

Robert Indiana 15 esculturas, 15 besos a Madrid.
4 de mayo - 31 de julio de 2006. Paseo del Prado y Paseo de Recoletos. Madrid

Juan Manuel Bonet

Made in Usa: divagaciones en torno al Arte de Robert Indiana

Londres, agosto de 1969, mi adolescencia. Mi primer viaje allá. Visitas a librerías, a galerías, entre estas últimas, todavía, Kasmin, donde me cargaron de catálogos que hoy constituyen auténticas rareties. En el panorama expositivo toda la atención se centraba en dos colectivas decisivas. En el ICA, “When attitudes become form”, comisariada por Harald Szeeman: el lanzamiento internacional del arte povera, del conceptual, del land art, del body art... Sin embargo, de aquello recuerdo sobre todo los márgenes: el plomo salpicado de Richard Serra, los papeles de Robert Ryman... En la Hayward Gallery, “Pop Art Redefined”, de John Russell y Suzi Gablik.

En la memoria, en aquella segunda gran exposición, el impacto que, además de las cosas más esperables (Lichtenstein, Warhol, Richard Hamilton y su collage fundacional), me causaron otras que no lo eran tanto: las cubiertas de libros antiguos serigrafiadas, tal cual, de Kitaj –del que también me habían llamado la atención, aquel mismo verano, en el suplemento dominical del Times, reproducciones de sus retratos de Pound, Miguel Primo de Rivera y la Pasionaria–, las alegorías “línea clara” de Patrick Caulfield –sobre el que pronto leería la monografía de Penguin, con texto de Christopher Finch–, y un pequeño cuadro, *The Demuth Five* (1963), de Robert Indiana, del que se exponían también *The American Dream I* (1961), y el díptico autobiográfico y provocador, road painting, muy años de la Depresión, *Mother and Father* (1963–1967), que además había sido elegido para la cubierta del catálogo, en realidad un libro, editado por Thames and Hudson en su versión británica, y por Praeger en la norteamericana.

Para construir tan fascinante cuadro, y otros dos del mismo año que constituyen variaciones sobre el mismo tema, *The Demuth American Dream 5*, y *X5*, Robert Indiana se había basado, según se indicaba en el propio catálogo, en una imagen previa, *I Saw the Figure 5 in Gold*, de Charles Demuth, uno de los más singulares pioneros del modernism norteamericano. Demuth pintó *I Saw the Figure 5* como retrato simbólico de William Carlos Williams, un gran poeta de aquella generación, fallecido aquel mismo año 1963 del homenaje indiano, y un artista de la palabra que se caracterizó por su proximidad a los plásticos más avanzados: también al pintor y poeta Marsden Hartley, en camino a cuyo estudio están escritos los versos – “*The Great Figure*”, en *Sour Grapes* (1921)– en que se inspira el cuadro de Demuth, versos presididos por el 5 pintado sobre un coche de bomberos con el que se cruzó el poeta. Aquel cuadro, el más célebre de los de su autor, data de 1928, precisamente el año de nacimiento del benjamín, que en una ocasión lo calificó de su cuadro norteamericano favorito. Adquirido por el ubícuo Alfred Stieglitz, *I Saw the Figure 5 in Gold* –en el que Jasper Johns se había inspirado previamente para *The Figure 5* (1955)– está hoy, al igual que el resto de la colección del gran fotógrafo y marchand de la América moderna, en el Metropolitan Museum de Nueva York. Si me acuerdo de aquel cuadro de Indiana, como de un hito, no es tanto por lo que tiene de apropiacionismo “avant la lettre”, sino porque me interesan especialmente, en una

perspectiva en la que tempranamente trabajaron tanto Robert Rosenblum como Barbara Rose, las relaciones de las vanguardias norteamericanas de posguerra, con las de preguerra, y porque tengo meridianamente claro que existe un hilo que las une. Además de con Demuth, por el que siempre ha sentido gran devoción, el arte de Indiana puede ser conectado con el de otros de los protagonistas del “precisionismo”. Limpieza, meticulosidad, articulación lógica, son virtudes de aquellas vanguardias primitivas, tan norteamericanas, por ejemplo de los creadores – entre ellos Marsden Hartley, Stieglitz y William Carlos Williams– que Paul Rosenfeld retrató en su libro *Port of New York* (1924), de título bien significativo. Virtudes que volvemos a encontrar en los artistas pop, y muy especialmente en Indiana, en Lichtenstein –que apreciaba mucho el arte de Stuart Davis–, en el británico Patrick Caulfield, al que ya he mencionado a propósito de mi verano británico de 1969.

Creador reflexivo y consciente donde los haya, Indiana, consumado dietarista –y también apasionado coleccionista de las cosas más diversas–, suele incluir en sus catálogos una lúcida “Autocronología” –por momentos no exenta de una ironía muy suya– que nos proporciona numerosas pistas sobre su vida y su arte. El primer dato que consigna en ese texto es que Indianapolis, a donde su familia adoptiva se mudó desde su localidad natal, perteneciente al mismo Estado, cuando él sólo tenía un año, era en aquel tiempo uno de los principales centros de la industria automovilística estadounidense, algo que él mismo relaciona con su interés de adulto por todo lo que tiene que ver con el automóvil, la carretera, la señalización, interés que entre los pop también sintió Allan d’Arcangelo... (Por ese lado, recordar un políptico de 1964–1966 en negro y amarillo como USA 666, y su glosa por el pintor, que remite a su padre adoptivo, a la compañía de gasolina para la que este trabajaba, a las carreteras de su Estado natal, al “Go West”, vía la carretera 66, de Jack Kerouac y otros de sus compañeros de generación...)

Siempre en esa “Autocronología”, observamos que precisamente en sus orígenes, Indiana, que gusta de definirse como “american painter of signs”, pintor americano de signos, se interesó por los pioneros de la vanguardia de su país: no sólo por Charles Demuth, sino también por Edward Hopper, Reginald Marsh, y Charles Sheeler. Años después, en 1988, a la lista se añadiría Marsden Hartley, singular pintor y poeta al que hace unas líneas he mencionado como otro de los amigos de William Carlos Williams. Por otra parte, hay que recordar, en 1965, los decorados de Indiana para *The Mother of Us All*, ópera de un senior de las vanguardias, el compositor Virgil Thomson –al que trató–, con libreto de Gertrude Stein, escritora esta última a la que el artista ha calificado de la mujer más importante de la historia de su país. O el hecho de que en su juventud, gracias al poeta filipino José García Villa, visitara a Cummings.

Con Demuth y otros de aquellos primitivos del modernism, Indiana comparte el interés, o mejor dicho la pasión, por la tipografía. Si un poeta como Pablo Neruda, tan enamorado de las viejas imprentas, compuso en su día una oda a la misma, Indiana ha conseguido construir, como quien no quiere la cosa, uno de los más impactantes cantos a la letra –y al número–, del ciclo moderno. Le fascina el poder de síntesis que poseen signos tan elementales, algo a tener especialmente en cuenta en la metrópolis, el telón de fondo de buena parte de su trabajo como artista.

Siendo todavía estudiante en el Art Institute de Chicago, en 1949, cuando apenas había sentado las bases de su arte, Indiana –que entonces todavía no había adoptado su seudónimo, y seguía siendo “Robert Clark”, por el apellido de sus padres adoptivos–, participó en una colectiva en un bar de la ciudad, que merece ser recordada tan sólo porque uno de los otros dos artistas presentes en ella, era otro futuro pop, su condiscípulo Claes Oldenburg.

1953 es el año en que Indiana descubre, gracias a su estancia en el colegio de Skowhegan –el mismo donde unos años antes, a finales de los cuarenta, había estudiado Alex Katz–, el Estado de Maine, al que volvería en 1969, y en el que reside desde 1978, en la isla de Vinalhaven, en Star of Hope, una gran mansión ochocentista, victoriana, que ha sido comparada con alguna de las pintadas por Hopper. (Estado que por mi parte asocio con Katz, que tiene una casa –mucho más modesta– en él, y que lo ha pintado en innumerables ocasiones).

Algo después, se sitúa ese intermedio o “grand tour” europeo que no puede faltar en la formación de un creador norteamericano, intermedio que a él lo condujo sucesivamente a Edimburgo, París –donde parece ser que no se encontró a gusto–, Bélgica, Italia, y Londres.

En 1955, Indiana decidió lanzarse a la aventura, e instalarse en Nueva York, que llevaba unos años consolidándose como la capital artística del mundo. Su estudio en Coenties Slip, en una zona marginal cerca de Wall Street, lo compartió durante parte del año siguiente con Cy Twombly. Vecinos y amigos suyos eran por aquel entonces, entre otros, Ellsworth Kelly –ver, en 1959, la fotografía callejera conjunta que de ellos toma Hans Namuth–, Jack Youngerman, Agnes Martin –con la que compartió la pasión por la obra de Gertrude Stein–, y James Rosenquist. Curiosa conjunción: post–expresionistas abstractos, pre–minimalistas, y dos futuras estrellas de la galaxia pop, en ruptura con los modos dominantes en aquel Manhattan, es decir, con el expresionismo abstracto en sus distintas modalidades. En 1993, una exposición titulada sencillamente “Coenties Slip”, celebrada en la Pace Gallery, y con catálogo prologado por Millie Glimcher, sirvió para revisar aquel momento, sobre cuya importancia ha insistido Robert Pincus–Witten.

Interesa especialmente subrayar la relación Kelly–Indiana, pues trastoca los esquemas al uso. Deudor de una Francia de donde acaba de volver, y que conoce bien, y a la que entre otras cosas debe el comercio con el arte de Matisse, Kelly es uno de los más destacados precursores del minimalismo. Pese a que se le suele etiquetar como pop, Indiana es dueño por su parte de un idioma que bebe también de la geometría, y que el propio Clement Greenberg ve como más plástico y formalista que el del resto de los integrantes de aquel movimiento. De algún modo Indiana siempre ha sido percibido como una suerte de conciliador de ambos movimientos. El argentino Aldo Pellegrini lo contempla “en una zona entre el pop y la pintura óptica”. Grace Glueck habla del impacto más op que pop de sus composiciones. Mario Amaya forja a su propósito el divertido término “poptical”. Resulta significativo en ese sentido que el artista haya trabajado en repetidas ocasiones con una galerista como la francesa Denise René, activa propagandista precisamente del op art y del cinetismo. Por lo demás, su caso no es único: ya en 1964, Robert Rosenblum indicaba que había que contemplar en una misma perspectiva el arte de Stella o de Noland, y el de Lichtenstein. Suzi Gablik, en su introducción al tantas

veces citado catálogo de “Pop Art Redefined”, indicaba que la muestra pretendía “subrayar las afinidades del pop art con cierto arte abstracto contemporáneo”. Más recientemente, Robert Pincus-Witten empieza así su prólogo al catálogo de la individual de Indiana en C&M Arts, Nueva York: “Robert Indiana siempre ha sido difícil de ubicar”.

Entre 1957 y 1960 es cuando Indiana comienza a definir su propio territorio. Si inicialmente puede haber conexiones con el proyecto de Elsworth Kelly –por el lado del modo de componer, pero también por el lado vegetal: recordemos los trabajos del benjamín, del primero de esos años, a partir de las hojas de los ginkgos de Jeanette Park– y también con el de Youngermann, pronto, de 1959 en adelante, van a surgir los círculos, las estrellas, los tótems, los Hermes de resonancias clásicas, los ensamblajes de madera y metal –algunos de ellos inspirados en el mundo de Hermann Melville, y más concretamente de su novela Moby Dick, y no hay que olvidar que parte de los materiales empleados provienen de viejos barcos–, los anuncios, las palabras... También fueron importantes para él, por aquel entonces, los ejemplos de Jean Dubuffet, Barnett Newman, Hans Arp –descubierto gracias a Kelly, que había visitado al alsaciano en su estudio en la banlieue de París–, Kumi Sugai, Jasper Johns, Rauschenberg y Morris Louis, y la simple conjunción de estos nombres indica hasta qué punto él vivía entonces una situación abierta.

Entre aquellas construcciones con las que Indiana dio sus primeros pasos en firme en aquella escena neo-yorquina tan cambiante, recordemos el austero Wall of China (1959–1960), el inquietante Owl (1960), y el casi torresgarcieso –a nuestros ojos– Marine Works (1960–1962), además de otras que aluden a realidades tan contemporáneas como la primera bomba atómica francesa, la crisis de los misiles en Cuba, el derribo por los rusos de un avión–espía norteamericano, o el terremoto que asoló la ciudad marroquí de Agadir. De 1964 datan una serie de columnas con palabras. Piezas en madera volvería a realizarlas Indiana en los años ochenta, tras su instalación en Maine.

Merece citarse in extenso este texto de Indiana, sobre el entorno en que están creadas esas obras de finales de los años cincuenta y comienzos de los sesenta, texto que posee un cierto tono whitmaniano: “La fachada del número 25 estaba enteramente recubierta de slogans que, cada día, se confrontaban a mi trabajo. Pero no sólo era eso, cada barco, cada barcaza, cada ferry, cada tren, cada camión que pasaba, cerca de o sobre el río, [...] llevan las marcas y leyendas que han configurado el estilo de mi trabajo. Las plantillas comerciales que encontré en los talleres desiertos –cifras, nombre de barcos, nombres de compañías del siglo XIX (The American Gas Works) se han convertido en matrices, en materiales para mi pintura y dibujo”.

En 1961, el MoMa de Nueva York exhibía obra de Indiana en la decisiva colectiva “The Art of Assemblage”, comisariada por William C. Seitz –autor, en el catálogo, de un texto en torno a “El realismo y la poética del ensamblaje”–, colectiva que iba a entronizar el tipo de construcciones aludidas en el título, también designadas a menudo, por aquel entonces, como “junk art”, un término que a la larga tendría poca fortuna, pero que entonces se utilizó mucho. El año anterior, Indiana había figurado en otra muestra de propósito similar, “New Forms, New Media”, en

la Martha Jackson Gallery, y Lawrence Alloway había hablado de “el junk art como tradición”, invocando el precedente de Schwitters.

Poco a poco, sin embargo, Indiana iba a “aplanar” su proyecto, quiero decir, iba a inscribirlo duraderamente en el ámbito de las dos dimensiones, olvidándose casi por completo del arte del ensamblaje. En el comienzo de estas líneas me he referido a su pasión por la letra y el número, y he aludido luego a la presencia de ambas realidades en sus obras de finales de los años cincuenta. Tal pasión se afianza definitivamente de 1960 –año, por ejemplo, de *The Slips*– en adelante. Cuadros significativos de aquella evolución son *The Triumph of Tira* (1961), y *The American Dream 1* (1960–1961), este último adquirido por el MoMA de Nueva York tras el entusiasmo que había provocado en Alfred H. Barr, y expuesto en 1969, ya lo he dicho, en “Pop Art Redefined”. El propio artista ha relacionado la poética presente en estas obras, inspiradas en la actriz Mae West –el título de la segunda, por lo demás, lo tomó prestado del drama homónimo de Edward Albee–, con las máquinas de Pin Ball, así como con las Juke Boxes, dos realidades pop entonces omnipresentes en los Estados Unidos, y por extensión en todo Occidente. Ha subrayado siempre, además, su voluntad de ser un artista norteamericano, y de ser a la vez un pintor del pueblo (“people’s painter”) y un pintor de pintores (“painter’s painter”). Refiriéndose a estas obras, Gene Swenson, uno de los primeros que intentó precisar en qué consistía la poética del pop, escribía, en *Art News*, estas líneas bien significativas: “nada en este trabajo es especialmente parecido al Arte, es simple, directo y está lleno de sorpresa”.

Aquellas obras pronto fueron consideradas como representativas del pop art, la nueva tendencia que durante aquellos años se iba afianzando, sucediéndose, además de las individuales de Indiana, las de Jim Dine, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, James Rosenquist, Andy Warhol, Tom Wesselman y otros protagonistas de aquella aventura.

Sobre el pop, recordar la entrevista de Gene Swenson, de nuevo, con Indiana, aparecida en 1963 en *Art News*, dentro de una muy importante y a menudo citada serie de conversaciones con ocho artistas de aquella tendencia, iniciada el año anterior, y recogida en la antología de textos incluida en el catálogo de “Pop Art Redefined”. El pop, dice ahí el pintor, “es el Sueño Americano, optimista, generoso y naïf”. Se autorretrata como “hard–edge Pop”. Y termina: “Es el mito americano. Porque este es el mejor de los mundos posibles”. (Más recientemente: “hard–edge artist”).

Made in USA: tal es el significativo título, pop a más no poder, de un cuadro de Indiana de 1961, que me ha servido para titular el presente texto.

También es de 1961 *Four Star Love*, rotundo cuadro con el que se inicia el que sin duda va a ser el ciclo central de la obra de Indiana. “Love”: difícil encontrar motivo más icónicamente sixties, aunque tampoco hay que olvidar el emblema pacifista presente en un cuadro de 1962, *Yield Brother*, ofrecido a la Fundación de Bertrand Russell, y que ha reaparecido recientemente en la obra del artista, al calor de la guerra de Iraq, algo que puede comprobarse contemplando, por ejemplo, obras de 2003 como *Peace: A Pearl in Peril* o *The Four Diamond Peace Diamond*. En 1966, Indiana titularía *Love Show* su individual en la Stable Gallery, sala que llevaba ya varios años ocupándose de su trabajo, así como del de Cornell, Rauschenberg,

Twombly o Warhol. Se inicia su etapa más formalista y cool, por decirlo con la mejor glosadora de su obra, Susan Elizabeth Ryan, autora de una monografía definitiva, publicada en 2000 por Yale University Press. El motivo se repite una y otra vez, siempre con la misma disposición en cuadrado, las cuatro letras Times, la ele y la o –esta, tumbada– en la parte superior, y la uve y la e en la inferior, y siempre con colores rutilantes, radiantes: rojo, azul y verde, por ejemplo, en la primera versión, de 1966, que se conserva en el Indianapolis Museum of Art. El LOVE indiano terminaría casi perdiendo su autoría, convirtiéndose en pieza anónima del romancero de nuestro tiempo, hasta tal punto ha sido pirateado y plagiado, con o sin firma, con o sin voluntad de homenaje, que también los ha habido, entre ellos uno por parte de General Idea, y otro por parte de Jiri G. Dokoupil. Una de las versiones no autorizadas más conocidas, firmada por una grafista, fue la cubierta de *Love Story* (1970), el best seller de Erich Segal.

Antes del ciclo LOVE, los cuadros de Indiana de aquella década a menudo tenían algo de poemas visuales, en la gran tradición de las parole libere futuristas o de los “poemas pintados” de Vicente Huidobro, y estoy pensando en tres tan rutilantes, ordenados los tres en base al círculo, como *The Calumet* (1961), *Year of the Meteors* (1961 también) y *God Is a Lily of the Valley* (1961–1962). En aquella serie, Indiana trabajó a partir de textos de pioneros de la literatura norteamericana, por él amados: Hermann Melville, Longfellow, el energético Walt Whitman...

Otras veces, el resultado es de una dureza extrema, casi pre-conceptual, pre-Barbara Kruger o pre-Jenny Holzer: ver por ejemplo el díptico de 1962 *Eat / Die*.

High Ball on the Redball Manifest (1963), inspirado en la vista frontal de una locomotora de vapor, y en el hecho de que uno de los abuelos de Indiana fue ingeniero ferroviario, es un cuadro que me gusta especialmente, y que debe ser puesto en relación con el arte de los viejos vanguardistas, y más precisamente con la poética de la máquina, tal como la encarnan Fernand Léger –al que John Russell ha contemplado pertinentemente como un precursor de los pop, al igual que a Stuart Davis o a Gerald Murphy– o, en música, Arthur Honegger o George Antheil.

Red Sails, también de 1963, es un emblema más sintético, inspirado en el mundo de la vela, de tanta tradición artística moderna.

Inmediatamente después, durante los años 1963 y 1964, surge uno de los más fascinantes ciclos de la obra toda de Indiana, aquél en que homenajea a algunos de los pioneros del modernism de su país. Además de los fundamentales cuadros aludidos al comienzo de estas líneas, inspirados en Demuth (y en William Carlos Williams), surge entonces otro conjunto, asimismo espléndido, en el cual toma como punto de partida a otro de sus amados predecesores, a otro fantástico modernist: el italo-norteamericano Joseph Stella y sus espectaculares visiones del puente de Brooklyn, de finales de los años diez, que Indiana relaciona por lo demás –siempre su preocupación por el diálogo entre la imagen, y la palabra– con un gran poema de Hart Crane sobre el mismo lugar, próximo a su estudio de aquel entonces.

De 1964 es el rutilante *The Big Four (Four Fours)* (1964), que llamó la atención de Donald Judd en su faceta de reseñista de exposiciones para *Arts Magazine*.

De los años 1964–1966 –en 1965 Indiana se ha mudado a un estudio en el Bowery– es el impecable políptico *Exploding Numbers*, integrado por cuatro piezas,

y que por su elegancia tan yanqui, me hace pensar en el malogrado Diego Lara, el gran renovador, en los ochenta, del grafismo español.

De los años 1965–1966 es el ciclo de cuatro cuadros *The Confederacy*, con que Indiana alude a acontecimientos que se sucedieron por aquel entonces en algunos Estados del Sur: ataques a manifestantes no–violentos, en localidades de Alabama, Mississipi, Louisiana y Florida.

De 1966 es una de las obras más radicales, por el lado repetitivo, de Indiana, sus *Cardinal Numbers*: casi un objet trouvé.

De 1974 data el homenaje de Indiana a Picasso, el único suyo explícito, que yo sepa, a un artista ajeno al ámbito norteamericano.

Como no podía ser de otro modo, dada la naturaleza sintética de su arte, Indiana ha realizado muy eficaces serigrafías, algunas de ellas, editadas como carteles. Por el lado de la reproducción masiva, en 1973, tuvo la satisfacción de acceder al universo del sello de correos. Del suyo, con su clásico *LOVE*, la administración de Correos de su país tiró, a lo largo de los años, cerca de ¡330 millones! de ejemplares. En clave más elitista, recordemos su impactante cartel de 1965 para *The Paris Review*, revista literaria trasatlántica, en la gran tradición de los twenties, que además de por él ha sido publicitada por, entre otros muchos, Allan d’Arcangelo, Helen Frankenthaler, Alex Katz, Kelly, Lichtenstein, Motherwell, Ed Ruscha, Youngerman, Warhol y también por nuestro Esteban Vicente.

En 1978, ya instalado en *Star of Hope*, Indiana aborda las aludidas *Hartley Elegies*: una nueva –y brillantísima– vuelta de tuerca a su reflexión sobre el arte de los viejos vanguardistas, basada en el explícito homenaje del pintor y poeta, residente en Berlín entre 1913 y 1915, a un oficial alemán amigo, fallecido en la Primera Guerra Mundial. (Hartley, nacido en el Estado de Maine, y morador él también, mucho antes que Indiana, de Vinalhaven).

Los años noventa han sido para Indiana los años de las retrospectivas. En 1998, celebró una en el Musée d’Art Moderne et d’Art Contemporain de Niza, y al año siguiente en el Portland Museum. Pendiente está, en cambio, su redescubrimiento museístico en Nueva York.

A lo largo de las líneas precedentes, he citado a bastantes poetas y narradores. A los ya mencionados hay que añadir por lo menos cuatro nombres que tienen gran importancia para Indiana, que se ha inspirado en textos suyos para ciertas zonas de su obra: Edgar Allan Poe, el británico Cyril Connolly –en una frase de cuya obra maestra, *The Unquiet Grave* –La tumba sin sosiego, como ha sido traducida al castellano– se inspira una de sus obras de finales de los años cincuenta–, el irlandés afrancesado Samuel Beckett, y el recientemente desaparecido Robert Creeley, con el que ha colaborado –al igual que otros colegas suyos de la Escuela de Nueva York– en el campo de la bibliofilia: concretamente, para dos libros de serigrafías *Numbers* (1968), publicado en Alemania, el mismo año en que el artista era incluido en la cuarta *Documenta* de Kassel, y treinta años después, *The American Dream* (1998), editado por Marco Fine Art. De todos los artistas de la galaxia pop, Indiana, tan fascinado por la letra, probablemente sea el que más familiaridad ha revelado con el universo de la palabra poética, universo en el que en su adolescencia había realizado, sin mayores consecuencias, algunos pinitos, de carácter marcadamente autobiográfico.

También he citado al compositor Virgil Thomson, una gran figura del modernism musical, a caballo entre dos continentes. Además de los aludidos decorados, hay que recordar el intercambio de retratos realizado entre ellos, en 1966: por una parte el cuadro *Yield*, *Brother Virgil*, y por otra la pieza para piano *Edges*.

En la exposición que el presente catálogo documenta, y que entre otros lugares se verá en Madrid –ciudad donde en 1992 se pudo contemplar una individual de Indiana en la desaparecida Galería 57, mientras paralelamente figuraba en la colectiva pop del Reina Sofía, comisariada por Marco Livingstone–, de lo que se trata es de enseñar, en escenarios urbanos, algunos de los trabajos tridimensionales, monumentales, urbanos, de este artista que sabe mezclar como nadie baja y alta cultura, que ha dejado una huella indeleble en la cultura visual del siglo XX, y que podría decir, con el *Blaise Cendrars* de los años veinte, cantor del arte de los cartelistas franceses, que “el espectáculo está en la calle”.

Ya en 1964, Indiana creó un fantástico letrero luminoso, *EAT*, para la fachada del “*Circarama*” de Philip Johnson –coleccionista por cierto de su obra–, integrado en el pabellón del Estado de Nueva York en la Feria de 1964, fachada en la que también hubo intervenciones de Kelly, Rauschenberg, Rosenquist y Warhol, el último de los cuales filmó a Indiana aquel año, zampándose una seta, en una película de 20 minutos también titulada así, *Eat*. En una fotografía de 1970, reproducida como frontispicio en la mencionada monografía de Susan Elizabeth Ryan, el artista aparece encaramado, desafiante, en lo alto del primero de sus monumentales *LOVE* urbanos en acero corten, que pertenece al Indianapolis Museum of Art. En 1978, crearía otra versión en hebreo, *Ahava*, para el Israel Museum. De 1993 es la que se alza en Tokyo, y de 2002 la de la Sexta Avenida, en Manhattan. De los años 1980–1982 data la secuencia de números monumentales del Indianapolis Museum of Art, nuevamente, y de 2003 “*One through Zero*”, su exposición de números en la neoyorquina Park Avenue. Otras esculturas más recientes se basan en otra palabra universal: *ART*. De 2004 es *Sixty–Six*. Todo esto lo vamos a ver aquí y ahora, en las calles de Madrid, Lisboa, Valencia y Bilbao...: feliz revival, feliz tour europeo del creador de *LOVE*, un pop hard edge, por los laberintos de la memoria.

Cuanto más conozco el universo de Indiana, más me interesa su mezcla de inmediatez, y retranca; su lado poptical; su pasión por la letra y el número; su manera de mezclar baja y alta cultura; y por supuesto su modo de releer a los clásicos de su país, empezando por aquel cinco de Demuth y William Carlos Williams, por mí contemplado hace casi 40 años, y con el que arrancaron estas líneas.