *1984* (escrita en 1948), adelantándose al fenómeno Gran Hermano, L.B. Jefferies -James Stewart-, se convierte en el espectador de un mundo que ha comenzado a cambiar. Poco a poco la era informalista, oscura y gris, cedía terreno ante el mundo de la publicidad y el color, y con ella, nuevos iconos comenzaban a formar parte del ideario artístico de la época (Wolfe, 2010).

Dos años más tarde, en 1956, el artista inglés Richard Hamilton presenta su famoso collage *¿Qué es lo que hace que los hogares de hoy sean tan diferentes, tan atractivos?*, toda una declaración de intenciones, una obra que bien podría ser -como en muchas ocasiones se ha dicho- un manifiesto del inminente pop inglés venidero. Un gran bodegón-escenografía del mundo contemporáneo (Alloway, 1993). En él, vemos a un hombre que hace culto a su cuerpo llevando en su mano, como si fuese una pesa, un caramelo con palo (un *chupa chups* por ejemplo) donde leemos la palabra *POP*, un magnetófono, una televisión, un póster de la película *El cantor de jazz* (1927) de Alan Crosland -primera película sonora-, una planta, una aspiradora... y, una mujer sentada en el sofá, con gesto sensual y convertida en una lámpara. Todos los elementos representan al progreso, a la nueva situación que emerge tras la oscuridad de la guerra. Un progreso sexy ligado directamente al desarrollo económico del mundo anglosajón protestante (Calvo Serraller, 2005).

Esta mujer, que parece sentarse en el sofá como una odalisca de Ingres, lleva en su cabeza la tulipa de una lámpara. Hamilton la sienta sensualmente y la transforma en un objeto que se integra con el mobiliario doméstico, muy en sintonía con los anuncios publicitarios de la época.

Quizás, y atendiendo al relato posterior, sería conveniente señalar ahora la importancia que, para Richard Hamilton, y para el resto del arte pop inglés ulterior, tendría el artista Marcel Duchamp (Tomkins, 2006). Sus ideas sobre el objeto, el erotismo, lo sexy, el absurdo, el humor... serán un buen vehículo con el que acercarnos a la obra de muchos artistas venideros, entre ellos, el de Allen Jones.

El universo pop estará profundamente ligado a lo sugerente, con mayor o menor carga erótica. Todo parece formar parte de una "síntesis de elementos de placer:

comida, sexo y automóvil” (Marchán Fiz, 2010, p. 46). Lo femenino y lo sexy irán continuamente de la mano en una incipiente sociedad consumista. El arte pop colocará a la mujer como sujeto -a veces objeto- del deseo para satisfacer el disfrute y deleite del espectador. Como en cierto modo había hecho hasta entonces la historia del arte, pero ahora de un modo mucho más descarado y exagerado, diríamos que a veces incluso agresivo con la perspectiva y contexto que nos da la historia. De este modo, labios, piernas, productos de maquillaje, ropa interior femenina... se convierten en la iconografía, no solo de la publicidad para crear arquetipos y roles, sino también de artistas plásticos que se han desarrollado en un nuevo contexto.

2. Allen Jones y el archivo desconocido

En este ambiente, un joven Allen Jones (Southampton, 1937), empieza a desarrollarse como artista. Se trata de uno de los creadores ingleses más importantes de su generación y junto con David Hockney y R. B. Kitaj entre otros, forma parte de una última oleada de artistas que cercanos al pop británicos, se formó en el *Royal College of Art* de Londres. Mientras que David Hockney centró su trabajo en las piscinas y palmeras que descubrió en Los Ángeles y su interés por los chicos, R. B. Kitaj, quizás menos narrativo, centró su producción sobre todo en el interés que le producía la figura humana, e introdujo cambios a nivel formal que producían cierta extrañeza en el momento, como la yuxtaposición de campos semánticos o los cambios de escala entre sus elementos iconográficos.

En este artículo trabajaremos con once cuadernos y agendas del artista Allen Jones, nunca publicados hasta ahora, en los que escribe y dibuja a partes iguales. Estos cuadernos pertenecen al artista y existe una copia de ellos -en microformas- en el archivo de la Tate Britian. En ellos encontramos a modo de apuntes rápidos todos sus intereses: el erotismo en la mujer, la estética *pin-up*, la confrontación, diálogo y tensión entre lo masculino-femenino, el fetichismo del látex y el BDSM, etc. Además de la curiosidad que le suscitan algunas obras emblemáticas del arte español, como La Maja de Goya o los retratos de Margarita y Mariana de Austria de Velázquez. Por su carácter experimental e investigador, el conjunto de estos cuadernos arroja una visión complementaria a su trabajo.

3. Plástico, licra y látex: los nuevos materiales

Allen Jones, posiblemente el más díscolo de sus compañeros -fue expulsado del *Royal College of Art* - focalizó su obra desde muy temprano en el aspecto erótico femenino, viéndose inmerso en no pocas polémicas por ello. Fue uno de los más comprometidos con el movimiento pop durante ese momento (Livingstone, 2005). En estos dibujos, descubrimos una de sus constantes más repetidas: la atracción por el fetichismo del látex y la ropa ultra ajustada.

Nos encontrábamos en el momento del plástico. El material democrático por excelencia que empezó a conquistar a todo el mundo. Nuevos materiales sintéticos irrumpieron en la normalidad de la vida sustituyendo a otros y permitiendo la posibilidad de hacer y fabricar todo aquello que era capaz de pensarse. Consiguió

rápidamente formar parte de la arquitectura, el hogar, el diseño industrial y la moda (Martínez Montiel, 2015). El plástico irrumpió en los hogares como un tsunami inundándolo todo, llegando incluso a ciertas excentricidades en la arquitectura, como ocurre en el movimiento inglés *archigram* o lo que podría ser su equivalente en España con las arquitecturas neumáticas de Prada Poole (1972)-. “Una arquitectura flexible, modificable, barata” (Ruiz & Huici, 1974, p. 116).

Los plásticos del siglo pasado se domesticaron y se integraron en la vida cotidiana llegando también a la ropa. Paco Rabanne o André Courrèges en la década de los 60 y 70 trabajarían en sus colecciones con este material entre otros (también con el metal) insuflando a sus creaciones cierto aire futurista. Estas prendas se integraban perfectamente en la estética del momento. Basta ver a Jane Fonda como *Barbarella* (1968) de Roger Vadim, vistiendo su famoso traje verde en la secuencia final, diseñado por Paco Rabanne o el ambiente que se recrea en los distintos escenarios de *La naranja mecánica* (1971) de Stanley Kubrick, donde incluso su música sonaba a futuro gracias a los sintetizadores empleados por Wendy Carlos.

Junto con la liberación del cuerpo femenino, otros materiales derivados del plástico trajeron consigo la sensualidad como estandarte, como por ejemplo la licra o su versión más brillante: el látex. Toda una evolución del muñeco neumático *Bibendum* creado como mascota y símbolo de la casa Michelin y que ahora se ajustaba al cuerpo. Se hizo de la fantasía una realidad que dejaba ver el cuerpo humano completamente marcado y estilizado.

Allen Jones se sintió fuertemente atraído por esto y así lo ha demostrado en numerosas ocasiones, por ejemplo, cuando realizó junto al fotógrafo Brian Duffy el calendario Pirelli de 1973. La figura femenina quedaba perfectamente ajustada de este modo, en un derroche de sensualidad, erotismo, feminidad, e incluso cierta perfección clásica pues, en esta estilización ideal, este material actuaba como segunda piel que impedía mostrar las imperfecciones que esta pudiera tener. Una segunda capa de un tejido que actuaba como corrector y que insinuaba una silueta tan ceñida que resultaba imposible no estimular la imaginación del espectador. Aparece así desde los años 60, aunque quizás más fuertemente a principio de los 70, la filia conocida como fetichismo del látex.

En estas imágenes rescatadas del archivo (fig. 1. A y B) vemos dispuestas una serie de cabezas, unos estudios cercanos a la estética del cómic, de línea de contorno clara y ágil que quedan cubiertas parcial o casi totalmente por lo que podrían ser capuchas de plástico, látex o licra. Estas cabezas nos acercan al universo del sexo y la fantasía sexual, de muñecas inflables destinadas a satisfacer la imaginación y el deseo del público.

En palabras del propio Jones en una entrevista dice:

Fue la época en que se inventó la licra, que permitía que la silueta fuera totalmente revelada y celebrada en público, pero sin tener que descubrir ni un solo centímetro (...) La voz feminista afectó tanto a la moda como a las artes visuales (Vicente, 2014, s.p.).

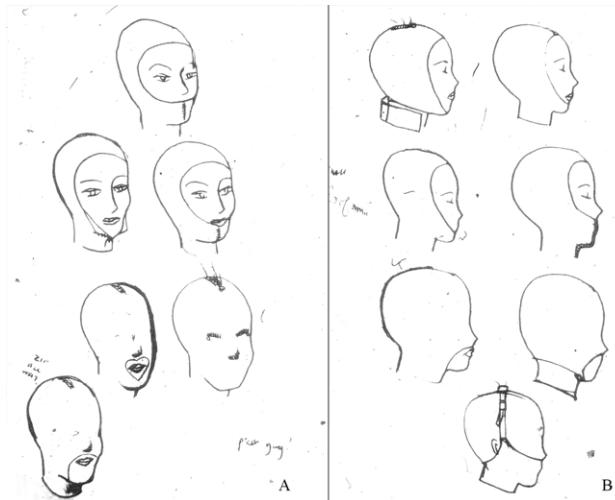


Figura 1. Allen Jones. A) y B) Estudios para cabezas. 1962-71. Imágenes procedentes del archivo de la Tate Britain. Londres. Código del documento A) y B): Notebooks nº 8-11. TAM 20J. 71/71.

4. La figura de la mujer dominatrix y el BDSM

Barbet Schroeder, director de la película francesa *Maîtresse* (1975), encarga a Allen Jones el cartel del filme para su promoción. En él, aparece una mujer de perfil -aunque su rostro mira al frente otorgándole un cierto aire en la pose que nos evoca al mundo egipcio-, con un canon claramente estilizado cercano incluso al manga japonés; piernas muy largas y erguida sobre altos tacones de aguja. En su mano un juego de llaves que imitan el arquetipo del llavero de un carcelero y en el suelo un látigo de cuero. La mujer, rubia platino, queda enfundada en una especie de *catsuit* gris, sobre el que destaca el negro de los tacones, guantes (se intuye que hasta los codos) y el corsé. Sobre los hombros y anudada al cuello una media capa rosa fucsia. Todo queda envuelto en un ambiente brillante.

La relación de Allen Jones con el mundo de la moda ha sido constante en todos los momentos de su carrera. Las representaciones de sus mujeres se acercan a los figurines y maniqués empleados en ese universo (MacCarthy, 2016). Se retroalimenta de la estética del momento y de diseñadores de primer nivel. En esta película, el vestuario fue creado por el diseñador Karl Lagerfeld. Para Jones, la ropa no era interesante, sin embargo, la moda sí. La moda ocupó un lugar cardinal en su trabajo a lo largo de toda su carrera (Vicente, 2014).

Maîtresse trata sobre la mujer dominatrix. Tema, junto con el fetichismo del látex, en el que Allen Jones centrará gran parte de su obra a lo largo de los años, aunque posiblemente fuera a finales de los 60 y años 70 cuando fue más abundante y controvertido por ello. Artistas relacionados con el *Art Decó* ya trabajaron con esta iconografía, como Bruno Zach, uno de los primeros en usarla. Pero si fue posiblemente Allen Jones, el que más notoriedad cobró durante el periodo pop y posterior. Fue sin

duda un revulsivo en una sociedad como la británica. Exageradísimos tacones de aguja con poses imposibles inundan toda su obra. El tacón como símbolo del poder femenino y sumisión masculina.

El entusiasmo de Allen Jones por la figura de la dominatrix y el ambiente que la rodea (bondage, sumisión, dominación, masoquismo...) le lleva a realizar un prefacio para el cómic erótico *Las aventuras de Gwendoline* de uno de sus artistas gráficos de referencia: John Willie.

El empoderamiento femenino de la mujer como sujeto que domina vendrá claramente determinado en la obra de Jones a través de dos elementos claves: las piernas femeninas y los tacones. Es muy extensa su producción en torno a esta iconografía, aquí, mostramos algunos de los bocetos y dibujos rápidos que rescatamos de sus agendas y que, en muchos casos, han servido para desarrollar obras posteriores (fig. 3 – B).

5. Meninas, muebles y musas. Una visión duchampiana

El pop fue capaz de revisar y arrojar nuevas visiones a cuestiones que podrían parecer obsoletas. Fomentó una visión *revival* sobre temas que parecían sonar antiguos. Uno de los grandes ejemplos lo tendremos con las continuas revisiones que se hacen de *Las meninas* (1656) de Velázquez. Desde el grupo español Equipo Crónica, destacando posteriormente Manolo Valdés, hasta Botero, Picasso o Dalí. Todos hicieron versiones del cuadro o sobre alguna de las infantas. Muchos artistas han repasado la célebre obra del Museo del Prado como lugar emblemático, descontextualizándola y convirtiéndola en un icono representativo de la cultura popular, de la cultura pop. También lo entendió así Richard Hamilton, cuando realizó su particular versión de *Las Meninas* en 1973.

Una de las sorpresas en el archivo de la *Tate Britain* fue encontrar unos dibujos que Allen Jones había realizado sobre las pinturas de Velázquez de *La Infanta Margarita de Austria* (fig. 2 – A, B y C) y el retrato de su madre, la reina consorte *Mariana de Austria* (fig. 2 – D) y, por otro lado, un dibujo de *La maja vestida* de Francisco de Goya (fig. 6 – B). No es una iconografía ni una figura recurrente en su obra a lo largo de su trayectoria. No aparece ésta en ninguno de sus catálogos. Y, en conversaciones con el artista, a través del historiador, crítico y comisario Marco Livingstone, ni siquiera recordaba al principio haberlas realizado:

Lo que me interesaba del Velázquez era la forma en que las figuras parecían tan presentes, tan reales. Me parecía que la falda con forma esférica, con un aro, creaba un volumen que parecía salir del plano pictórico. Si pintas el fondo como un plano pictórico, entonces, la figura pintada delante se introduce en el espacio visual del espectador. (Livingstone, 2020, s. p.)



Figura 2. Allen Jones. A), B) y C). Margarita de Austria. D). Mariana de Austria. Imágenes procedentes del archivo de la Tate Britain. Londres. Código del documento A), B) y C): Notebooks nº 1-8. TAM 18A. 16/71. D): Notebooks nº 1-8. TAM 18A. 17/71.

Con estas palabras hace mención directa a lo que podría ser la ruptura con lo que en el teatro y cine llamamos la cuarta pared. En definitiva, la ruptura conceptual -o incluso formal- con los formatos tradicionales y el cuestionamiento continuo que durante la época se hará hasta del propio bastidor tradicional, destinado únicamente a soportar la tela. El movimiento *supports-surfaces* ya hablaba de ello, y en España, la Nueva Figuración Madrileña también. Numerosas obras de Allen Jones de los sesenta y setenta tendrán esa característica. La pintura sale del formato tradicional y aparecen elementos de carácter instalativo que formarán parte de la propia pintura (Letze, 2013). Pintura y escultura se abrazan en un acto cercano a la instalación y/o la escenografía (recordemos la obra *La Sheer* de 1968 -fig. 4 – C-). Por eso no es de extrañar que la propia imagen de Margarita de Austria fuera atractiva para Jones pues tenía *per se*, esa connotación entre otras, encubierta.

Aunque sorprendente, no era de extrañar que en sus cuadernos aparecieran estos bocetos o apuntes rápidos sobre Margarita de Austria. Descontextualizada, esta imagen en la que se fija Jones se acercaba, como haría un buen duchampiano -y gran parte del arte inglés del momento lo era-, más a un mueble, una mesa camilla, a un objeto de decoración (como los que podría hacer la casa Lladró) en definitiva, a un icono pop que, a una infanta princesa de España.

Recordemos sus polémicas y posiblemente mal entendidas en muchas ocasiones, *mujeres-mueble*. Internacionalmente conocidas, sus tres piezas clave *silla*, *percha* y *mesa* (1969), realizadas en fibra de vidrio, supusieron un impacto tanto artístico como mediático. En cierto modo, la idea de mujer mueble-maniquí también se relacionaba con el mundo de la moda, los grandes almacenes y los escaparates. Ya en 1920 Man Ray realizó la obra *Perchero*, una fotografía en blanco y negro de una mujer desnuda con un añadido de cartón convertida, como su título indica, en

objeto para colocar la ropa. Otra referencia a estas mujeres-mueble, aunque bastante más extrañas y menos naturalistas, llegaría una década más tarde (1930), cuando el surrealista Hans Bellmer realiza su primera muñeca. Unos maniquíes de formas imposibles relacionados con el lado más oscuro, sádico, del subconsciente surrealista y el mundo de Bataille (Ramírez, 2006).

Su realismo y cercanía a las mujeres del momento las hacían especiales. Estas figuras de Allen Jones podrían ser cualquier chica de algún spot publicitario, había en ellas algo novedoso. Incluso Stanley Kubrick se inspiró en la obra de Jones para el decorado del *Milk bar* en *La naranja mecánica* (1971). Mujeres reconvertidas en muebles e integradas en el mobiliario doméstico bajo la siempre mirada de lo sexy, como había adelantado Richard Hamilton anteriormente -recordemos su mujer lámpara sentada en el sofá-. Pero estas de Jones eran mucho más provocadoras en todos los sentidos. Recordemos también que algunos años antes, aunque con un enfoque más conceptual y humorístico, Piero Manzoni había firmado sobre algunas mujeres en sus conocidas *Esculturas vivas* (1961).

Desde la perspectiva del *ready-made*, esta pintura de Margarita de Austria no era más que una mesa (tra)vestida con cabeza. Una imagen que transitaba entre dos mundos antagónicos, el objeto inanimado y lo humano. La mezcla de dos universos que nos acercaban al surrealismo, a una mitología contemporánea. Del mismo modo en el que la mitología griega mezcló al hombre con el caballo creando al centauro, aquí, bajo la mirada inglesa de quien admiró a Duchamp, Margarita de Austria no era más que un nuevo ser mitológico que podría pertenecer tanto a palacio como a una tienda de *souvenirs*.

6. Duchamp, el artefacto y la dualidad femenino-masculino

Allen Jones pone de manifiesto la importancia del diseño contemporáneo. Como decíamos, el carácter instalativo de algunas de sus piezas y la importancia que concede al objeto se relacionarán con el auge de esta disciplina. Así lo resuelve en creaciones recientes, hibridando de nuevo al sujeto con el objeto. En la obra *Body Armour* (2013) diseña el imponente vestido dorado y sustituye a Mariana de Austria por Kate Moss, la estrella mediática y posmoderna -reina de las pasarelas y los suburbios- convirtiéndola en un objeto, en un trofeo. Una modelo transformada en estatuilla o viceversa. Vestido, que podríamos relacionar con el corpiño de plástico rojo que realiza en 1980 el diseñador Issey Miyake. O en *A Model Model* (2013), donde la idea de estatuilla-trofeo se entremezcla de nuevo con lo *Kitsch*, que sin duda será otro factor clave.

Tampoco era de extrañar que eligiera a Kate Moss para esta suerte de experimento plástico pues han sido varios los artistas que han visto en ella algo que captó su atención.

Quando se evocan su personalidad, sus negocios o su talento, siempre es 'demasiado': demasiado *cool*, demasiado delgada, demasiado rica, demasiado guapa, demasiado escandalosa... Su leyenda está construida sobre el exceso. [...] Moss no encarna, por lo tanto, una deriva del sistema, sino su ideal-tipo. Es la rebelde integrada. El exceso asumido. No la transgresión de los códigos, sino un nuevo código contradictorio que hace de la transgresión una norma social (Salmon, 2010, pp. 24-25).

A través de Margarita de Austria y la figura de Kate Moss, hemos pasado del dibujo de una pintura barroca a la construcción, a través de una mirada sintética, abstracta y esquemática, de un objeto mecánico, de un artefacto.

Muchos de los dibujos encontrados en el archivo de la Tate son bocetos preparatorios para obras posteriores. Apuntes e ideas que desarrollará en pintura, esculturas y obra gráfica. Uno de estos dibujos parece ser una obra preparatoria para *Neither Forget Your Legs* (1965) (fig. 3 – A y B). En esta pieza vemos una especie de estructura diamantina-mecánica de la que emergen cinco piernas. Una mezcla entre *Dinamismo de perro con correa* (1912) de Giacomo Balla y *Molinillo de chocolate* (1913) de Duchamp, incluso. En la parte superior de lo que podría ser una pirámide parece surgir de manera subliminal una vagina, un componente sexual y sexy que como hemos visto, acompañará siempre su trabajo.

La pieza *Neither Forget Your Legs* (1965) (fig. 3 – C), con una pequeña dosis de ácido humor inglés bien podría ser una menina mecánica del futuro, geometrizada... se relaciona con otras obras de Jones del mismo período, como *Concerning Marriages* (1964) (fig. 5 – A). El artista español Luis Gordillo también tiene obras con preocupaciones iconográficas similares, por ejemplo, su famoso *Tricuatropatas* (1967) (fig. 3 – D), aunque este con un aspecto menos narrativo, centrado en personajes que no van a ninguna parte y que andan sin moverse como en un semáforo.



Figura 3. Allen Jones. A) Estudios geométricos basados en un cono. Imagen procedente del archivo de la Tate Britain. Londres. Código para el documento A): Notebooks nº 8-11. TAM 20J. 68/71. B) Estudios para obras posteriores. Destaca el estudio de *Neither forget your legs*. Imagen procedente del archivo de la Tate Britain. Londres. Código del documento B): Notebooks nº 8-11. TAM 20J. 55/71. C) Allen Jones. *Neither forget your legs*. 1965. Óleo sobre lienzo. 129 x 101cm. Imagen procedente del catálogo Allen Jones – Off the Wall. D) Luis Gordillo. *Tricuatropatas*. 1967. Óleo sobre lienzo. 140 x 112,5cm. Imagen procedente de la página web del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía Año.

Evocando la famosa frase de Donna Haraway, “prefiero ser un ciborg que una diosa”, todo esto nos acerca, en cierta medida, a teorías del ser humano como ente robótico, máquina o cuerpo mecánico al que se incorporan elementos como prótesis (el tacón no deja de ser una). Mostrando una idea de Haraway expuesta en el libro de Chistian Salmon, podríamos decir que todas estas mujeres, jóvenes, guapas... parecen programadas para satisfacer los deseos del comprador antes de destruirse. (Salmon, 2010)

Esta idea sobre el objeto, las piernas con tacones, el límite entre la pintura, la escultura y la instalación, sigue repitiéndose en otras obras. Un ejemplo sería *La Sheer* (1968) (fig. 4 – C) de la que también tenemos en estos cuadernos dibujos preparatorios (fig. 4 – A y B). No solo se relaciona con el arte pop del momento (como con algunas piezas de Tom Wesselmann) sino que también se acerca a obras emblemáticas como *Mujer que recorre la planta baja* (1887) de Muybridge y *Desnudo bajando una escalera n°2* (1912) de Marcel Duchamp, aunque esta pieza de Jones es mucho más cabaretera, festiva y enmarcada en una inconfundible estética sesentera.

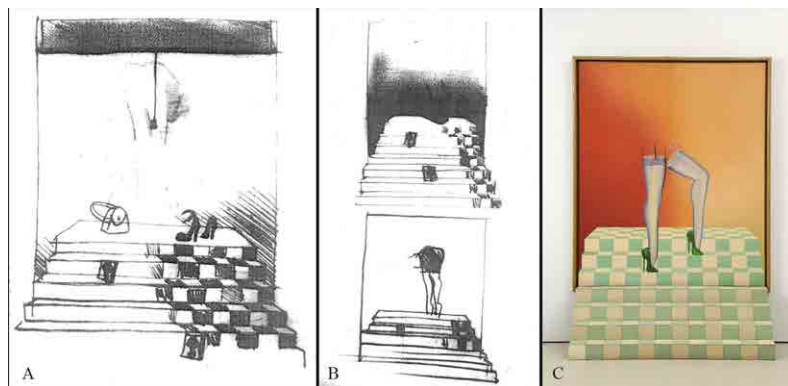


Figura 4. Allen Jones. A) y B) Estudio para *La Sheer*. Imágenes procedentes del archivo de la Tate Britain. Londres. Código de los documentos A) y B): Notebooks n° 8-11. TAM 20J. 68/71. C) *La Sheer*. 1968. Óleo sobre lienzo. 182,9 x 152,4 x 45,7cm. Museu Coleção Berardo. Lisboa. Imagen procedente del Museu Coleção Berardo.

La atracción entre mundos opuestos será persistente en su trabajo, particularmente, las tensiones que se producen entre lo masculino y lo femenino y los elementos que configuran esa realidad. Ya Duchamp había planteado esa cuestión cuando se travestía como Rose Sélavy. En cierta medida esas preocupaciones formaban parte, de un modo u otro, del *zeitgeist* del momento pues una nueva realidad sexual se había materializado y con ella nuevas preguntas y descubrimientos. Sobrevolaban los famosos informes de Alfred Kinsey sobre el comportamiento sexual humano o en la cultura popular la gran comedia de Billy Wilder *Con faldas a lo loco* (1959), o incluso las numerosas versiones que se hicieron de *¿Victor o Victoria?*, donde una cantante de ópera se (tra)viste de hombre para conseguir trabajo. “Jones somete a sus figuras, casi siempre macho-hembra, a unos procesos continuos de metamorfosis entre formas fantásticas y fragmentos de imágenes cotidianas” (Marchán Fiz, 2010, p. 44).

Toda la obra de Allen Jones se envuelve en la atmósfera de lo sexy y se mueve en estas tensiones entre lo femenino y lo masculino que mencionábamos. En obras conocidas como *Man Woman* (1963), *Hemafrodite* (1963) (fig. 5 – A) o *Male and Female Composition* (1964-65) plantea estas cuestiones desde su propio título. En estos dibujos vemos como prepara ideas que materializará en pinturas posteriores y apreciamos como hibrida elementos como la corbata -tradicionalmente asignada al rol masculino, aún más en esas fechas- con el sujetador, prenda de ropa femenina. Comenta Jones en una entrevista que desde joven se sintió interesado por una idea expresada por Nietzsche en la que manifestaba que la creatividad artística surgía de un equilibrio entre lo masculino y lo femenino (Vicente, 2014). Figuras andróginas en muchas ocasiones, y otras en las que aparecen sintetizados órganos sexuales y ropa de vestir íntima, tanto femeninos como masculinos (fig. 5 – B, C y D).



Figura 5. Allen Jones. A) From Concerning Marriages. 1964. Litografía a color. 76,2 x 56,2cm. Imagen procedente del catálogo Allen Jones – Off the Wall. B) Posible estudio para *Woman*. 1965. Imagen procedente del archivo de la Tate Britain. Londres. Código del documento B); Notebooks nº 8-11. TAM 20J. 55/71. C) Imagen procedente del archivo de la Tate Britain. Londres. Código del documento C); Notebooks nº 1-8. TAM 18A. 22/71. Imagen procedente del archivo de la Tate Britain. Londres. Código del documento D); Notebooks nº 1-8. TAM 18A. 18/71

7. Allen Jones y la Nueva Figuración Madrileña: la atracción de Carlos Alcolea

El dibujo que realiza sobre *La maja vestida* de Goya (fig. 6 – B) ocupará como otros tantos, el espacio de lo sexy, una *maja* como musa y *celebrity*. El paso del tiempo la ha convertido en icono pop, como mencionábamos antes con el retrato de Margarita

de Austria, equiparándola a Marilyn o Elisabeth Taylor. *La maja* se convierte así para Jones en otra suerte de Kate Moss.

Otro de estos dibujos inéditos del archivo (fig. 6 – A), sin hacer referencia explícita a la obra de Goya, nos recuerda también a la pose de ésta. Una mezcla entre el mundo del cómic y la sensualidad de *La maja*. En su obra, lo erótico acaba por inundarlo todo. Un dibujo que nos evoca directamente al universo de Ursula Andress en la primera película de *James Bond* (1962).

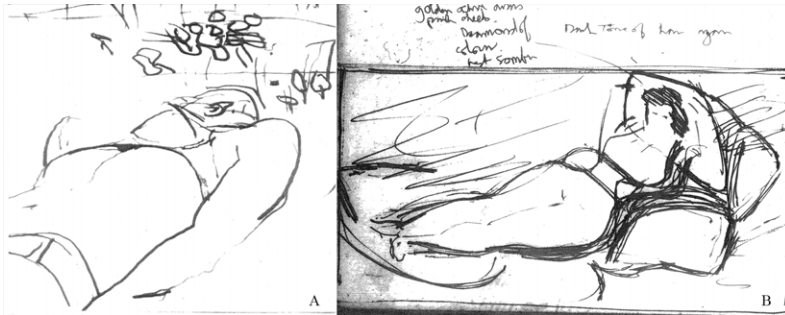


Figura 6. Allen Jones. A) Estudio mujer tumbada. B) Boceto La Maja Vestida. Imágenes procedentes del archivo de la Tate Britain. Londres. Código del documento A): Notebooks nº 8-11. TAM 20J. 57/71. Código del documento B): Notebooks nº 1-8. TAM 18A. 17/71.

De algún modo, la posibilidad de que Allen Jones mostrara -y materializara- interés en el arte español a través de Velázquez y Goya en sus agendas fue ciertamente gratificante. Curiosamente, él había sido sin ser conocer de ello hasta la fecha, un referente para parte del arte español de los 70. Su pintura brillante llegó a una España gris, como agua de mayo y, sus nuevas posibilidades iluminaron a artistas de la Nueva Figuración Madrileña, muy especialmente a Carlos Alcolea.

El relato, aun por narrar, de la seducción del ala más heterodoxa y pictórica del pop (Hockney, Kitaj, A. Jones, [...] etc.) sobre esta figuración nos adentraría en intrincadas sendas y nos abriría el pórtico de otra historia ya más próxima: las otras figuraciones en los ochenta (Marchán Fiz, 2010, p. 320).

A pesar de la falta de información del exterior -dadas las particulares circunstancias políticas en las que estaba España- y la carestía de libros, catálogos... de otros artistas, los integrantes de la Nueva Figuración estaban muy atentos a las nuevas corrientes estéticas y conceptuales que iban apareciendo en distintos lugares del mundo. No se trataba de un grupo al uso, no había manifiestos, ni estilos comunes -más allá de algunas cuestiones puntuales-. Entre ellos había hambre de cultura, inteligencia, heterodoxia y lazos de amistad (Bosco Díaz-Urmeneta, 2008). Aunque en España no se dio un movimiento pop propiamente dicho, estos artistas de los 70 estuvieron por momentos cercanos a algunas de sus propuestas, especialmente a la que hacían algunos artistas ingleses formados en el *Royal College of Art* de Londres. Podríamos decir, *grosso modo*, que fueron herederos de una mezcla de surrealismo y pop. Según palabras de Valeriano Bozal, Gordillo, bastante mayor que el resto, “nos hace pensar también en algunas dobras de Hamilton, de Allen Jones, el Jones de 1961 y 1962 y de David Hockney” (Bozal, 1992, p. 242).

En una España aún gris y con Franco moribundo, no era de extrañar el entusiasmo que despertó en parte de ellos la figura de Allen Jones (junto con otros, como David Hockney o R. B. Kitaj). En la era del informalismo imperante, Jones sonaba a libertad, color, brillo, glamur, erotismo, sexualidad... en definitiva a progreso y, trabajaba sobre cuestiones que sobreolaban la mente de la generación de artistas, posiblemente, más inteligentes y cultos que ha tenido España.

La sensación de que el grupo leía cosas que nadie leía, pensaba cosas que nadie se atrevía a pensar o que pintaba cosas que nadie se atrevía a pintar, eso era común. Que no nos importaba lo que dijera nadie dentro o fuera, que nos divertía provocar, eso era común (Escribano, 2008, p. 41).

Además, sobre el artista inglés había un halo de dandismo -que aún mantiene- y que curiosamente los artistas españoles en ese momento no conocían, que también fue característico en este grupo de jóvenes. De uno de ellos, Chema Cobo, dice Mercedes Espiau “y todo ello bajo un perverso disfraz de *dandy* posmoderno, de ilustrador ilustrado que pretende a un espectador expectante” (Espiau Eizaguirre, 2019, p. 21). Y Quico Rivas por su parte, dice sobre Alcolea en sus últimos años, “y no me digan ustedes que ser *dandy* y hacerse invisible no es el colmo del dandismo” (Rivas, 2011, p. 371).

Chema Cobo tras el fallecimiento de Javier Utray, teórico y punto de unión del grupo, escribe unas palabras en las que pone de manifiesto el concepto de dandi a través de su visión de la corbata como prenda de vestir distintiva.

El Javier de entonces apenas difería del último Javier con el que estuve cenando hace poco. Era un dandi, lo podría haber soñado Baudelaire y deseado como personaje Marcel Proust, y como tal se comportaba. Me enseñó a hacer todos los posibles nudos de corbata durante una intensa noche de digresiones sobre este arte tras el que, según una teoría (creo que improvisada), se escondía todo un entramado de fórmulas y combinatorias. A veces cuando la ocasión lo exigía me colocaba una corbata de lazo y me aconsejaba cómo había que moverse con aquel artefacto de una forma digamos “natural”- y lo natural, así, se convertía en el más complejo de los artificios (Cobo, 2008, p. 56).

La corbata, es como hemos visto anteriormente, un elemento recurrente en el trabajo de Allen Jones. Éste la sexualiza y la mezcla con ropa interior femenina en un intento de erotizar ideas. Bajo el paraguas del pop, todo se transformaba en sexy. En España, inmediatamente después de la muerte de Franco, se produjo un aluvión de cine para adultos o pseudo erótico calificado popularmente como “cine de destape”. El cine erótico de Jess Franco (tío de Carlos Franco, miembro de la Nueva Figuración), estaba en la línea BDSM en la que se movía parte de la obra de Jones.

Chema Cobo mostró también cierto interés en las chicas *pin-up* que hacía el artista inglés, aunque quizás más interesado aún, estuvo en sus ideas sobre la fragmentación de la imagen. Incluso, Guillermo Pérez Villalta, más descabalgado a nivel formal del resto de miembros, trabajó algunos años más tarde sobre la estética del cuero y el látex, aunque éste, más cercano a Tom de Finlandia y su visión homoerótica del dibujo. También la salida que hace Jones del informalismo es bastante similar a la que realizan otros artistas españoles que se integraron puntualmente con estos jóvenes de la Nueva Figuración, como fue el caso de Luis Gordillo. En resumen, además del propio interés que los españoles tuvieron en la obra del Jones, el contexto

histórico y conceptual que rodeaba a Allen Jones era muy similar al contexto del que se habían rodeado los españoles.

Pero como decíamos, seguramente fuera Carlos Alcolea el español que más impresionado quedó por el universo de Allen Jones, especialmente por su forma de aplicar el color y no tanto por su iconografía. Jones había dado de lado a la oscuridad del informalismo y había recuperado parte de la tradición colorista que se entroncaba con Matisse o Gauguin (Livingstone, 2014). Esta idea de la recuperación de la tradición pictórica pudo sonar en Alcolea -también en el resto- como una idea absolutamente vanguardista en un momento en el que el arte conceptual y sus derivas parecían dominarlo todo. El mero acto de pintar era en sí un acto de resistencia, incluso de resistencia política.

Realista y narrativo, culto y dado a las metáforas, propenso a los buceos psicoanalíticos, Alcolea es un gran colorista que, usando todas las gamas cromáticas, crea espacios fluidos en los cuales las figuras cobran todo su protagonismo. Sus cuadros son inconfundibles por la recreación distorsionada de las imágenes y la frescura de sus tintas, la recurrencia de sus temas y la agitada inmovilidad de sus figuras (Bonet Correa, 1997, p. 15).

Ya en el título de su famosa obra *Matisse de día, Matisse de noche* (1977), Alcolea hace referencia a la idea del color. Destacando a Matisse estaba haciendo prácticamente una declaración de intenciones, en la que huye de la oscuridad y se adentra en el mundo del color. En otras obras como *La ducha* (1972) o *La camarera roja* (1973), vemos una fragmentación de la imagen y un uso del color a través de extensos planos que se funden, muy luminosos, que nos recuerdan directamente al brillo de Jones.

La reflexión sobre la que Alcolea funda su pintura es de aliento inequívocamente vanguardista y estirpe netamente duchampiana. Pintura de precisión, factura técnica, emulsión, oblicuidad, mutación, recurso a lenguajes científicos, fórmula y ecuaciones matemáticas, diagramas, esquemas acoplamientos indiferentes, capilaridad, humor paradójico, erotismo difuso, cerebralidad, juegos de palabras; ingredientes que Alcolea metaboliza, junto a otros muchos de distinto origen o cuño propio, hasta conseguir una síntesis original de probada eficacia (Rivas, 2011, p. 366).

8. Reflexión final

Es indudable la importancia que ha tenido el desarrollo del movimiento pop en la historia del arte contemporáneo, para ello, la figura del inglés Allen Jones será de vital importancia. En España nunca hubo un movimiento pop propiamente dicho, sino corrientes y tendencias más o menos cercanas a éste. La figura de Jones será fundamental para el desarrollo de los artistas integrantes de la Nueva Figuración Madrileña. En él, verán la figura de un artista libre, que apuesta por el color y el brillo, por la libertad iconográfica y conceptual. El color, no solo suponía una recuperación de la tradición pictórica, sino también un acto de resistencia. En definitiva, para los artistas españoles Jones representaba una ruptura con el pasado y presente informalista y una apuesta por el progreso. Un progreso ligado a los nuevos materiales como el plástico, lo sexy, a tacones de aguja y piernas estilizadas como

hemos visto en sus dibujos. Unos bocetos en los que Jones pone de manifiesto el juego y las tensiones que mantiene entre objeto y sujeto, sirviéndose para ello de elementos cercanos a la mecánica o utilizando la imagen de Margarita de Austria retratada por Velázquez, con la que, además se acerca y deja patente su interés por Marcel Duchamp.

El *Swinging London* -escena de la moda y la cultura que floreció en Londres en los 60-, y parte del arte inglés, encabezado entre otros por Allen Jones, arrojaron una visión nueva y fresca a la cultura visual internacional, y particularmente, supusieron un punto de inflexión en la pintura española de los 70.

Referencias

- Alloway, L. (1993). El desarrollo del pop art británico. En L. R. Lippard, *El pop art* (págs. 27-68). Ediciones Destino.
- Bonet Correa, A. (1997). Una época brillante. En A. Bonet Correa, C. Bernárdez, Á. Dueñas, & V. Torrente, *Figuraciones madrileñas años 70* (págs. 9-17). Caja de Ahorros del Mediterraneo - Edición Tabapress.
- Bosco Díaz-Urmeneta, J. (2008). Estrenando libertad. (A propósito de la Nueva Figuración Madrileña). En J. Bosco Díaz-Urmeneta, & P. Flórez, *Carlos Alcolea. Nadar, mirar, pintar*. (págs. 12-43). Fundación Cajasol.
- Bozal, V. (1992). El Arte Pop en España. En M. Livingstone, S. Maharaj, C. W. Glenn, A. Pacquement, E. Weiss, T. Kellein, . . . D. Cameron, *arte POP* (págs. 240-245). Museo Nacional Reina Sofía.
- Calvo Serraller, F. (2005). Quinteto popular español. En F. Calvo Serraller, A. Sánchez Vidal, P. López Mondéjar, & M. García Yelo, *El POP español: los años sesenta, el tiempo reencontrado* (págs. 15-44). Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente.
- Cobo, C. (2008). ¡El camaleón eres tú! *Arte y parte*, 54-61.
- Escribano, M. (Diciembre de 2008). Última entrevista con Javier Utray. *Arte y Parte*(41).
- Espiau Eizaguirre, M. (2019). La luz está detrás. En C. Cobo, *El clamor de las moscas* (págs. 19-22). Universidad de Granada.
- Letze, O. (2013). Allen Jones. Leben und Werk. En O. Letze, D. J. Schreiber, M. M. Grewenig, I. Mössinger, N. Rosenthal, & M. Livingstone, *Allen Jones. Off the Wall* (págs. 15-46). Hatje Cantz.
- Livingstone, M. (2005). *British Pop*. Museo de Bellas Artes de Bilbao.
- Livingstone, M. (2014). Defying Gravity. En M. Livingstone, N. Ferris, & N. Rosenthal, *Allen Jones* (págs. 6-15). Royal Academy of Art.
- Livingstone, M. (2020). *Allen Jones and Duchamp*. [Correo electrónico]
- MacCarthy, F. (2016). Allen Jones: The Maitresse series. En A. Jones, & T. Levy (Ed.), *Maitresse* (págs. 11-15). Bielefeld. Kerber Art.
- Marchán Fiz, S. (2010). *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad "posmoderna"* (Décima ed.). Akal.
- Martínez Montiel, L. F. (2015). Baquelitas. Creando futuro. En L. F. Martínez Montiel, *Baquelitas. Creando futuro* (págs. 9-21). Ministerio de Educación Cultura y Deportes.
- Ramírez, J. A. (2006). *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*. (Cuarta ed.). Ediciones Siruela.
- Rivas, Q. (2011). Virutas para Carlos Alcolea. En Q. Rivas, *Cómo escribir de pintura sin que se note* (págs. 362-371). Árdora Ediciones.

- Ruiz, J., & Huici, F. (1974). Jose Miguel de Prada Poole, Juan Navarro Baldeweg y la arquitectura de la libertad. En J. Ruiz, & F. Huici, *La comedia del arte. En torno a los encuentros de Pamplona* (págs. 115-128). Editorial Nacional.
- Salmon, C. (2010). *Kate Moss Machine*. (I. Bértolo, Trad.) Ediciones Península.
- Tomkins, C. (2006). *Duchamp*. (págs. 446-495). Editorial Anagrama.
- Vicente, A. (30 de Noviembre de 2014). Las mujeres-mueble de Allen Jones, ¿sexismo o arte? *Smoda*(167). Recuperado el 14 de Febrero de 2020, de <https://smoda.elpais.com/moda/las-mujeres-mueble-de-allen-jones-sexismo-o-arte/>
- Wolfe, T. (2010). *La palabra pintada & ¿Quién teme al Bauhaus feroz?*. Anagrama.