

Infolio

05 | abril 2016

## LA PRÁCTICA PEDAGÓGICA DE VICTOR PASMORE Y RICHARD HAMILTON

Richard Yeomans

infolio | 05 2016 | ISSN 2255-4564

---

**Resumen.** Gracias a la actividad pedagógica que Victor Pasmore y Richard Hamilton pusieron en marcha en Newcastle upon Tyne, el denominado *Basic Design Movement* se convirtió en el principal ingrediente de la renovación de la enseñanza artística en la Gran Bretaña de los años sesenta y setenta. Ambos artistas, con muy diferentes planteamientos, abrieron una vía de renovación a una enseñanza que se mostraba anclada en principios y métodos enraizados en la cultura artística anterior a las vanguardias. La masiva difusión que tuvo el diseño básico condujo a una nueva forma de academicismo en cuanto perdió la influencia de sus iniciadores.

**Palabras clave:** teoría del arte, enseñanzas artísticas, pedagogía, Basic Design, Victor Pasmore, Richard Hamilton, D'Arcy Thompson, Bauhaus.

---

2016. Infolio. El texto de este artículo está protegido por copyright. Los derechos corresponden a su autor.  
Traducción y notas: Eugenio Vega

## La práctica pedagógica de Victor Pasmore y Richard Hamilton

Victor Pasmore y Richard Hamilton fueron dos de las principales figuras del llamado *Basic Design Movement*, un movimiento que influyó en la educación artística británica durante el periodo posterior a la guerra en los años cincuenta y sesenta. Esta iniciativa impulsó la libre difusión de ideas y principios educativos inspirados en la Bauhaus y en el constructivismo europeo en claro desafío al realismo impresionista de los pintores de Euston Road, imperante en la enseñanza de muchas de las escuelas de arte británicas. El nuevo movimiento emanó de una serie de artistas que enseñaban en la Central School of Arts and Crafts de Londres, pero cristalizaría como filosofía didáctica en el norte de Inglaterra, gracias a la actividad de Victor Pasmore y Richard Hamilton en Newcastle upon Tyne; y de Harry Thubron y Tom Hudson en Leeds. Participaron también otros muchos otros artistas británicos como Terry Frost, Alan Davie, Hubert Dalwood, Maurice de Sausmarez y William Turnbull, lo que reflejó la sorprendente diversidad y las preocupaciones creativas de los artistas implicados. No fue un movimiento monolítico, nunca propuso ningún rígido precepto pedagógico, ni era defendido como una receta para la educación artística. Comenzó como un intento espontáneo *ad hoc* para introducir una manera de trabajar abierta y experimental, más en sintonía con el espíritu radical de la modernidad europea y americana.

Victor Pasmore era por entonces miembro destacado de Euston Road, la escuela pictórica surgida en 1937 que propugnaba una suerte de impresionismo que en muchos aspectos mostraba cierta continuidad con la tradición del realismo británico iniciado por Sickert y la escuela de Camden Town y que alcanzaba a la influencia de Degas. Hacia 1945 Pasmore había alcanzado una posición preeminente en el arte británico como un pintor impresionista cuyas poéticas vistas del Támesis en Hammersmith y Chiswick eran contempladas como parte de la larga tradición que se remontaba a Whistler y Turner. A finales de la década de los cuarenta, sin embargo, Victor Pasmore experimentó un cambio radical y se unió a la causa del arte abstracto con un proselitismo sin concesiones que animó a una serie de artistas con ideas afines a formar el núcleo de una nueva ola de abstracción y constructivismo británicos. Fue entonces, mientras Pasmore confraternizaba con contemporáneos como Kenneth y Mary Martin, Anthony Hill, Adrian Heath y Terry Frost, y profundizaba en la lectura de las obras de Hambidge (1948), Power (1933), Ghyka (1946) y Biederman (1948), cuando comenzó a desarrollar una pedagogía apropiada para ese nuevo arte. Al igual que Charles Biederman, Pasmore tenía una idea evolutiva de la actividad artística y entendía la abstracción como la única salida para que todas las artes visuales pudieran encontrar una nueva unidad. Creía que la educación artística británica permanecía anclada en prácticas enraizadas en el siglo XIX y que había llegado el momento de un cambio radical.

Richard Hamilton había pasado la mayor parte de los años de la posguerra como alumno de la Slade School de Londres donde empleó muchas de sus energías en el diseño de la exposición “Growth and Form” en honor a la obra del naturalista D’Arcy Thompson. El libro de Thompson sobre el crecimiento y la forma, publicado por primera vez en 1917, era un estudio de la morfología que abordaba la relación causal entre forma y función así como la belleza inherente de los procesos de la naturaleza y que tuvo una gran influencia en una serie de artistas, diseñadores y profesores. La exposición, parte de las celebraciones del Festival of Britain de 1951, fue inaugurada en el Institute of Contemporary Arts de Londres por Le Corbusier. El arte del propio Hamilton había pasado de las preocupaciones literarias de finales de los cuarenta que se manifestaban en la serie *Ulises*, a un breve período de casi total abstracción en que redujo su pintura a una especie de mínima notación con la que exploraba los elementos fundamentales del signo haciendo que estas formas simples construyeran la superficie del cuadro. La influencia de Paul Klee era evidente en su obra de los años cincuenta; del mismo modo, las investigaciones de Hamilton sobre D’Arcy Thompson así como su colaboración con una serie de importantes científicos británicos en la preparación de “Growth and Form”, lo alejaron de los rigores y de la austeridad de su obra abstracta para explorar la estructura y el funcionamiento interno de la naturaleza. El interés de Hamilton por Marcel Duchamp, la cronofotografía de Muybridge y Marey, y los escritos de J.J. Gibson y los psicólogos de la Gestalt,

aumentó su interés por explorar la naturaleza y le llevó a especular sobre los problemas de la percepción de la profundidad y la perspectiva del movimiento; no se ocupaba solamente de la comprensión de la naturaleza, sino también de la mecánica de nuestra percepción.<sup>1</sup> Es irónico que mientras Hamilton se apartaba de la abstracción y de la búsqueda de otras formas de analizar el mundo visual, Victor Pasmore se desvinculara de la representación y avanzara hacia la abstracción.

Los intereses creativos de Pasmore y Hamilton representaban polos opuestos. Ambos rechazaban tanto el realismo como esa otra expresión significativa del arte británico contemporáneo: el neoromanticismo; y ambos trataron de extender las fronteras de la abstracción por un lado y de la figuración por otro. La abstracción llevaría a Pasmore a la esfera del relieve, la escultura y la arquitectura donde alcanzaría esa visión bauhausiana de la unidad total de las artes. Hamilton, por su parte, a través de sus contactos con el Independent Group de Londres trató de ampliar el vocabulario y el contenido del arte, desde la naturaleza a un mundo mecanizado por el hombre (en exposiciones como “Man, Machine and Motion”) hasta llegar a consideraciones más amplias sobre la cultura y el paisaje urbanos. Esto le llevó en última instancia a la nueva figuración del Pop y al “heroísmo de la vida moderna” que descubrió en el cine, en la publicidad, en las nuevas tecnologías, en los medios de comunicación y en esas otras categorías de la modernidad. Como personalidades Victor Pasmore y Richard Hamilton se complementaban entre sí por sus preocupaciones creativas y sus estilos de enseñanza. Nada hacía pensar que pudieran llegar a formar una alianza cuando coincidieron en la Universidad de Newcastle upon Tyne (por entonces conocida como Kings College, la mayor de las facultades de la Universidad de Durham), pero lo cierto es que iniciaron una nueva forma de entender la educación artística que habría de tener un gran impacto en las escuelas de arte, en los institutos politécnicos y en los centros de enseñanza secundaria de Gran Bretaña hasta bien entrados los años sesenta y setenta.

Victor Pasmore llegó a Newcastle en 1954 como profesor de la escuela de pintura y presentó a sus alumnos un método pedagógico basado en el análisis formal. Su intención era crear una especie de gramática visual que pudiera proporcionar una base objetiva para el arte abstracto y conforme avanzaba el curso, amplió gradualmente sus planteamientos para implicar a Richard Hamilton que había iniciado previamente a los estudiantes de la escuela de diseño en métodos experimentales. Algo más tarde, se incorporó Geoffrey Dudley, de la escuela de escultura, y aquello terminó siendo un curso completo de fundamentos para todos los estudiantes de primer año que se especializarían más tarde en pintura, escultura, textiles o vidrieras. De alguna forma, este planteamiento mostraba una cierta influencia bauhausiana pero sólo en la medida en que la Bauhaus proporcionaba un vago indicador hacia una dirección formalista. A principios de la década de los cincuenta se sabía muy poco de la Bauhaus en Gran Bretaña; donde la poca información disponible era el catálogo de Gropius y Meyer de 1939 junto a las traducciones de la obra de Klee, *Pedagogical Sketchbook* (1953), y las de Kandinsky, *Concerning the Spiritual in Art* ([1914] 1977) y *Point and Line to Plane* (1947).<sup>2</sup>

A excepción de Richard Hamilton, la mayoría de los profesores que se ocupaban del diseño básico tenían de la Bauhaus un conocimiento muy escaso. La Bauhaus representaba más bien un símbolo del movimiento moderno, una inspiración que hacía posible cualquier iniciativa innovadora, más que un método pedagógico claramente definido. Por otra parte, todos los artistas interesados en la enseñanza del diseño básico estaban motivados más por sus propias necesidades creativas. Ningún otro como Victor Pasmore que consideraba a sus alumnos co-investigadores de la forma abstracta en una estrecha colaboración que le servía para trabajar a partir la enseñanza en sus propios problemas creativos.

El curso básico, tal como surgió, se preocupaba inicialmente por valores formales inspirados en el método del punto y la línea sobre el plano. Se trataba de un enfoque analítico atento a diversos

1. Cuatro declaraciones de Richard Hamilton sobre la teoría de la enseñanza se reúnen en una antología de sus ensayos y escritos en su libro de 1982 *Collected Works*.

2. Nota de la traducción. El libro recogía la experiencia pedagógica de Paul Klee en la Bauhaus. Fue editado por Walter Gropius en 1925 como uno de los *Bauhausbücher* de la Bauhaus con el título *Pädagogisches Skizzenbuch*. Fue traducido al inglés por Sibyl Moholy-Nagy hacia 1953.

procesos y procedimientos internos de una manera abierta y experimental que impedía un resultado predeterminado. Pasmore deseaba establecer una base objetiva para el arte abstracto mientras que Hamilton evitaba cualquier procedimiento que diera lugar a un estilo o a un resultado predecible. La idea de Hamilton consistía en analizar la gramática y la sintaxis del arte pero dejando a la responsabilidad del alumno la decisión de cómo hacer uso de tal cosa y de lo que, en última instancia, pudiera decir con ello. Términos tales como gramática, sintaxis y vocabulario del arte, muy empleados por todos los implicados en la enseñanza del diseño básico, tendrían que ser aceptados como metáforas de trabajo, lo que indica que había formas subyacentes y estructuras que eran susceptibles de análisis.

Inicialmente se ponía el énfasis en la forma y en los elementos que la determinaban; conforme se desarrollaba el curso, se ajustaba a grandes rasgos a las categorías de punto, línea, forma, relación de formas, positivo y negativo, división en áreas, espacio lleno, desarrollo de superficies y color. Todos estos elementos sirvieron de base para tareas semanales o quincenales y, bajo la dirección de Hamilton, se introdujeron otras categorías que incluían percepción e ilusión, transformaciones y proyecciones, signo y situación, imagen y pintura analítica o dibujo y escultura. Todo eso hizo posible que al final del curso se dieran resultados figurativos que complementaban la naturaleza formal dominante con que Pasmore lo había iniciado.

La principal diferencia entre la didáctica de Pasmore y la de Hamilton, con respecto al análisis formal, era que Pasmore pedía a sus estudiantes que investigaran las formas de manera independiente y desvinculada del mundo natural. Pasmore consideraba que el estudiante debía “tomar como modelo su paleta”,<sup>3</sup> sus propios signos, antes que los fenómenos observados, mientras que Hamilton animaba a un equilibrio entre la observación, la invención y la composición libre. De esta forma, una línea puede percibirse a partir de las circunvoluciones de una cuerda, de la torsión del alambre o de los contornos de un modelo del natural, del mismo modo que puede componerse de una manera abstracta, arquitectónica, o melódica. La exploración del punto como centro de atracción se iniciaría de una forma muy elemental, observando como al situarlo fuera del centro de un cuadrado puede desestabilizar el espacio y provocar una acción a favor del equilibrio que a su vez genere otra relación. Conforme se toman decisiones que llevan a una acumulación de puntos en la superficie, se apuntan otras direcciones que determinan líneas de forma que, a medida que aumenta la densidad, aparecen nuevas formas y masas.

Eran ejercicios que trataban de volver a los principios iniciales, que investigaban el simple acto de hacer signos, algo sobre lo que el mismo Hamilton había trabajado durante su fase abstracta a principios de los años cincuenta y que expresaba en pinturas como “Induction” y “Chromatic Spiral”. Otros ejercicios con el punto como centro de atracción, tenían que ver con el azar: los estudiantes podían rastrear y trazar configuraciones a base de tirar chinchetas, cerillas, dardos y dados. Estos procesos aleatorios reflejaban el interés de Hamilton por el dadaísmo y el surrealismo así como su profunda implicación en la obra de Marcel Duchamp. Algunos de estos procedimientos aleatorios utilizados por Duchamp en “El gran vidrio” como los nueve impactos de cerillas sumergidas en pintura, disparados desde un cañón de juguete, y el sometimiento de formas absolutas y medidas, como el metro y los trozos de gasa, a los caprichos del viento y las corrientes de aire, proporcionaban el contexto necesario para muchas de estas ideas.<sup>4</sup> En manos de Pasmore la exploración del punto y la línea tenía que ver, sobre todo, con la sensación y la calidad del signo, su enseñanza tenía una

3. Se trata de una cita de Van Gogh que Pasmore utilizaba con frecuencia. Durante la guerra, cuando el estudio de Pasmore sufrió las consecuencias de los bombardeos, comenzó a leer las cartas de Cézanne y Van Gogh. Sus puntos de vista expresados en la independencia de arte en relación a la naturaleza tuvieron una gran influencia sobre él.

4. Richard Hamilton influyó mucho en la difusión de los trabajos y las ideas de Duchamp en Gran Bretaña, junto a George Heard Hamilton que participó en la traducción y la versión tipográfica de la Caja Verde. En estrecha colaboración con Marcel Duchamp produjeron una réplica de El Gran Vidrio ahora alojado en la Tate Gallery, Londres, 1966.

dimensión intuitiva que iba más allá de algunas de las preocupaciones conceptuales de Hamilton. La didáctica de ambos artistas surgió de sus propios intereses creativos y tenía poco en común con el carácter claramente conceptual, metafísico, y caprichoso de Klee y Kandinsky en su relación con estos mismos asuntos.

A partir del punto y la línea, el curso continuaba con la forma y con la relación entre formas, al tiempo que algunas de las actividades en la escuela de escultura como la construcción del cubo y del cilindro, guardaban un sorprendente parecido con la práctica académica de larga tradición que consistía en elaborar y dibujar sólidas formas geométricas. Se hacía hincapié en la idea de construir la forma desde dentro para que creciera de manera natural y orgánica hasta que pareciera correcta, en lugar de trazar una línea circunscrita alrededor de algo preconcebido. La creación de la forma y la relación entre formas llevaba de manera natural a los conceptos de patrón y creación de patrones. Uno de los resultados de este modo de pensar en una serie de ejercicios que trataban de la relación entre formas positivas y negativas en el diseño, esencialmente problemas pictóricos vinculados al equilibrio de las formas de tal manera que ninguna de ellas fuera dominante o tuviera prioridad en el campo visual. El origen de algunas de estas ideas puede encontrarse en el propio interés de Hamilton por la psicología de la Gestalt. La imagen de la garra de Edgar Rubin había aparecido en un cuadro suyo para la exposición “This is Tomorrow” (que tuvo lugar en la Whitechapel Gallery de Londres en 1956) y junto a la más famosa imagen de la vasija y el rostro, proporcionaban ejemplos de las ambigüedades de la percepción visual que servían para establecer los contenidos del ejercicio. Ponía el énfasis en cómo leemos un patrón, pero había también una dimensión conceptual en la propuesta positivo-negativo que hacía referencia a la noción que Duchamp tenía de cómo los objetos y las formas pueden adquirir su significado gracias a su opuesto o a sus manifestaciones negativas.

Sin duda Duchamp y los psicólogos de la Gestalt contribuyeron a su pensamiento. Pero, probablemente, quien encajaba mejor en la experiencia de Hamilton, fue el psicólogo de la percepción J.J. Gibson cuyo libro *Perception of the Visual World* tuvo un gran impacto en su propia obra. Gibson, que había investigado los problemas de la profundidad y de la perspectiva del movimiento durante la guerra, proporcionó una lúcida valoración de la dinámica de la percepción visual que explicaba la forma en que percibimos el mundo a través de una multiplicidad infinita de proyecciones recibidas por los constantes movimientos de exploración ocular. Si la constitución del mundo es esencialmente dinámica, explicaba Gibson, también lo es la mecánica de nuestra percepción de esa realidad. Este punto de vista se hacía eco de Paul Klee y era paralelo, en términos científicos, a la obra de artistas y movimientos como Monet, Degas, Muybridge, Marey, el cubismo o el futurismo, atentos todos a delinear el proceso de cambio. La influencia de Gibson en la propia pintura de Richard Hamilton puede verse en “Transition III”, pintado en 1954, que se ocupa de los problemas de perspectiva del movimiento esbozados en el capítulo siete de *Perception of the Visual World*. La obra de Gibson proporcionaba el contexto para algunos de los trabajos de curso básico sobre percepción e ilusión donde los alumnos investigaban el gradiente de elementos texturales y su contribución a la percepción de la profundidad.<sup>5</sup> La mayoría de los ejercicios mostraban el interés por esa percepción mediante el avance y el retroceso del color. Se hacían diagramas en los que las formas presentadas en perspectiva lineal se contradecían con el avance y el retroceso de los colores cálidos y fríos que se aplicaban. Como todos los colores tienen valores tonales, los estudiantes consideraban el problema de cómo el color indica la profundidad, si es en virtud de matiz, de la intensidad, de la tonalidad o por una combinación de varios de esos factores. La preocupación dominante por la ambigüedad y la contradicción era, en ciertos aspectos, una extensión de la relación positiva y negativa y un reconocimiento de que las imágenes visuales más intensas tienen una raíz paradójica.

---

5. Hamilton se interesó en la psicología de la percepción a través de su relación con el Independent Group. Ya en 1951, Rudolf Arnheim había contribuido a la publicación de “Aspects of Form”, editado por L. Whyte. Esta iniciativa surgió de un simposio celebrado con motivo de la exposición “Growth and Form” en el Institute of Contemporary Art de Londres en 1951.

Una característica distintiva del curso de Richard Hamilton se derivaba directamente de D'Arcy Thompson y tenía que ver con las observaciones de Gibson sobre cómo vemos el mundo mediante una serie de proyecciones y deformaciones de la perspectiva. El origen de esta idea puede encontrarse en un capítulo de *On Growth and Form*, titulado "On the Theory of Transformation, or the Comparison with Related Form",<sup>6</sup> que se ocupaba de la medición y la cartografía de la relatividad de la forma. En ese apartado D'Arcy Thompson propuso un método de coordenadas por el cual un órgano en particular, por ejemplo, un cráneo, podría estar relacionado con los de otras especies; las transiciones sutiles y las diferencias podían cartografiarse y medirse mediante la aplicación de una serie de cuadrículas sobre los cráneos dibujados. Para ello se colocaba una retícula sobre la primera muestra del cráneo y otra similar, con las mismas coordenadas, se ajustaba a otros cráneos, teniendo en cuenta las diferencias de proporción, longitud, anchura, eje y dirección. Lo que definía, con precisión y a veces de una forma llamativa, los cambios sutiles entre una forma y otra, era la deformación y alteración de las retículas cartesianas. La materialización visual de algunas de estas ideas en la enseñanza de Hamilton era más evidente en el estudio del natural cuando las cuadrículas se proyectaban sobre el modelo de modo que las líneas que se producían creaban extrañas ambigüedades, conforme definían y distorsionaban la forma. Otras variaciones de esta idea podrían ser simplemente observaciones de objetos en proceso de cambio como un tubo de pasta de dientes exprimido, una lata de Coca-Cola aplastada, las líneas deformadas en una camiseta de fútbol o las franjas de la bandera norteamericana. No tenía sólo que ver con la deformación, sino con la noción de transformación y la posibilidad de que todas las formas naturales fueran capaces de cambiar y transformarse. En términos formales esto podía suponer la cuadratura del círculo.

Los ejercicios sobre percepción e ilusión se superponían con el proyecto de color que tenía un papel relevante en el curso. Se planteaban investigaciones sobre colores cálidos y fríos, colores que avanzan y que retroceden en un contexto de percepción e ilusión, se prolongaban en el proyecto de color y se extendían al campo de la óptica, la disonancia, la armonía cromática, la relatividad del color y el análisis del color a través de la observación. Victor Pasmore insistía en que todos los estudiantes hicieran un círculo cromático, cosa que a Richard Hamilton no le parecía mal al igual que otras iniciativas en las áreas que se ocupaban de la óptica y la percepción. Sin embargo, el color, que intelectualmente es casi ingobernable, y que parece sometido al gusto y a la preferencia subjetiva, representaba para Hamilton algo caprichoso e ilusorio. Por esta razón, gran parte del trabajo se delegó en distinguidos coloristas como Terry Frost y Richard Smith durante el tiempo que disfrutaban de una beca en la Universidad. Richard Smith inició un proyecto ambiental en forma de una sala arco iris, mientras que Terry Frost llevó el color al terreno tridimensional de la construcción. Hamilton hizo una contribución particular en el campo de la asociación cromática y del simbolismo, al apuntar que ciertos colores habían terminado por ser, en cierta medida, propiedad de marcas comerciales de manera que asociamos un rosa concreto con un Cadillac o con un Kleenex; o un azul hielo con un congelador Frigidaire. Tal consideración desplazó el debate desde el dominio abstracto y de la óptica a la esfera de los objetos y de los artefactos. En la misma línea, los intereses semiológicos de Hamilton dieron lugar a una serie de investigaciones sobre signos y símbolos que ayudaban a cerrar la brecha entre la forma abstracta y el mundo icónico y figurativo.

La enseñanza de Pasmore se había ocupado sobre todo de la forma abstracta a través, lógicamente, del punto, la línea, el plano, la forma y la relación entre formas. El papel del taller de escultura fue más importante para su didáctica ya que consideraba primordial la manipulación del plano y de la forma sólida que expresaba la naturaleza concreta de los elementos. Muchos de los resultados de estos ejercicios adquirirían un carácter arquitectónico distintivo, con tareas tales como dividir el espacio proporcionalmente a la manera de Mondrian para reconstruirlo en tres dimensiones como si fueran marcos de madera. No fue casual que Víctor Pasmore se involucrara más con los problemas arquitectónicos dada su posición como consultor de diseño para la nueva ciudad de Peterlee en el

---

6. "Sobre la teoría de las transformaciones, o la compasión de formas relacionadas", capítulo IX de a edición española de D'Arcy Thompson: *Sobre el crecimiento de la forma*. Hermann Blume. Madrid, 1980.

condado de Durham.<sup>7</sup> Pasmore también participaba en una serie de comisiones que diseñaban relieves y murales para edificios públicos y durante un tiempo alimentó la creencia en una nueva unidad abstracta de las artes. Durante los años sesenta, Pasmore diseñó proyectos en los que las estructuras arquitectónicas combinaban murales y esculturas de manera tal que la integración con la pintura y la escultura monumental se llevaba a cabo en pie de igualdad con la arquitectura. La mayor parte de sus enseñanzas tenían una relación directa con esta visión de la modernidad y aunque Pasmore se había alejado de las preocupaciones arquitectónicas, todavía mantenía, a través de su pintura, ideas que ya estaban desde un principio en su curso de fundamentos.

Pasmore confesaba descaradamente que utilizaba a los estudiantes como conejillos de indias para sus investigaciones sobre formas abstractas. Por el contrario, Richard Hamilton era más humilde en relación con su propia obra y siempre quiso separar su trabajo particular de las clases. Lo que caracterizaba la mayor parte de su enseñanza era la referencia permanente al mundo de la ciencia y a la tecnología, cuyas fuentes utilizaba como paradigma, en lugar del arte que sólo podría servir de modelo para la imitación. Los primeros vínculos de Hamilton con el mundo científico tuvieron lugar mientras colaboraba con un grupo de distinguidos científicos británicos, incluyendo a J.D. Bernal, Jacob Bronowski, Peter Medawar, Joseph Needham y C.H. Waddington, en la citada exposición “Growth and Form”. Unir la ciencia con el arte y ampliar su contenido había sido una de las principales preocupaciones del Independent Group, un encuentro de artistas y escritores de diversas disciplinas que representó una fuerza intelectual importante en el Institute of Contemporary Arts de Londres. Este grupo incluía a Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi, William Turnbull, Reyner Banham, Nigel Henderson, Alison y Peter Smithson, Lawrence Alloway y muchos otros. Convocaban reuniones sobre temas como el *styling* de los coches, la música popular, el cine, la teoría de la comunicación y la publicidad. Al hacer hincapié en temas tan dispares como el positivismo lógico o *Tom y Jerry*, el Independent Group explotaba nuevas posibilidades para el contenido del arte, abrazando el mundo moderno con una decisión que estaba en marcado contraste con la introversión frecuente del neoromanticismo británico. Era esta actitud abierta hacia el entorno urbano moderno y la dimensión emergente del Pop, lo que distanciaba la enseñanza de Hamilton de la de Victor Pasmore.

El impacto de esta imaginería tomada de cualquier parte puede verse en los proyectos relacionados con la “imagen” del curso de Hamilton donde se observa una clara orientación desde lo formal a las inquietudes figurativas. Era objeto de una decidida separación entre imágenes inventadas y seleccionadas. Las inventadas consistían en cabezas a partir de collage, idea que, con seguridad, se deriva de la imaginería explorada por Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi y, en cierta medida, Picasso. Hamilton estaba interesado en el modo en que cualquier forma más o menos esférica u ovalada, una vez anclada a una base, asumía de forma inmediata la identidad de una cabeza en nuestra percepción. Las cabezas a partir de collages de las revistas en color sugerían toda suerte de juegos de palabras visuales y metáforas. El collage ya no se ocupaba sólo de las cualidades de color y textura, sino de la libre asociación de ideas moldeadas por el dadaísmo y el surrealismo. Debido a la naturaleza de gran parte del material extraído de las revistas, estas imágenes reflejaban el mundo del Pop que fomentaban de manera indirecta, pero fue sólo en esta parte del curso donde la identidad Pop de Hamilton quedó abiertamente de manifiesto. La realización tridimensional de estas ideas demostraba una raíz mucho más firme en el dadaísmo y en el surrealismo que en el Pop. Las imágenes seleccionadas se centraban principalmente en la idea de transformación mediante un proceso de selección y ampliación. Varios alumnos convencieron a una agencia de publicidad para llevarse grandes fragmentos de vallas publicitarias que transformaron radicalmente el ambiente del taller. El contexto cambiante de estas enormes imágenes en un espacio reducido producía un efecto

7. Nota de la traducción. Peterlee es una pequeña ciudad en el condado de Durham, en Inglaterra, fundada en 1948 en el marco de la New Town Act y que en sus inicios estuvo poblada por mineros del carbón y sus familias. Una de las obras emblemáticas de aquel periodo fue el Apollo Pavilion, una construcción de granito decorada con murales, que se convirtió bien pronto en motivo de protestas vecinales y que, con los años, sería objeto de vandalismo.

inquietante en el espectador porque ampliaban los objetos comunes hasta hacerlos irreconocibles; los anuncios de comida, en concreto, mostraban un aspecto amenazador y siniestro. La ampliación revelaba el paisaje interior del objeto y el carácter de los signos que constituían la imagen; la naturaleza puntillista del tramado que componía la forma llevaba de nuevo al círculo y a los ejercicios sobre el punto. Otras investigaciones que Hamilton hizo con la ampliación fotográfica tenían que ver con la manera en que se inferían significados a partir de esas tramas de puntos que constituían la impresión fotográfica. De algunos de estos indeterminados tramados inferimos patrones significativos e imágenes que avalan así la teoría de la Gestalt sobre la capacidad del cerebro para captar patrones y comprender el todo. De esa manera Hamilton fue capaz de extender el ejercicio al campo de la percepción.

La parte final de este curso básico, que normalmente tomaba la forma de análisis de objetos, se dedicaba al dibujo analítico, a la pintura y a la escultura. Se pedía a los estudiantes que seleccionaran algo por un interés especial o por significado personal, antes que por el impacto visual que pudiera provocar. La noción de objeto se aplicaba generosamente a categorías tan diversas como partidos de cricket, relojes de cuco, exprimidores de limón, miembros ortopédicos, cajas de pintura, peonzas y pantalones de Charlie Chaplin. La mayor parte de los dibujos que se conservan reflejan una cierta preferencia por un enfoque mecanicista y esquemático, a la manera claramente duchampiana y picasiana, y son un ejemplo de lo que Hamilton entendía por un buen dibujo: “un diagrama de procesos de pensamiento”. Un estudiante eligió las naranjas (que eran analizadas primeramente a partir de imágenes que, una vez ampliadas, revelaban su estructura interna) y hacía luego dibujos que investigaban la textura de la superficie de la cáscara y las marcas incompletas dejadas por los sellos de Jaffa.<sup>8</sup> Recogía envoltorios de papel y exploraba la publicidad, la presentación, el embalaje y el procesado del producto. La mayoría de estos proyectos se realizaban en pinturas y en esculturas de gran escala y representaban la única parte del curso básico donde se llevaban a cabo obras importantes, a diferencia del proceso dominante de usar y tirar que prevalecía a lo largo del resto del año. También puede observarse que el curso, que se iniciaba con preocupaciones predominantemente abstractas, culminaba con la realización de objetos que eran parte importante de un mundo visual cotidiano. Así sucedió que, a medida que avanzaba, Hamilton trató de exponer a los estudiantes a una amplia gama de posibilidades visuales que servían a los intereses de un potencial artista abstracto o figurativo.

Este resumen de ciertos aspectos del curso es necesariamente selectivo porque no está al alcance de este documento lidiar con el contexto en su totalidad ni con los aspectos intangibles que pueden explicar con mayor precisión aquellos acontecimientos. Describir una serie de ejercicios formales puede proyectar una imagen más bien aburrida en ausencia de ilustraciones, y aún más si no proporcionan ninguna valoración de las personalidades docentes de las figuras implicadas. Victor Pasmore era una figura carismática cuya convicción en lo que hacía, atraía a los alumnos a su lado. Su método de enseñanza era demostrativo, como indica el hecho de que presentara muchas de sus ideas dibujando en la pizarra, y que la belleza y la calidad de estos signos comunicaban mejor su sentido que ninguna otra cosa que pudiera decir o escribir. Además, debe juzgarse el curso conforme al contexto de la posguerra en Gran Bretaña donde, para el estudiante de arte corriente, la abstracción parecía un emocionante aunque distante e impenetrable misterio y la docencia de Pasmore una oportunidad única para descifrar su significado. Cuando Richard Hamilton se hizo cargo del curso, era consciente de que no podía imbuirse del carisma de Pasmore y, por tanto, tenía que confiar en la razón antes que en la revelación para comunicar sus ideas y de ahí su enfoque docente más cerebral. Sin embargo, Richard Hamilton también llevó consigo un cierto sentido de la mística de la modernidad, no sólo con su enseñanza, sino a través de su estrecha asociación con Marcel Duchamp y su profundo conocimiento de una serie de artistas importantes tanto en Gran

---

8. Nota de la traducción. Jaffa es una ciudad de Israel, al sur de Tel Aviv de la que forma parte desde 1950. Era conocida por la producción de naranjas desde que los tiempos en que era la mayor ciudad árabe del Mandato Británico de Palestina.



Bretaña como en Estados Unidos. Todo esto contribuyó a la sensación entre el alumnado de que una universidad provinciana como Newcastle estaba en la vanguardia de la modernidad de su tiempo. Alumnos con iniciativa, como Mark Lancaster, viajaron a Estados Unidos y entraron en contacto con Andy Warhol y Jasper Johns, en un tiempo a principios de los sesenta, en que su trabajo era poco conocido en Gran Bretaña. Deben entenderse todos estos factores para apreciar a posteriori por qué este curso fue tan innovador.

Lo que ocurrió en Newcastle nunca fue pensado como una receta para la educación artística de Gran Bretaña; Richard Hamilton fue el primero en condenar la aplicación del pensamiento del diseño básico a los cursos de fundamentos que se iniciaron a principios de los años sesenta motivados por las recomendaciones del informe Coldstream.<sup>9</sup> Hamilton deploró la aplicación de métodos didácticos que habían surgido hasta entonces de compromisos personales de los artistas implicados y que reflejaban una genuina relación creativa entre el profesor y el alumno. En muchos aspectos fue Victor Pasmore, a través de su influyente posición en el comité Coldstream, el responsable de la gran difusión que tuvo el diseño básico por todo el país. La travesía de Pasmore hacia la abstracción en los años de la posguerra ha sido descrita por algunos como algo parecido a una conversión religiosa: propagó su nuevo pensamiento educativo con un grado de celo evangélico que muchos encontraron absolutamente irresistible. La masiva difusión de los métodos del diseño básico condujo inevitablemente a un nuevo academicismo en cuanto se desvinculó de sus raíces creativas, con lo que todo el movimiento, en cierta medida, cayó en el descrédito.

La pregunta sigue siendo cuánto de este pensamiento sobre la educación artística debe consignarse tan sólo a la historia de los años cincuenta y sesenta, y cuánto de aquello mantiene su valor. Yo diría que algún tipo de estudio formal en torno a los elementos básicos como la línea, la forma, el color y otros, es central en cualquier tipo de formación artística y que corresponde a cada generación reinterpretar esto a su manera. El curso de Newcastle reflejaba esencialmente esas preocupaciones abstractas y figurativas de una vanguardia de posguerra y fue un compromiso activo y creativo de los artistas implicados que contribuyeron al espíritu que mantuvo el academicismo a raya. Y sin embargo, podría afirmarse que hubo factores perdurables en el curso de Newcastle con antecedentes en la práctica académica de los siglos XVIII y XIX. Algunos de los ejercicios sobre la línea podrían haber salido directamente de *Elements of Drawing* de Ruskin, y fue el propio Ruskin quien promovió la idea de poner a la línea en movimiento mucho antes de que lo hiciera Paul Klee. Como se mencionó anteriormente, la confección de cubos y cilindros se relacionaban en espíritu con la práctica académica de dibujar cuerpos geométricos sólidos; y tal vez, el aspecto más perdurable del estudio formal, el color, en particular el análisis cromático y las disonancias complementarias, ha cambiado poco desde Goethe y Chevreul. Gran parte del contenido del curso de Newcastle permanece inalterado aunque los cambiantes contextos deban determinar el método de enseñanza.

No todo el curso básico se refería al análisis formal, y lo que lo distinguía fue la manera abierta y experimental con que animaba a trabajar a los estudiantes. Los cursos de diseño básico representaron un cambio relevante frente a la enseñanza basada en las técnicas y animaron las actitudes experimentales y críticas. Este impulso hacia la experimentación estuvo encabezado por Victor Pasmore que consideraba el estudio de arte como un laboratorio donde la enseñanza iba de la mano de su propia investigación creativa. La noción del laboratorio artístico está ya definida en los escritos de Kandinsky y fue la piedra angular de la Bauhaus junto con la práctica de que los principales artistas más innovadores trabajaran junto a sus alumnos. Fue esta relación dinámica que Gropius describió como el ambiente único que definía la Bauhaus el motivo por el que nunca pudo ser resucitada o copiada. Así sucedió con los primeros cursos de diseño básico y por eso misma

9. El comité Coldstream estaba formado por Sir William Coldstream, Sir John Summerson, Victor Pasmore, Eduardo Paolozzi, Robin Darwin y varios directores de escuelas de arte provinciales. El principal objetivo del informe era elevar la formación artística en Gran Bretaña al nivel de las titulaciones oficiales. Esto provocó un cambio importante en la estructura de los currículos artísticos y estableció como requisito que los cursos de fundamentos precedieran al trabajo principal que correspondía al nivel de grado. Los cursos de "diseño básico" se convirtieron pronto en el modelo para los cursos de fundamentos a lo largo y ancho de toda Gran Bretaña.

razón no pudieron repetirse. Lo que debe garantizarse, y lo que debe seguir siendo una constante, es que se fomenten similares actitudes críticas y experimentales y, sobre todo, que artistas creativos y comprometidos trabajen junto a sus alumnos.

### Referencias bibliográficas

- Biedennan, Charles. (1948) *Art and the Evolution of Visual Language*. Red Wing.  
Ghyka, Matila. (1946) *The Geometry of Art and Life*. New York: Sheed and Ward.  
Gropius, Walter y Meyer, Hannes. (1939) *Bauhaus*. Nueva York: New York Museum of Modern Art.  
Hambidge, Jay. (1948) *Dynamic Symmetry of Composition*.  
Hamilton, Richard. (1982) *Collected Works*. Londres: Thames and Hudson.  
Kandinsky, Wassily. (1977) *Concerning the Spiritual in Art*. Traducido por M. Sadler. Reimpresión New York: Dover. [primera edición, 1914]  
Kandinsky, Wassily. (1947) *Point and Line to Plane*. Nueva York: Solomon R. Guggenheim Foundation.  
Klee, Paul. (1953) *Pedagogical Sketchbook*. Faber.  
Power, J. (1933) *Les Elements de La Construction Picturale*.  
Whyte, L. ed. (1951). *Aspects of Form*.

infolio | 05 2016 | ISSN 2255-4564

---

**Cómo citar este artículo:** YEOMANS, Richard (2016) “La pedagogía de Richard Hamilton y Victor Pasmore”. infolio nº 5. ISSN 2255-4564. [fecha de consulta: dd/mm/aa] <http://www.infolio.es/articulos/yeomans/hamilton.pdf>

---



**Richard Yeomans** estudio Bellas Artes en Newcastle upon Tyne y se formó como profesor de educación secundaria en la Universidad de Londres donde cursaría el doctorado. Hasta su jubilación en 2004 fue coordinador de arte y diseño en el Instituto de la Educación de la Universidad de Warwick. Entre los libros publicados cabe destacar *The Story of Islamic Architecture*, *The Art and Architecture of Islamic Cairo*, *The Art and Architecture of Ottoman Istanbul* y en colaboración con otros autores *Histories of Art and Design Education: Collected Essays*.