



Todos nuestros catálogos de arte
All our art catalogues
desde/since 1973

ROY LICHTENSTEIN DE PRINCIPIO A FIN

2007

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es

“Es un hecho generalmente reconocido que entender la pintura a través de las palabras supone una gran dificultad; los muchos volúmenes sobre el asunto lo atestiguan”,

escribía, en 1949, el joven Lichtenstein, y añadía:

“Estoy convencido, no obstante, de que las propias pinturas encarnan el proceso y el camino por el que se logran”.

Casi sesenta años después, este libro recoge la sugerencia de su protagonista y recrea para todos, de principio a fin y acompañado de las precisas palabras de reconocidos autores, el sofisticado proceso encarnado en las obras de uno de los clásicos del arte del siglo XX:

Roy Lichtenstein.

CON TEXTOS DE:

JACK COWART, DIRECTOR EJECUTIVO DE LA ROY LICHTENSTEIN FOUNDATION, NUEVA YORK.

JUAN ANTONIO RAMÍREZ, CATEDRÁTICO DE HISTORIA DEL ARTE DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID.

RUTH FINE, CONSERVADORA DE PROYECTOS ESPECIALES DE ARTE MODERNO EN LA NATIONAL GALLERY DE WASHINGTON.

AVIS BERMAN, ESCRITORA E HISTORIADORA DEL ARTE, DIRIGE EL PROYECTO DE HISTORIA ORAL DE LA ROY LICHTENSTEIN FOUNDATION, NUEVA YORK.

CLARE BELL, ESCRITORA, HISTORIADORA DEL ARTE Y COMISARIA DE EXPOSICIONES, ES MIEMBRO DE LA ROY LICHTENSTEIN FOUNDATION, NUEVA YORK.

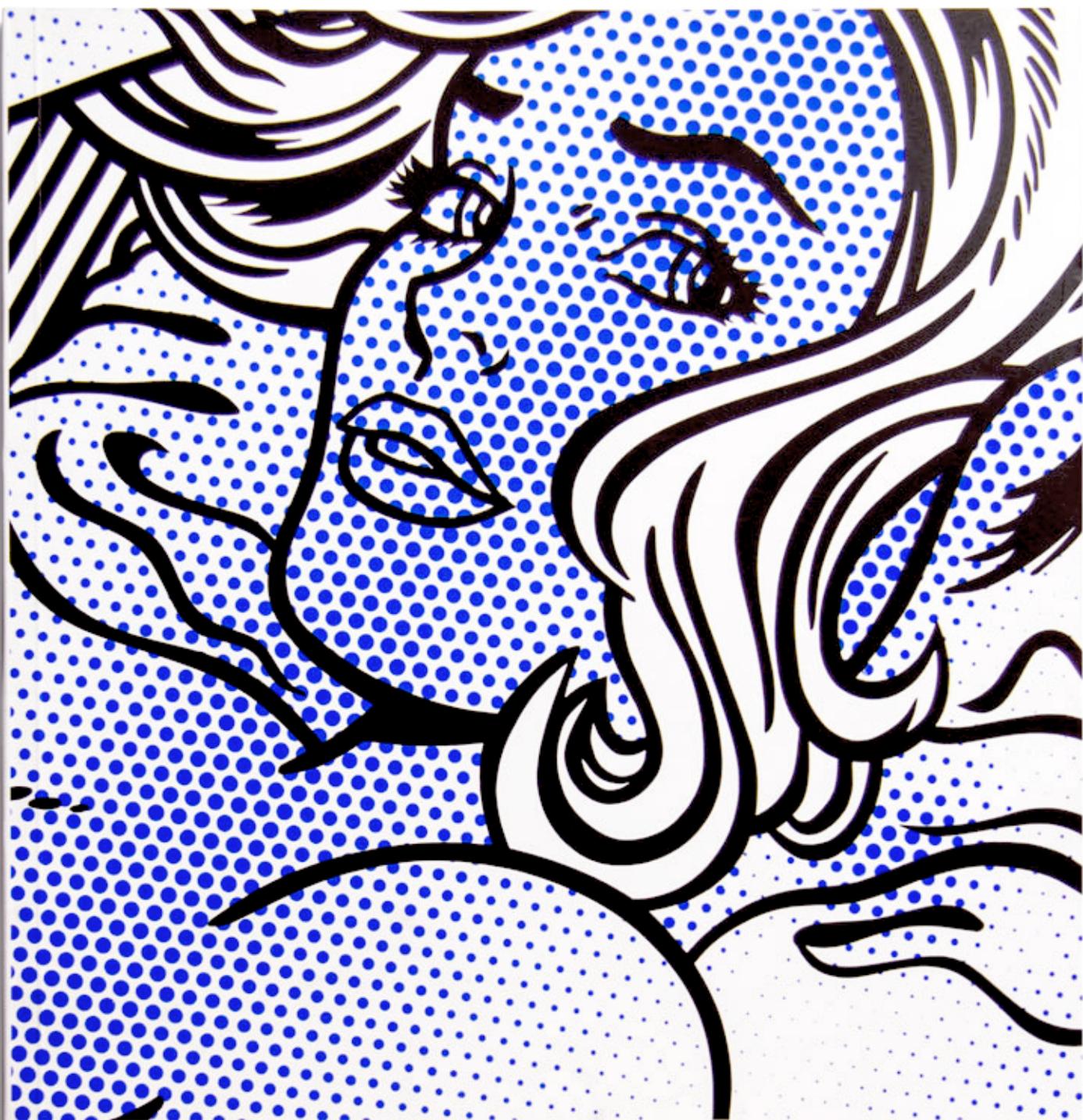
CASSANDRA LOZANO, DIRECTORA GERENTE DE LA ROY LICHTENSTEIN FOUNDATION, NUEVA YORK.

JAMES DEPASQUALE, AYUDANTE DE ROY LICHTENSTEIN.



Fundación Juan March
www.march.es





ROY LICHTENSTEIN
DE PRINCIPIO
A FIN





DE PRINCIPIO
A FIN

ROY LICHTENSTEIN

Este catálogo, junto con su edición inglesa, se publica con motivo de la exposición
Roy Lichtenstein: de principio a fin en la Fundación Juan March, Madrid, del 2 de febrero al 20 de mayo de 2007.

Organización:

Fundación Juan March, Madrid

Roy Lichtenstein Foundation, Nueva York

Comisario de la exposición: Jack Cowart



Fundación Juan March

Castelló, 77 · E-28006 Madrid

Tel. + 34 (91) 435 42 40 · Fax + 34 (91) 431 42 27

www.march.es

ROY LICHTENSTEIN

DE PRINCIPIO
A FIN



→ 8A

→ 9



→ 9A

→ 10



→ 10A

KODAK SAFETY FILM



→ 14A

→ 15



→ 15A



→ 16

→ 16A

KODAK SAFETY FILM



Lichtenstein en su estudio en el nº 36 de la calle 26 Oeste, Nueva York, ca. 1964. Fotos de Ugo Mulas



→ 11



→ 12



→ 13

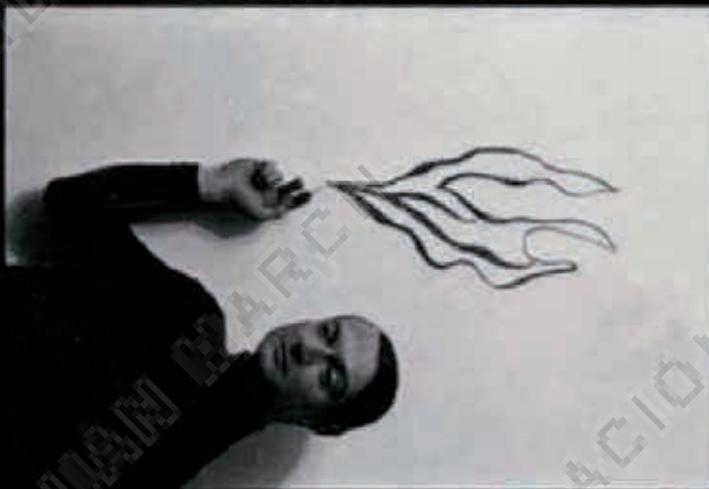
→ 11A

→ 12A

KODAK PLUS X PAN FILM



→ 17



→ 17A

→ 18



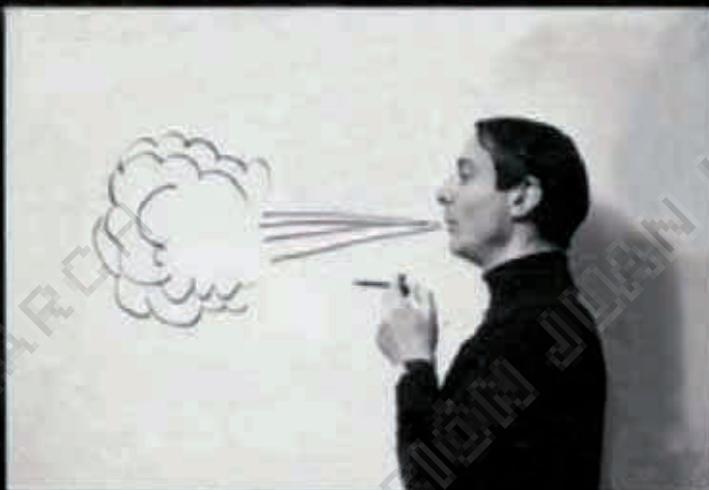
→ 18A

→ 19

KODAK



→ 23



→ 23A



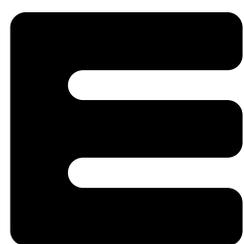
→ 24

M J G → 25



Roy Lichtenstein: de principio a fin

6



Es un hecho generalmente reconocido que entender la pintura a través de las palabras supone una gran dificultad; los muchos volúmenes sobre el asunto lo atestiguan”. Así comenzaba Roy Lichtenstein su breve *Paintings, Drawings, and Pastels*, la tesis que presentó, en 1949, “en cumplimiento parcial de los requisitos”, a la Ohio State University para la obtención de su Máster en Bellas Artes. Y continuaba: “estoy convencido, no obstante, de que las propias pinturas encarnan el proceso y el camino por el que se logran”.

Es, precisamente, esa convicción lo que la exposición *Roy Lichtenstein: de principio a fin*, y estas páginas, quieren hacer visible. Casi sesenta años después, ambas recogen aquella sugerencia del joven Lichtenstein, y se proponen ilustrar y recrear, de principio a fin, el proceso artístico encarnado en las obras del maestro del Pop, a quien la Fundación Juan March ya dedicara en Madrid una exposición monográfica –la primera en España sobre el artista– en 1983.

Esta segunda muestra, organizada en colaboración con la Roy Lichtenstein Foundation de Nueva York y comisariada por Jack Cowart, ofrece, por primera vez, una visión completa e inédita de las diferentes etapas del proceso de trabajo del artista. *Roy Lichtenstein: de principio a fin* completa y amplía la exposición, más sintética, presentada durante 2005 y 2006 en el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca y en el Museu d'Art Espanyol Contemporani de Palma, de la Fundación Juan March. Bajo el título *Lichtenstein, en proceso*, aquella muestra exhibía la fase intermedia de los procesos de trabajo del artista, la relativa a los bocetos, dibujos y *collages*; este nuevo proyecto expositivo tiene la ambición de ir más allá y reconstruir en su totalidad las distintas fases de la creación del artista y evidenciar la evolución desde sus fuentes de inspiración hasta sus últimas consecuencias –las obras finales–, desvelando

la incesante búsqueda de Roy Lichtenstein por los diferentes caminos del arte. Son recorridos que se anuncian misteriosos, pero que, de modo gradual, se nos van desvelando al adentrarnos en el proceso de creación y desarrollo del trabajo del artista a lo largo de cuatro décadas.

Roy Lichtenstein (Nueva York, 1923-1997), uno de los máximos exponentes, junto a Andy Warhol, del arte pop americano, abandonó, entre finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, el camino del expresionismo abstracto para emprender una novedosa incursión figurativa. Inspirado en las imágenes de la cultura de masas –aunque no exento de referencias a la alta tradición del arte– ese nuevo camino definiría su posterior producción artística y lo haría universal. Su interés por los medios de comunicación, las artes gráficas, la publicidad y el cómic; sus procedimientos de cita, apropiación y libre interpretación de las imágenes, tanto las del medio cultural norteamericano como las del canon de los maestros del pasado, se manifiestan en un estilo claro, característico e inconfundible, pero provisto de una ironía sutil y una cuidada sofisticación, cualidades que, como “mercurio líquido” (Jack Cowart), se resisten a ser capturadas por un análisis simple.

El proceso de trabajo de Lichtenstein partía frecuentemente de imágenes corrientes –recortes de cómics, anuncios publicitarios, ilustraciones artísticas o fotografías–, que le servían de fuente de inspiración y plasmaba en dibujos preliminares, en pequeños esbozos, en series de apuntes de figuras, repetidos y recogidos en cuadernos; en dibujos de ejecución rápida y estilo suelto, de pequeño formato y de carácter más íntimo, en los que se definían ya el tema, el concepto y la composición, elementos que posteriormente trasladaba a los *collages* resultantes de la secuencia, de mayor tamaño éstos, más definidos y precisos, auténticos patrones de las obras terminadas. Mucho de todo ese material se presenta en esta exposición y en este libro-catálogo, junto con las obras que constituyen el final de ese proceso –grabados,

esculturas, lienzos de gran formato e incluso un tapiz-, que quedan así recreadas y explicadas mejor que en “muchos volúmenes”.

Las obras presentadas ofrecen escenarios que revelan las fuentes de Lichtenstein: hay personajes populares del mundo del cómic como Dagwood, Tintín o el Pato Donald; hay protagonistas de tebeos para chicas como *Girl's Romances*, *Heart Throbs* o *Secret Hearts*; o verdaderos emblemas clásicos como el Laocoonte helenístico; hay paisajes de Van Gogh y Cézanne, bañistas y retratos de Picasso, desnudos e interiores de Matisse, nenúfares de Monet o la interminable columna de Brancusi; hay también los más diversos temas de la historia del arte, como los paisajes de la pintura china, las naturalezas muertas o los modelos en el estudio, representaciones de interiores que aluden también a la propia interioridad del artista, y de exteriores que remiten al dominio de lo público. Son referentes con los que Lichtenstein dialoga, y a los que, con sus características apropiaciones, rinde el particular homenaje con el que ha conseguido popularizar temas de la alta cultura, integrar en ella las imágenes de los medios de masas y abrir camino a nuevas lecturas y perspectivas.

Además, la exposición incluye una película que Lichtenstein realizó en 1970 por encargo del Los Angeles County Museum, en el marco de un programa sobre Arte y Tecnología desarrollado entre 1967 y 1971 y en el que colaboraron artistas y empresas de tecnología avanzada. Con la ayuda de los Universal Film Studios, Lichtenstein concibió y produjo una película sobre paisajes marinos, en relación muy directa con una serie de *collages* con temas de paisajes realizados entre 1964 y 1966, uno de los cuales también forma parte de esta muestra.

La exposición estará además acompañada por la proyección de *The Drawings of Roy Lichtenstein, 1961-1986*, y de *Roy Lichtenstein: Reflections*, dos documentales realizados, respectivamente, en 1987 y 1993 por la Checkerboard Foundation, Inc., Nueva York.

La Fundación Juan March agradece a la Roy Lichtenstein Foundation su imprescindible apoyo a este proyecto, y especialmente a su Presidenta, Dorothy Lichtenstein, su generosidad y entusiasmo; a su director general, Jack Cowart, que haya puesto su conocimiento de experto al servicio de este fascinante proyecto; a su directora gerente, Cassandra Lozano, su colaboración en la minuciosa búsqueda de fuentes y su constante apoyo; a la coordinadora del Registro, Natasha Sigmund y a Angela Ferguson, su eficaz labor; a Clare Bell, responsable de documentación, la biografía, la selección bibliográfica y filmografía sobre el artista recogidas en este catálogo; a Shelley Lee, directora de Propiedad Intelectual del Estate of Roy Lichtenstein, el material fotográfico proporcionado y la ayuda en el laborioso proceso de su identificación; a James dePasquale, ayudante del estudio de Roy Lichtenstein durante muchos años, su amabilidad y su cooperación, que nos han acercado aún más al artista; a la colección Eli y Edythe L. Broad, Los Ángeles, a Mitchell-Innes & Nash, Nueva York, y a los coleccionistas privados, su generosidad en el préstamo de las obras expuestas; y a Juan Antonio Ramírez, Ruth Fine y Avis Berman, sus esclarecedores ensayos, cuyas perspectivas enriquecen novedosamente la ingente cantidad de publicaciones ya existentes sobre un artista que es, sin duda, un clásico del arte de la segunda mitad del siglo XX.

FUNDACIÓN JUAN MARCH

Roy Lichtenstein: desde antes del comienzo hasta más allá del final

8

La obra artística de Roy Lichtenstein, aunque parezca muy evidente, puede resultar extraña y confusa. La Fundación Roy Lichtenstein comenzó a funcionar oficialmente en 1999 y, desde entonces, hemos trabajado sin pausa para facilitar el acceso a la obra artística de Roy y profundizar en ella. Sin embargo, cuanto más avanzamos, más conscientes somos de que su arte, como si se tratara de mercurio líquido, se nos escurre entre los dedos. Su obra, y él, se niegan a ser apresados y definidos netamente.

Creo que ahora podemos constatar que Roy tenía un rostro público y un universo privado más amplio y evasivo. Con todo lo cordial que era, tras esa apariencia tranquila y estafalaria yacía una determinación inflexible, una ambición absoluta y una mente creativa obsesionada con resolver cuestiones como qué es el Arte, qué lo hace correcto, cómo podría él cultivarlo; y las creaciones de la historia y la crítica del arte, y los milagros de la vista, la mente y la memoria. Roy Lichtenstein era una amalgama extraordinariamente compleja de influencias históricas, sociales, personales, artísticas y mediáticas.

La obra artística de Lichtenstein es una crítica y un homenaje curioso e incesante, matizado, además, por los proyectos y contenidos autobiográficos. Todo esto finalmente subvierte nuestros pensamientos en *sus* términos más que en los nuestros. Tras los colores y líneas contundentes hay un artista que va más allá de los límites y convenciones de la cultura visual y que plantea un reto a nuestro cómodo posicionamiento. Le oigo preguntar: “¿Puedo, o cómo puedo acoger esta idea, obra maestra o cliché degradado, o menospreciado, o ignorado, o extraño y convertirlo en mi Arte de forma efectiva y bella?”.

Sus obras a gran escala, acabadas y terminadas, parecen realizadas con tan poco esfuerzo, tan impersonales y tan poco artesanales que el espectador raras veces piensa cómo han llegado a ser lo

que son. Esta exposición tan especial en la Fundación Juan March de Madrid es una oportunidad única de examinar este proceso evolutivo y creativo. En la Fundación Juan March y en este catálogo se aprecia al artista selectivo y crítico ante una tarea difícil, llevando a cabo la transformación, con su impronta peculiar, de una forma conocida o ya dada –o simplemente una forma que él ha imaginado “dibujada a mano”– para convertirla en algo únicamente suyo mientras va más allá de los límites o posibilidades de los medios artísticos.

Creo que los libros de consulta, recortes de prensa, blocs de dibujo y muchísimos dibujos y *collages* personales existentes de Lichtenstein ofrecen las mejores claves de su pensamiento y procesos, de su mano, tacto y vista. En estas obras planea y proyecta, medita sobre la composición y los materiales de referencia, normalmente en una hoja de un pequeño cuaderno de dibujo. Casi todos los dibujos tienen algún otro propósito práctico: una pintura, un grabado, una escultura, incluso una película o una obra cinética.

Sólo en raras ocasiones realizó brillantes dibujos independientes por el simple gusto de dibujar. No sé por qué –al fin y al cabo, tenía buena mano y sensibilidad para todos los medios de expresión gráfica. Resulta frustrante: parece como si no quisiera que le viéramos trabajando o “malgastando” el tiempo o las energías en algo autocomplaciente o de mero virtuosismo. Tuvo que/debió de haber realizado también dibujos personales, informales y menos útiles, o bosquejos improvisados, pero ¿dónde están? ¿Fueron destruidos porque los consideró demasiado periféricos?

Nos queda una *oeuvre* conocida de aproximadamente tres mil bocetos, dibujos y *collages* fechados entre 1949 y 1997. A partir de ellos podemos reconstruir la historia de un “proceso”, de un crecimiento personal, de una evolución hacia un producto más público. Hemos centrado el núcleo de esta exposición en las secuencias de series de bocetos realizados desde la década de 1970 hasta la década de 1990, que dieron lugar posteriormente a *collages*, justo antes de las pinturas, esculturas

o grabados finales. Dichas series dan idea de la génesis creativa o de las urgencias de la mano pura y personal del artista, así como de su espíritu. Además, hemos incluido varias “*grandes finales*” –las obras finales–, con su casi inconcebible y llamativo tamaño, y su acabado técnicamente brillante.

Confiamos en que tanto los especialistas en arte como el público en general se interesen e ilusionen por esta selección, por la inclusión de la película paisajística de Lichtenstein de 1970 y por el sorprendente e inédito documental de 1995 sobre su trabajo en el estudio.

Aproximadamente la mitad de las obras de la exposición son representaciones de “dentro”, que sugieren un interior o un estudio. El resto de las obras sitúan figuras o cosas “fuera”, en paisajes ficticios. Sin embargo, en el análisis final, todo lo que hizo Roy Lichtenstein siempre estará mucho más *dentro* de su propia inteligencia creativa y de su panteón de héroes artísticos. Esto deja a los no iniciados más bien *fuera*.

Por ello, análisis históricos tan actuales como los de este catálogo –del profesor Juan Antonio Ramírez y de la distinguida comisaria Ruth Fine, y las entrevistas de la especialista en Historia Oral Avis Berman a aquellos que rodearon al artista cuando trabajaba– son admirables y esenciales para mejorar la comprensión global de Roy Lichtenstein. También debería añadir que incluso el diseño de este catálogo ha recreado el “proceso” del artista con un sugerente *élan* y representa un nuevo punto culminante en nuestra comprensión visual.

Nuestro más sincero agradecimiento a la Fundación Juan March por habernos dado anteriormente la oportunidad de mostrar las obras sobre papel de Roy Lichtenstein en sus museos de Cuenca y Palma de Mallorca, y por su activa dedicación a la exposición y a la elaboración de este catálogo, que documenta esta importante e histórica presentación multimedia en Madrid.

JACK COWART

Director General

Fundación Roy Lichtenstein

H P S

HYPERSENSITIVE



21A

22A



27A

28A

H P S

HYPERSENSITIVE



34A

Lichtenstein en su estudio en el nº 36 de la calle 26 Oeste, Nueva York, ca. 1964. Fotos de Ugo Mulas

PANCHROMATIC



23A



24A



29A



30A



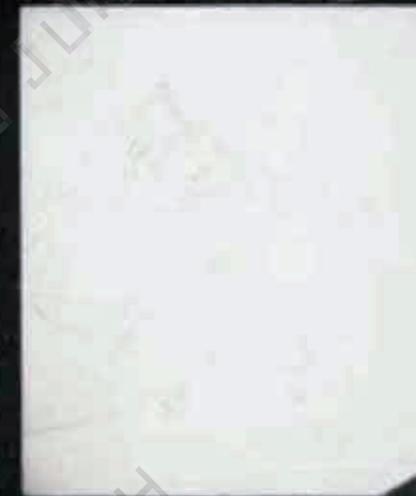
PANCHROMATIC



35A



36A



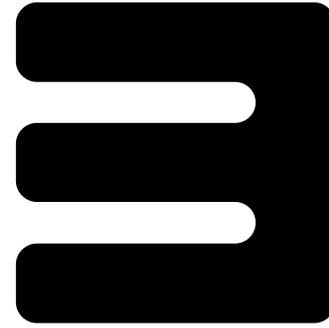


LICHTENSTEIN, EN PROCESO

JUAN ANTONIO RAMÍREZ

¿Una ejecución estática, plana e impersonal? Nunca. La moviola de su proceso de trabajo revela la profundidad y la palpitante vitalidad con la que el artista se anticipó a la generación posterior.

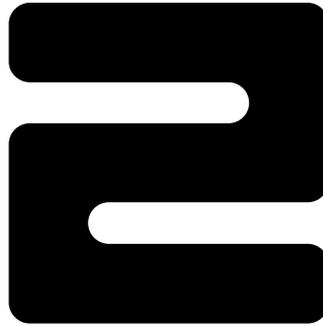
PÁGINA 14



LICHTENSTEIN PASO A PASO

James dePasquale, veterano asistente de Lichtenstein, cuenta a Cassandra Lozano, ayudado por las imágenes de un documental amateur de 1995, uno de esos procesos tan característicos del maestro.

PÁGINA 32



TU MAQUILLAJE ES TU LIBERTAD; TU INTENCIÓN ES TU CONTROL

RUTH FINE

Inmerso desde muy temprano en los estilos y la historia del arte, en la evolución de la ciencia y la tecnología, la estrategia artística de Roy Lichtenstein es un juego -continuo y cuidadosamente calculado- de disciplinada libertad.

PÁGINA 24

FILMOGRAFÍA

CLARE BELL

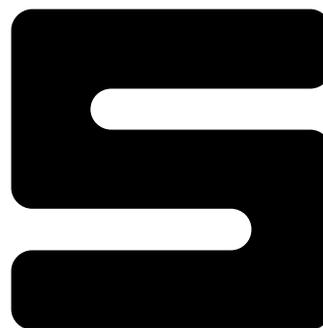
PÁGINA 164



ÍNDICE



**ROY LICHTENSTEIN:
DE PRINCIPIO A FIN**
PÁGINA 38



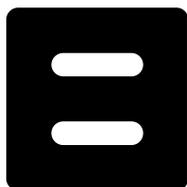
**EN PRIMERA LÍNEA:
ROY LICHTENSTEIN EN
ACCIÓN**

AVIS BERMAN

Un insólito e íntimo collage formado por las impresiones de primera mano y los relatos en primera persona de los testigos oculares de su trabajo en el estudio.
PÁGINA 114



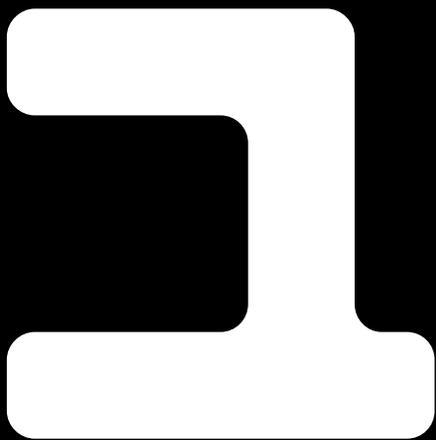
**BIOGRAFÍA
ABREVIADA**
CLARE BELL
PÁGINA 136



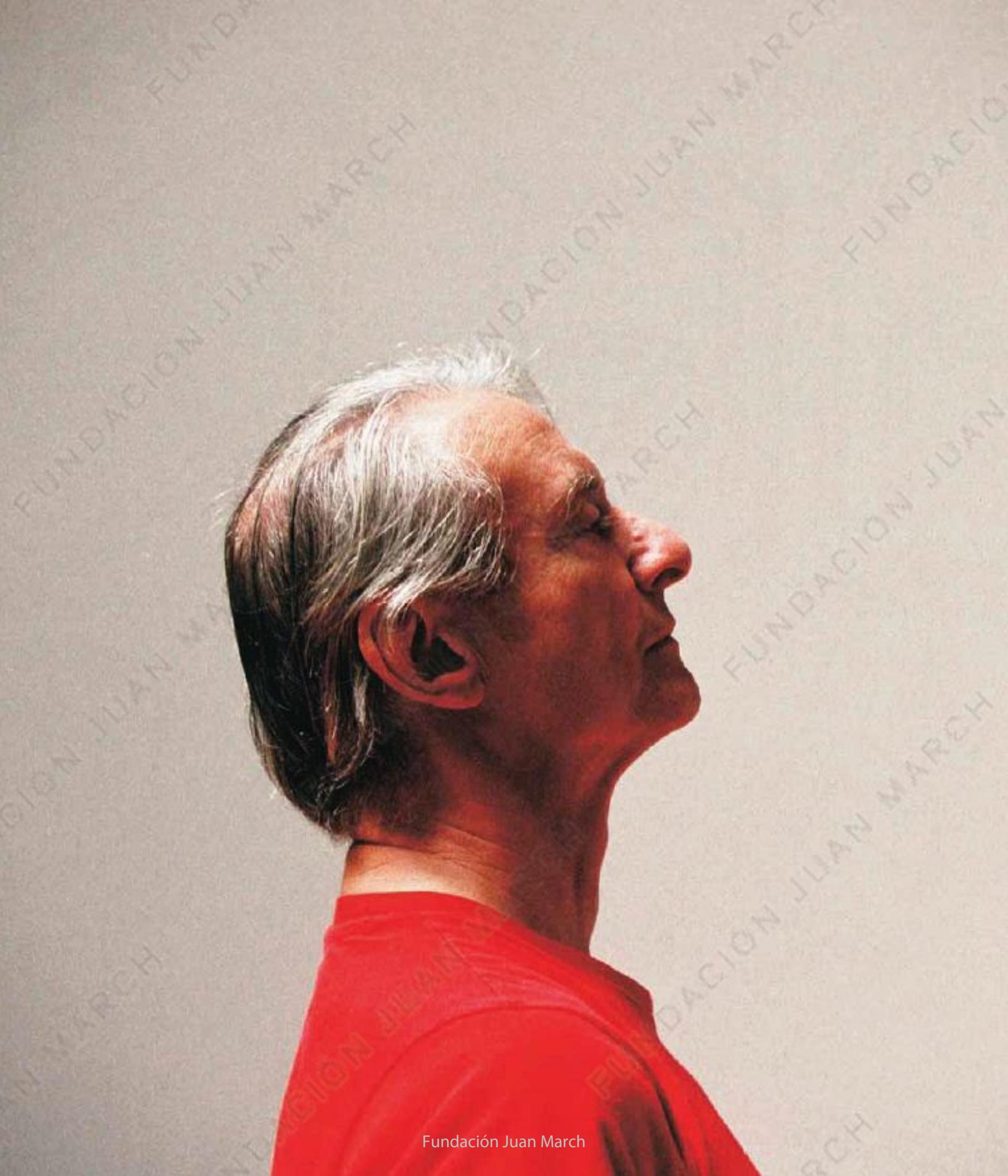
**BIBLIOGRAFÍA
SELECTA**
CLARE BELL
PÁGINA 154



CATÁLOGO
PÁGINA 146

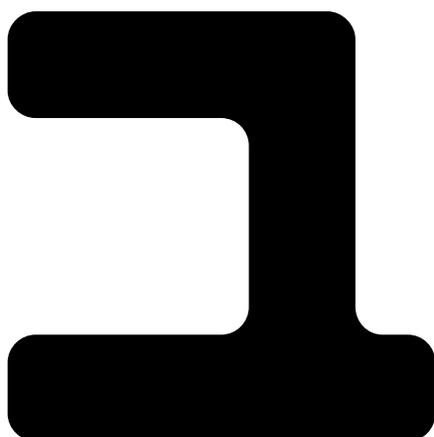


Fuera cual fuera la concentración con la que trabajaba, Lichtenstein –al que vemos aquí, en 1991, en su estudio de la calle Washington, Nueva York– retrocedía regularmente para comprobar que los colores funcionaban, que las líneas no eran ni demasiado gruesas ni demasiado finas y que todos los elementos de la obra estaban equilibrados.
Foto de Bob Adelman



LICHTENSTEIN, EN PROCESO

Juan Antonio Ramírez



Rebelión inicial

Frialdad, estatismo, impersonalidad en la ejecución: he aquí algunos de los términos empleados habitualmente por la crítica para calificar la obra de Roy Lichtenstein (1923-1997). Se proyecta así sobre este artista todo el repertorio de estereotipos técnicos y temáticos del pop art, al mismo tiempo que se arrojan sobre ese movimiento las supuestas características del artista neoyorkino. ¿No se ocupa, acaso, el pop de la cultura visual de masas? ¿No trabaja intensamente con la cuestión de la imagen “reproducida”? ¿No fueron aquellos artistas figurativos una especie de cínicos con mucho humor y poco sentido trágico de la vida? Pues bien, Lichtenstein sería un caso “de manual” para certificar todo ello y algunas cosas más.

Se encuentra en su biografía una rebelión heroica contra la poética dominante del expresionismo abstracto, un episodio éste que conocemos fragmentariamente, ya que el artista destruyó y sobre todo ocultó algunas obras de aquel momento inicial. Sabemos que Lichtenstein había intentado abrirse camino, sin éxito, en el sobresaturado mundo de la pintura informalista, y tuvo que sobrevivir, durante más de diez años, gracias a la docencia. De aquella etapa quedan, no obstante, bastantes restos pictóricos y numerosos testimonios orales: cuadros como *George Washington cruzando el Delaware* (1951)



parecen caricaturas de la gran pintura de historia, son primitivistas, y están próximos a la poética infantilizante de Dubuffet (también son “para niños” las historietas que copió más tarde). De 1956 es la célebre litografía que reproduce un billete de diez dólares, anticipándose mucho a una serie similar de lienzos serigrafiados de Andy Warhol. Y dos años más tarde ejecutará Lichtenstein los primeros personajes del cómic, pero aquellas reinterpretaciones pictóricas de Mickey Mouse, Donald Duck y Bugs Bunny parecían emerger, sin embargo, de una maraña vacilante de trazos expresionistas, sin color, contrastando de manera radical con la técnica de contornos nítidos y con el brillante cromatismo de los hipotéticos modelos. No quiero pasar por alto esta actitud, por las implicaciones que va a tener para la elaboración de temas similares, tres años después, pues se tratará ya de una hipertrofia de la técnica del cómic propiamente dicha: al agrandar el tamaño de las viñetas convirtiéndolas en “cuadros” (descontextualizándolas por lo tanto de sus secuencias narrativas), Lichtenstein desmontaba algunos de los procedimientos de la cultura de masas, y atacaba también los supuestos estéticos y comunicativos de la pintura, tal como ésta se entendía en la escena artística neoyorkina de aquellos momentos.

Estamos en 1961, un año decisivo para la historia del pop. Es significativo que dos artistas tan desconocidos como ambiciosos hubieran tenido por separado la misma ocurrencia de hacer cuadros a partir de viñetas: Andy Warhol es el otro, y sabemos que abandonó inmediatamente esta temática al darse cuenta de que aquel territorio había sido ocupado por Lichtenstein. No nos parece ahora que estuvieran haciendo exactamente lo mismo, pues detectamos muchas diferencias en sus maneras respectivas de “copiar” los cómics, pero se comprende que los creadores (y los galeristas) del momento, abrumados por la brutal novedad que todo eso representaba, no pudieran fijarse mucho en ciertos matices. Había en Lichtenstein un interés por aquellos temas más genuino que en Warhol, y es sintomática la historia, o la leyenda, de que

las primeras viñetas de Roy habrían sido copiadas para demostrar a sus hijos que “sabía pintar” (esto ha emergido con bastante claridad en la “historia oral” dirigida por Avis Berman). Parece evidente que los tebeos abundaban en aquella casa y que se leían, aunque su utilización como temática no estuvo al principio exenta de vacilaciones. Hubo más de una versión de *Look Mickey*, y tanto esta obra como *Popeye* presentan abundantes tintas planas, con un empleo limitado y rudimentario de los *Benday dots*. Detengámonos un poco en los cómics pintados en la primera mitad de los años sesenta, pues no sólo constituyó todo aquello una importante revolución pictórica, más trascendental de lo que se suele pensar, sino que también fue decisivo para la carrera ulterior de Lichtenstein. Como los problemas que suscitan aquellas obras planean también sobre las otras creaciones del artista, podemos utilizarlas como atalaya privilegiada para examinar el conjunto de su producción.

El género y la generización

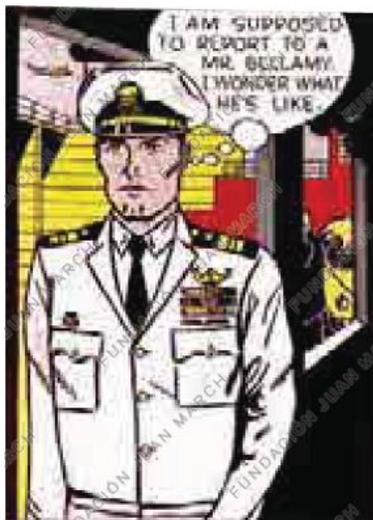
Los cuadros con Popeye, el Pato Donald y el Ratón Mickey están tomados de los géneros “humorísticos” de la cultura de masas. Eran cómics familiares, leídos indistintamente por los niños y los adultos de ambos sexos, y es muy probable que estuvieran en las manos de los hijos de Lichtenstein, cuya edad, en 1961, era de 7 y 5 años respectivamente. De ese año son otros cuadros inspirados en anuncios publicitarios o que representaban objetos banales, como una lavadora, un sofá, una freidora, una radio, un calendario, un cable eléctrico, un cubo de basura, etc. No se nos puede escapar el hecho de que pertenecen al género de las “naturalezas muertas”: son *cosas* que coquetean con el ready-made duchampiano, o con el concepto (más surrealista) del *objet trouvé*. Lo hacen en un sentido doble, pues sabemos que Lichtenstein no se apropiaba tanto del objeto propiamente dicho como de su imagen ya reproducida en anuncios comerciales. Esta devolución de los objetos a la pintura no dejaba de ser problemática, pues uno podía dudar, razonablemente, acerca de si el artista se interesaba por los usos



De izquierda a derecha: **Washington Crossing the Delaware II** (Washington cruzando el Delaware II), ca. 1951; **Bugs Bunny**, 1958; **Look Mickey**, (Mira Mickey), 1961; y **Popeye**, 1961.



18



Seguindo las agujas del reloj, de izquierda a derecha: **Mr. Bellamy** (Sr. Bellamy), 1961; **Whaam!**, 1963; **Drowning Girl** (Chica ahogándose), 1963; **Yellow and Green Brushstrokes** (Pinceladas en amarillo y verde), 1966; **We Rose Up Slowly** (Emergiamos lentamente), 1964; y **The Kiss** (El beso), 1962

codificados de las cosas o por sus representaciones visuales arquetípicas. Creo que esta duda reaparecerá más tarde en sus esculturas, jugando siempre, como veremos después, con la ambivalencia entre la planitud de la imagen y la tridimensionalidad del objeto desplegado en el espacio real.

En 1962 aparecen ya los cuadros con viñetas de cómics bélicos y sentimentales. Lichtenstein sacaba muy rápidamente las lecciones del año anterior, trascendiendo la experiencia familiar, pues aunque es posible que hubiera en su casa algunos tebeos de guerra, es poco probable que sus hijos (ambos varones) fueran aficionados a los tebeos femeninos. Conviene recordar la rigidez con la que ambas subprovincias del cómic cultivaban a las dos mitades de su público, chicos y chicas, lo cual nos obliga a situar estas obras de Lichtenstein en la perspectiva actual de los estudios de género. A los varones, en efecto, se dirigían las historias de la segunda guerra mundial, cuyos héroes eran abnegados soldados norteamericanos. Pero no había en ellos mucha introspección psicológica, y más que hacer hincapié en las motivaciones de las personas (incluyendo a los inevitables villanos nazis o japoneses) se exaltaban las máquinas militares, los disparos y las explosiones. Eran tebeos ostentamente falocéntricos, a un nivel subliminal, con una exhibición constante de apoteósicas deflagraciones tremendamente “impactantes”. Lichtenstein exageró aquellos rasgos: si bien uno de los primeros cuadros de esta clase, *Mr. Bellamy* (1961), es todavía una broma autobiográfica con el mundo del arte, otras pinturas del año siguiente, como *Takka Takka*, asumen ya todas las características de las que hablaba antes. El protagonismo de la ametralladora es evidente, y lo mismo se puede decir respecto a otras pinturas algo posteriores como *Whaam* (1963), o el tríptico *As I Opened Fire* (1964). No creo, pues, que aquellas obras mostraran una actitud crítica hacia la política militar de Estados Unidos, y deben interpretarse más bien como consideraciones irónicas sobre el machismo fascistoide imperante en los productos *masculinos* de la cultura de masas.

La apropiación que hizo Lichtenstein de los

tebeos dirigidos a las chicas revela que el acento ideológico se ponía en otro lugar: la protagonista de cada cuadro-viñeta solía presentarse como un rostro femenino, frecuentemente en primer plano, con unos bocadillos que aludían al anhelo amoroso o al despecho. Un tal “Brad” apareció mencionado con alguna frecuencia en los bocadillos de esas chicas, sugiriendo la vaga posibilidad de que varios cuadros pudieran leerse como fragmentos más o menos inconexos de una sola historia. En algunos casos el amor parecía un sueño realizable (como en *The Kiss*, de 1962, o en *We Rose up Slowly*, de 1964), pero en otros ejemplos, como *Eddie Diptych* (1962), o *Drowning Girl* (1963), se transparentaba el fondo masoquista del que se venía alimentando buena parte de la subcultura popular *femenina* norteamericana en los años cincuenta y sesenta.

Si todos aquellos cuadros eran comprensibles desde el punto de vista temático, es porque las historias de las que habían sido extraídos estaban fuertemente codificadas, es decir, pertenecían a *géneros* establecidos cuyos códigos compartían todos los espectadores, incluyendo los representantes de la alta cultura a quienes se dirigían, en principio, estas pinturas. No me estoy refiriendo ahora a la diferencia entre lo masculino y lo femenino sino al conjunto de convenciones o rasgos comunes que permiten situar cada ejemplar de una cosa en una serie o en un grupo. Lichtenstein aprendió de su trabajo con los cómics que la *generización* (la conversión en género) podía tener un valor altamente subversivo. ¿No había partido el expresionismo abstracto del supuesto de que cada obra obedece a un impulso “único” difícilmente repetible? ¿Y hay mejor crítica de esta actitud que invertirla haciendo que todas las obras parezcan pertenecer a una serie? El caso de los brochazos es ejemplar. Lichtenstein trabajó muy duramente para conseguir que las imágenes ampliadas de esos rasgos pictóricos supuestamente espontáneos fueran verosímiles para el espectador, y no se confundieran con lonchas de beicon, como él mismo recordó en alguna ocasión. Es decir, que lo importante era que *parecieran* brochazos, ya que evidentemente no lo eran, amplia-

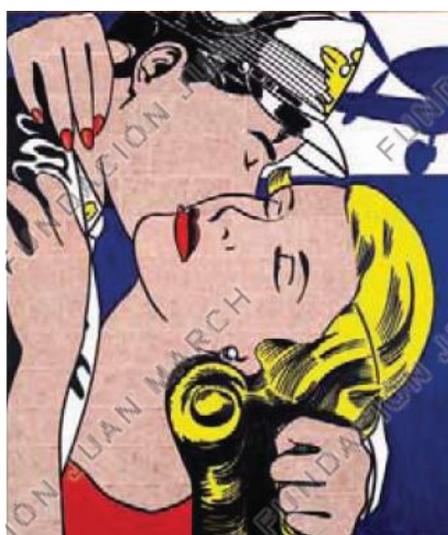


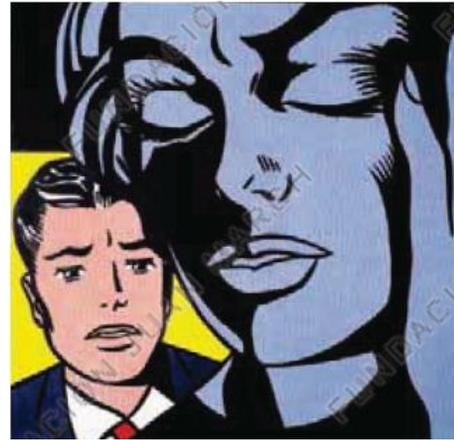
dos como estaban a tamaños desmesurados (*Yellow and Green Brushstrokes*, por ejemplo, mide 214 x 458 centímetros). No sabemos muy bien, viendo cualquiera de estos cuadros, si el artista ha inventado esas imágenes o las ha copiado de alguien, pero sí nos creemos inmediatamente que pertenecen a un género codificado. Así que está claro: en las viñetas de cómics Lichtenstein trabajaba para apropiarse de géneros existentes, pero una vez descubierto el método creó series para convertir cualquier otro tema en una especie.

Fue muy tentador hacerlo con el gran arte de los museos, con especial predilección por algunas grandes figuras de la vanguardia histórica. Es interesante su preferencia por Picasso, que a mí me parece una consecuencia lógica de la consideración que éste había alcanzado como el artista arquetípico del siglo XX. Al traducir las obras de estos creadores al lenguaje “de cómic” característico de Lichtenstein (con los *Benday dots*, rayados regulares, contornos nítidos y tintas planas), todos los estilos de los modelos quedaban aniquilados, enfatizándose la idea de que pertenecen a géneros del tipo “pintura impresionista”, “pintura cubista”, “pintura expresionista-abstracta”; o bien “mondrianes”, “picassos”, “carrás”, etc. La *generización* funcionó también con temas específicamente suyos, más o menos hibridados con supuestos modelos previos, como ocurre con los “estudios”, las pinturas déco, los entablamentos, espejos, bastidores, paisajes, y otros.

Copias y trasposiciones

Se han identificado muchas de las historietas cuyas viñetas nutrieron al Lichtenstein de los años sesenta, y por eso sabemos bien que no eran copias exactas sino interpretaciones de los modelos mucho más libres de lo que algunos habían supuesto. Las alteraciones no son arbitrarias y revelan una intencionalidad que no puede pasar desapercibida al historiador del arte. Hay algunos buenos ejemplos de esa técnica visual que llevaba a colocar un rostro en primerísimo plano, casi siempre cortado por el encuadre, contrastando con algo (o alguien) situado al fondo. Se trataba de un recurso visual muy ex-





plotado en el cine clásico: como el objetivo único de la cámara no proporcionaba la misma sensación de profundidad que la visión binocular ordinaria, era preciso compensarlo con artificios como el de esas diferencias radicales en la distancia de las cosas que aparecían dentro del mismo encuadre. Algunos dibujantes de cómics abusaron de ello, y encontramos ese recurso tanto en los subgéneros sentimentales como en los bélicos. Pero Lichtenstein tiende a reducir el encuadre en sus propias interpretaciones: no era rubia la heroína en la que se inspiró para *Blonde Waiting* (1964), pero lo más interesante es que simplificó todos los elementos para acentuar una extraña sensación de planitud. *Drowning Girl* (1963) fue tomada de una página de *Secret Hearts* (1962) dibujada por Ira Schnapp, y aunque la copia fue bastante literal (incluyendo el bocadillo y las inverosímiles lágrimas en un ambiente acuoso), se convirtió en un atrevidísimo primer plano que acentuaba la concentración psicológica de la joven. Un efecto parecido encontramos en *Hopeless* (1963) o en *Tensión* (1964). En esta última obra se hacía más evidente la contradicción entre el “efecto zoom”, que exagera el contraste entre el fondo y el plano frontal, y la sensación de planitud extrema que consigue con su técnica de puntos Benday y tintas planas, y con la ampliación desmesurada del tamaño de la viñeta (es un cuadrado de 172,7 centímetros de lado).

Kirk Varnedoe y Adam Gopnik han analizado el interesantísimo caso de *Okay, Hot-Shot* (1963), mostrando cómo Lichtenstein integró en un solo cuadro elementos procedentes de varias viñetas. Creo que esta libertad asociativa (una especie de eclecticismo de los modelos) fue mucho más sistemática en las otras series basadas en obras de arte, o en las inventadas por él a modo de pastiches imaginarios (como podría suceder con los “estudios”). De todo ello parece extraerse la conclusión de que su obra oscilaba entre el principio de la copia (con la reducción de encuadre) y la poética del *collage*. Pero es importante no olvidar la heterogénea manera de asumir los procedimientos de la cultura de masas para integrarlos en la pintura tradicional. El acercamiento de la mirada al asunto, por ejemplo,

procede de la fotografía y del cine, ámbitos éstos donde son habituales el zoom y el recorte. El revelado o la publicación periodística de una fotografía cualquiera implican casi siempre alguna clase de reencuadre. Pero Lichtenstein había venido trabajando con lámparas estroboscópicas desde su época de docente, proyectando sobre sus lienzos los bocetos o las imágenes que quería copiar, huyendo de la cuadrícula tradicional. O sea, que entre las viñetas o ideas iniciales y los cuadros acabados había una interesante mediación “cinematográfica”.

La ampliación desmesurada de los puntos del entramado fotomecánico adquiere así todo su sentido. Está claro que no era una operación “realista”, sino convencional o simbólica. Como con los brochazos. Se trataba de que parecieran *Benday dots*, no de que lo fuesen realmente, y por ello pudo hacerlos con plantillas agujereadas prescindiendo de pintar las hipotéticas ampliaciones fotográficas de esos entramados. El caso es que Lichtenstein combinó en sus obras muchos procedimientos peculiares de los medios de masas, y resulta muy reductivo ver en él a un artista que se limitó sólo a ampliar viñetas o a retraducir otras obras de arte al lenguaje de la historieta.

Imaginemos el proceso de producción para uno cualquiera de sus grandes cuadros: podía haber un modelo inicial (viñetas o fotografías), y de ahí resultaban uno o varios bocetos sucesivos; no era raro que le siguiera a todo esto un *collage* de ciertas dimensiones, que funcionaba como una verdadera “maqueta” del cuadro terminado. Cada uno de estos pasos, por cierto, está muy bien documentado en la presente exposición. Venía después la proyección sobre el lienzo y su ejecución “industrial”, con la intervención de los ayudantes del taller, empleo de plantillas para los *Benday dots*, etc. Se trata, como podemos ver, de un modo de trabajo híbrido mediante el que varias técnicas y estrategias de los medios de masas eran recuperados para la tradicional pintura sobre lienzo.

Pero el proceso no acababa ahí, pues esas obras estaban tácitamente destinadas a su reproducción masiva en los libros, catálogos de exposiciones y

Izquierda a derecha:
Blonde Waiting (Rubia esperando), 1964; **Hopeless** (Sin esperanza), 1963; **Tension** (Tensión), 1964; y **Okay Hot-Shot**, 1963

revistas de arte: lo que se originaba en los medios era devuelto a ellos con los procedimientos literales de la fotografía y de las tramas fotomecánicas reales. Sorprende que la crítica no haya insistido más en esta fase, que no puede desatenderse, pues Lichtenstein es, probablemente, el pintor mejor reproducido de toda la historia universal del arte. Y no es que los impresores se hayan esmerado especialmente con él sino que sus obras estaban destinadas a funcionar muy bien de esta manera, pues se habían concebido como ecos perfectos de la reproducción: lo que nos parece en sus cuadros una metáfora de los medios de masas y de sus procesos se hace literal al pasar por los talleres de fotomecánica e impresión. Aquellas pinturas resucitan con gran naturalidad al reaparecer en el papel impreso o (ahora) en la pantalla del ordenador. Mucho mejor que en las trasposiciones de Warhol o de los otros grandes del pop art, desde luego, pues las obras de Lichtenstein, nacidas de viñetas, vuelven a serlo ya “reproducidas”, y aparecen tan mejoradas respecto a sus modelos (de la baja o de la alta cultura) que obligan a plantearnos otras cuestiones perceptivas y sociales.

El tiempo frente al espacio

Hay que apuntar algo más de las implicaciones de aquel aislamiento de las viñetas, en los primeros años sesenta, respecto a la secuencia narrativa a la que pertenecían. Son momentos de un relato hipotético en los que se detecta siempre una cierta distensión temporal. No es lo mismo que en las representaciones de la pintura de historia, que condensan en una sola imagen la culminación de todo un episodio trascendental. Tampoco se pueden asimilar a las instantáneas fotográficas porque la viñeta del cómic equivale casi siempre al “plano secuencia” cinematográfico: los textos de los bocadillos son inequívocos en su exigencia de una cierta temporalidad, pero no sólo ellos, pues también las imágenes sin texto contienen, como es sabido, interesantes distensiones cronológicas, con un orden de desciframiento iconográfico que va de izquierda a derecha y de arriba a abajo. Aquellos cuadros de Lichtenstein nos seducen porque nos invitan a reconstruir relatos con





Abajo: **Girl With Tear I**, (Chica con lágrima I), 1977. Arriba y a la derecha: **Rouen Cathedral, Set V** (Catedral de Rouen, serie V), 1969; **Landscape with Scholar's Rock** (Paisaje con Scholar's Rock), 1997 (cat. 77); **The Red Horseman** (El jinete rojo), 1974; **Mirror #1** (Espejo n° 1), 1970; **Self Portrait** (Autorretrato), 1978; **I Can See the Whole Room...and There's Nobody In It!** (Puedo ver la habitación entera ...¡y no hay nadie en ella!), 1961



vestigios aparentemente marginales, y a partir de interrogantes inevitables: ¿Quién es ese Brad? ¿Qué significa el “hello” con carámbanos? ¿Dará en el blanco el torpedo que se va a disparar?

Podría pensarse que esta *temporalización* de la pintura es más difícil de lograr en las otras series que *no* derivan de los cómics, pero una observación atenta nos permite comprobar que Lichtenstein lo logró también en casi todos los casos. En los brochazos se representa siempre un recorrido físico reciente: no son pinturas congeladas sino finales provisionales de un proceso. No hace falta insistir en que la temporalidad es el tema de sus series con la catedral de Rouen, o los paisajes chinos (con la niebla, evanescente, de puntos Benday), y los otros homenajes a artistas del pasado, como el *Jinete Rojo* (que ya lleva implícita esa distensión cronológica con la multiplicación de las patas del caballo en el modelo original de Carrá), o la lágrima cayendo de pastiches surrealizantes como *Girl with Tear* (1977), etc. Sólo los entablamentos y algunas de sus pinturas “abstractas” parecen escapar a esa voluntad narrativa. Pero en todos los casos la procesualidad aparece enfatizada mediante un modo de trabajo que no dudaremos en calificar de *performativo*: Lichtenstein elaboraba varias “viñetas” para cada proyecto, y todas ellas tenían un valor independiente como obras de arte; son planos-secuencia de esa parte de su vida que es la creación. En un procedimiento de trabajo tan industrializado como el suyo, los bocetos, dibujos y *collages* que componen la presente exposición nos ofrecen la estampa más íntima del artista, su dimensión personal e intransferible. Son como el *story board* de una película imaginaria: el proceso narrativo (la extensión o estiramiento del acontecimiento) está claro en los temas (nubes, Laocoonte debatiéndose con las serpientes, nenúfares sobre el agua, chicas jugando en la playa, un cuchillo que pasa silbando ante Tintín, etc.), pero es más evidente aún en la temporalización de la creación que esta presentación en etapas sucesivas presupone. Las obras mismas de Lichtenstein se convierten en relatos, en historias de sí mismas. Podemos sentir así que el tiempo

congelado de la obra final retrocede, como en una moviola imaginaria, y nos devuelve unos retazos de vida que las exposiciones habituales de Lichtenstein nos habían venido escamoteando.

Por eso conviene acabar hablando de los espejos, que es, quizá, el género peor comprendido del artista. El *Mirror # 1* (1969) es un óvalo que parece reproducir de modo literal el modelo hipotético del que podría estar copiado, aunque con la habitual ampliación de tamaño que justificaría los grandes puntos Benday, (mide 152 centímetros de altura). Nada se refleja en él salvo las “aguas” irregulares, blancas y negras, que indican la provisionalidad de nuestra posición frente a la obra. Es, por lo tanto, un instante efímero que sugiere la inminencia de otra configuración ulterior: pronto veremos los reflejos inevitables de las cosas. Porque no hay nada tan enemigo de la permanencia, tan intensamente temporal como el espejo. Por eso Lichtenstein hizo de este elemento en blanco, con una camiseta debajo, un interesante autorretrato (*Self Portrait*, 1978), y también se fotografió ante uno de sus grandes espejos ovalados, como si su presencia física detectase verdaderamente la imagen latente en las pinturas propiamente dichas de esos objetos domésticos. Era inevitable que pintara cosas reflejadas, como emergiendo fugazmente entre brillos y aguas. Sus interpretaciones de algunas obras de Picasso (como las que se muestran en esta exposición) nos hacen pensar que la apropiación se hace, no como reinterpretación de una imagen *genérica*, sino de un fragmento de la misma, *reflejado*.

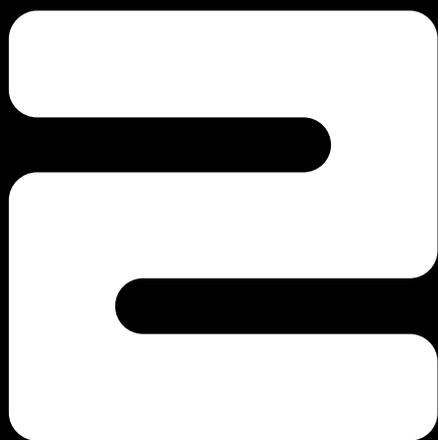
Y así es como podemos abordar, finalmente, uno de los meollos creativos de Lichtenstein: me refiero a su juego sutilísimo con la ilusión de la profundidad. Era muy *pop* la preocupación por este asunto (recuérdese la recomendación de Warhol de que no viésemos en él más que la superficie), y es muy probable que ello se estuviera manifestando ya en un cuadro de 1961 titulado *I Can See the Whole Room... and There's Nobody in It!* (1961): a través de un agujero redondo, el rostro de un personaje se asoma a la negrura de un interior; pero sí hay “alguien” ahí, porque ése es, precisamente, el lugar donde se



sitúa el espectador. La habitación oscura es nuestro espacio, aplanado ahora, negado por el artificio del artista. Parece evidente que la técnica de Lichtenstein estaba encaminada a negar la ilusión de profundidad espacial que se había inventado con la pintura renacentista. Sus obras se afirman como superficies, siguiendo un proceso mental que no nos parece tan diferente del de la abstracción postpictórica coetánea. Son en realidad representaciones que sugieren, más que una planitud total, una escasa profundidad real. El caso es que la ambigüedad del procedimiento le llevó a esas esculturas, tan peculiarmente suyas, mediante las que hace vivir en el espacio los objetos planos peculiares de sus cuadros. Jack Cowart se ha referido a las explosiones y al absurdo de su domesticación como objetos de contemplación estética: en unas pocas capas diferenciadas (a veces giratorias), de escasa profundidad real, se representa lo que se expande violentamente en todas las direcciones del espacio. El absurdo escultórico está también muy claro en el *Airplane* (1990), un avión vertical, disparando sus ametralladoras, una pieza de 274 centímetros de altura que se ve igual por delante que por detrás. La *House* (1996 y 1997) es otro juego picto-escultórico con la noción de la profundidad ilusoria que nos obliga a pensar, una vez más, en que lo decisivo para el artista es el lugar que ocupa el espectador.

Es éste un asunto físico, en primer lugar, pero también mental. Lichtenstein regresaba así a la cuestión básica con la que se inició el ciclo del arte de la Edad Moderna, y del que somos sus herederos inevitables. Pero al negar la primacía del espacio ilusorio, reafirmando, en cambio, como ya hemos visto, la importancia del tiempo, daba a sus creaciones lo que pocos podían imaginar: una palpación existencial que se anticipaba a la eclosión posterior en la escena artística de los procesos y de la corporalidad. No es una casualidad que Allan Kaprow fuera uno de sus primeros valedores. Esa planitud no es nada, parece decir la obra toda de Lichtenstein, porque detrás está lo que importa, seres humanos y cosas, en interiores y exteriores. Todo ello viviendo. En proceso. ●



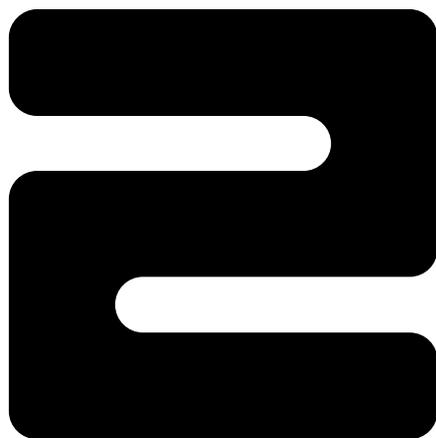


Lichtenstein en su
estudio, Columbus,
Ohio, ca. 1949.
Fotógrafo desconocido



TU MAQUILLAJE
ES TU
LIBERTAD;
TU INTENCIÓN
ES TU
CONTROL

Ruth Fine



Necesitas libertad;
Pero la libertad, por sí
misma, no derivará en
una acción artística.
También debes tener
control;... Tu maquillaje
personal es tu libertad...
Tu intención es tu
control...¹

Las líneas anteriores pertenecen a la tesis de Máster que Roy Fox Lichtenstein presentó en 1949 en la Universidad Estatal de Ohio, y que incluía elementos tanto visuales como verbales: siete pinturas, dos dibujos al carboncillo y un pastel, acompañados de nueve poemas en prosa que el joven artista describió como “una expresión general de mis sentimientos acerca de la pintura”. Los poemas de Lichtenstein señalan como sus guías a varios maestros anteriores, principalmente franceses o establecidos en París, a saber: tres Paul (Braque, Cézanne –calificado en el poema de “impasible”– y Gauguin –calificado de “mágico”–; tres Henri (Toulouse-Lautrec, Matisse y Rousseau –capaz de embrujar–); Pablo Picasso, Vincent Van Gogh –al que califica de “loco”– y Ma Yuan (chino, hacia 1160/65-1225). Este último confirma la temprana fascinación de Lichtenstein por la pintura paisajística china, un interés que surge al final de su carrera y queda plasmado vívidamente en esta exposición. El maridaje inicial de Lichtenstein con el arte y con la historia del arte fue más fruto de la casualidad que de un fuerte compromiso personal:

Sí te decides por el arte y dedicas la mayor parte de tu tiempo a pintar, contemplando las obras del pasado y haciéndote una idea de su lugar en la historia, de la iconografía y demás, como si fuera un mundo aparte, por supuesto que no tiene interés, salvo porque al obligarte a hacerlo acabas aprendiendo algo y tienes que vincularlo con lo que significa tu propio trabajo por medio de algo que tú tienes que aportar²

Entre los textos citados en la bibliografía de la tesis de Lichtenstein figuran la traducción de Walter Pach de *The Journal of Eugène Delacroix*; catálogos publicados por el Museo de Arte Moderno de Nueva York para exposiciones dedicadas a George Rouault, Paul Klee y Alexander Calder; *Art as Experience*, de John Dewey; *Philosophy in a New Key*, de Susanne K. Langer; y un estudio de su mentor en la Universidad Estatal de Ohio, Hoyt L. Sherman, *Drawing by Seeing*. La temprana inmersión de Lichtenstein en una historia del arte amplia desde el punto de vista estilístico, así como su interés por las filosofías del arte y el estudio de los procesos artísticos, le serviría a lo largo de su carrera. También sentía mucha curiosidad por los desarrollos científicos y tecnológicos, curiosidad quizás derivada de sus frecuentes visitas al Planetario y al Museo de Historia Natural durante su infancia en Nueva York³.

La tesis de Lichtenstein no incluía ejemplos de su obra gráfica y escultórica, a las que ya se había dedicado y que posteriormente continuó explorando⁴. Su interés por el carácter indirecto de la producción de imágenes, inherente a los procesos de impresión es evidente no sólo en sus grabados, sino también en el hecho de que la metodología y los materiales relacionados con el grabado tuvieron un impacto decisivo en la orientación global de su obra artística⁵. Su vinculación con la impresión gráfica se puede apreciar en la utilización de máscaras y plantillas, en su estrategia de trabajo con elementos que sabía por adelantado que después serían eliminados, y en su manera de desarrollar las imágenes como capas múltiples, en láminas transparentes y traslúcidas, como elementos distintos que, colocados unos encima de otros, configuran el todo final. Además de papeles de calco, empleó otro material, el Mylar, una lámina de poliéster creada a comienzos de la década de 1950 que empezó a emplearse en la impresión gráfica para calcar y para otros propósitos. Las obras

preliminares de las versiones finales de las pinturas y esculturas presentes en esta exposición, muy fragmentadas, con múltiples capas y en múltiples soportes, nos permiten comprender mejor las raíces de la metodología de Lichtenstein.

Las imágenes que hicieron famoso a Lichtenstein a comienzos de la década de 1960 parecen “simples” réplicas de iconos comerciales. La mayor parte del considerable volumen de su obra posterior, sin embargo, no encaja en ese molde, y una visión tan limitada y falaz continúa saboteando la posibilidad de comprender que la práctica de este artista es cualquier cosa menos simple y sencilla. Se basa, por el contrario, en un proceso cuidadosamente calibrado, que generalmente toma una imagen o idea impresa y de origen publicitario, imagen que, a través de varias fases de dibujo y *collage*, derivará en pinturas o esculturas acabadas. Para estas últimas, Lichtenstein a menudo construía varias maquetas tridimensionales de distintos materiales después de hacer los dibujos y/o *collages*. (Para continuar con los paralelismos con la impresión gráfica, las versiones secuenciales de una obra se llaman *estados*). Independientemente del medio, cada *estado* posterior de la imagen u obra en tres dimensiones de Lichtenstein está mucho más perfeccionado que el anterior, eliminando en la medida de lo posible cualquier muestra del compromiso expresivo del artista. “Me alejo de las emociones que estoy representando” –decía– “porque normalmente son irónicas e incluso tontas... Las emociones de las que me ocupo son la *ubicación* y un sentido sinestésico de la posición y el color, el carácter de la forma y ese tipo de cosas...”⁶.

Lo más probable es que hacia la década de 1960 Lichtenstein empezara a trabajar cuidadosamente con *composition books* (“cuadernos de composición”) –nombre con el que en la Fundación Lichtenstein designan el típico cuaderno a rayas que emplean los estudiantes para redactar–, y que, en su caso, contienen los recortes del material comercial impreso que le interesaba: anuncios de periódicos y revistas, libros de cómics, promociones y catálogos de arte. Se conocen cinco “cuadernos de composición”. Sin fecha, reflejan el carácter cambiante de la obra artística de Lichtenstein y quizás (o quizás no) son paralelos a estos cambios en el tiempo. En ellos aparecen



Schoolltime Compositions notebook (cuaderno “Schoolltime compositions”), página 14

motivos cotidianos comercialmente viables, estereotipos y tópicos, presentados esquemáticamente o en fotografías *kitsch*; viñetas de cómics sacadas de publicaciones banales como *Girls Romances*, *Heart Throbs*, *Young Romance* y *Secret Hearts*; tiras cómicas como *Blondie* (Dagwood era uno de los favoritos de Lichtenstein); y el Ratón Mickey y el Pato Donald.

Algunas páginas de los *cuadernos de composición* incluyen una inconmensurable mezcla de objetos entre los que no hay una relación clara: un cogollo de lechuga, un cesto con lana para tejer, un pez, unas almohadas, un jarrón de flores, una sarta de perlas, un velero y unas cortinas enmarcando una ventana. Algunas páginas contienen múltiples interpretaciones de un objeto determinado, por ejemplo, sillas de todos los estilos y para todas las ocasiones: modernas y tradicionales, maravillosamente diseñadas y absolutamente *kitsch*, caras y baratas, tapizadas, de madera, metal o plástico. También aparecen lugares de vacaciones; interiores de lugares de negocio, material de oficina; múltiples ejemplos de muebles archivadores, sacapuntas, detectores de humos; planos de pisos; prendas de vestir; botellas y cajas de comestibles, artículos de aseo y de limpieza; salas de estar, cocinas y cuartos de baño domésticos, así como muebles y accesorios básicos, representados individualmente, como una freidora eléctrica con una rejilla con nueve huevos, fritos de forma que sus yemas redondas crean un diseño de puntos lichtensteinianos; objetos de lujo de vidrio tallado y de plata, cuyos reflejos están relacionados con los espejos y ventanas de Lichtenstein; números (a menudo precios), palabras; y, de vez en cuando, la figura humana.

La cantidad total de repeticiones de imágenes en los *cuadernos de composición* sugiere que Lichtenstein hacía una continua selección de los objetos y motivos que se adecuaban a sus intereses (que aumentaban con los años), y después agrupaba las selecciones en representaciones esquemáticas de habitaciones, fragmentos de habitaciones y escenarios al aire libre, en ocasiones poblados de figuras procedentes de la historia del arte o de los dibujos animados. Este planteamiento le liberaría de pensar en sus inquietudes artísticas fundamentales: “En pintura piensas en relaciones o áreas y no necesariamente en cosas, y de hecho intentas no pensar en cosas”⁷. Otro vínculo

entre la impresión gráfica y la obra artística de Lichtenstein en otros soportes consiste en el empleo de hojas impresas a mano, que desempeñaron un papel decisivo en sus *collages* y en la fase de *collage* de sus lienzos, hojas que se describen a continuación. Estos papeles contenían diseños de puntos y rayas, producidos de acuerdo con las especificaciones del artista en los talleres de obra gráfica Gemini G.E.L., Tyler Graphics Ltd. y Saff Tech Arts, en los que Lichtenstein alternaba sus colaboraciones para ediciones.

A través de una muy personal elección de objetos, combinaciones y materiales, Lichtenstein creó una iconografía irónica comprensible dentro de diversos contextos, tanto históricos como contemporáneos, desde las tradicionales naturalezas muertas holandesas del siglo XVII, pasando por el género norteamericano de la soledad existencial –propugnada, por ejemplo, por Edward Hopper–, hasta la cultura popular contemporánea con la que se asocia, justa e inextricablemente, la obra artística de Lichtenstein.

Cuando empezaba un lienzo, Lichtenstein hacía un dibujo de grafito basado en una imagen proyectada a partir del estudio más reciente (un examen cuidadoso de las obras acabadas a menudo revela líneas de grafito junto a las formas pintadas). Después perfeccionaba la composición con un dibujo hecho con cinta adhesiva negra e iba clarificando su línea eliminando cuidadosamente pequeños trozos de cinta adhesiva, o añadiéndola para aumentar el grosor de la línea, o para alterar minuciosamente la colocación de un borde⁸. Esta obsesión por la línea que formaba la cinta adhesiva es análoga a la precisión de Lichtenstein cuando tallaba los relieves lineales en sus grabados en madera. En este caso, los detalles de los contornos gruesos y ondulados son esenciales en la nitidez general de sus imágenes. Efectivamente, ya en 1964 el artista hacía una comparación similar:

En realidad, existe cierto sentido de la posición y la ubicación que puedes poner en práctica justo al cortar un área con la cuchilla, de la misma forma que, para una talla en madera, podrías hacer incisiones sobre lo ya dibujado en el bloque y tallarlo en el mismo

Vernon Royal
Compositions notebook,
 (cuaderno “Vernon
 Royal Compositions”),
 páginas 27, 10–11, 18–19,
 22–23 y 6–7



29



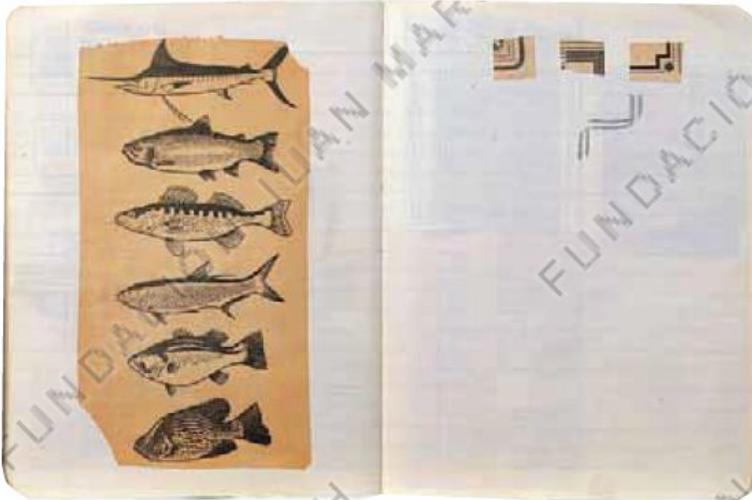
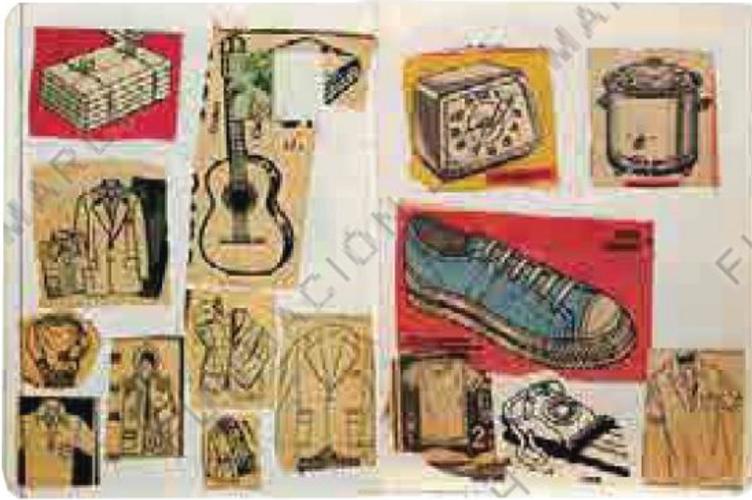
bloque y adquirir así un poco de energía adicional al reforzar y redibujar la línea⁹.

Esta línea inicial, ya fuera sobre el lienzo o la madera, era extremadamente importante para Lichtenstein: “La fase de dibujo requiere mucho tiempo y probablemente hay más trabajo en la fase de dibujo de lo que parece”¹⁰. Cuando terminaba la estructura de la cinta adhesiva, Lichtenstein hacía *collages* provisionales en los lienzos, con zonas de colores planos y papeles impresos con puntos y líneas diagonales de varios tamaños y densidades, que le permitían ver su impacto a tamaño real. Esta fase (*estado*) podía llevar al artista a alterar detalles del plan establecido en la proyección inicial, respondiendo intuitivamente al lienzo cubierto de papel, cuyos elementos del *collage* quitaba a medida que seguía pintando, según el plan revisado. Este proceso se describe con todo detalle por los ayudantes de Lichtenstein en esta misma publicación.

La trayectoria cambiante del artista mientras trabajaba era esencial para lo que se podría denominar la “percepción correcta” de una obra, como se manifiesta en varios comentarios de 1963-64 que podrían

ser igualmente apropiados décadas después: “No se trataba tanto de que yo quisiera, desde un punto de vista intelectual, dejarla [la pintura] así, sino que *percibí* [cursiva del autor] que era la cantidad de blanco que se necesitaba para contrarrestar el azul”. Podría ser “cuestión de que el color no estuviera suficientemente saturado para el cuadro o que no ocupara una zona suficiente del lienzo”. Siempre, sin embargo, Roy intentaba “que pareciera como si se hubiera hecho inmediatamente y no hubiera habido cambios, pero a veces hay cambios considerables [que] perduran”¹¹.

Lichtenstein trabajó en cuadernos de dibujo a lo largo de su carrera, e imágenes de veintiséis de ellos se utilizaron para las obras presentes en esta exposición. No utilizó ningún modelo de cuaderno en particular, y los tamaños variaban tanto como la calidad y el tipo de papel: hechos a mano y a máquina, lisos y de texturas variadas. Muchos sólo tienen unas cuantas páginas dibujadas y algunos muestran señales de que el artista ha arrancado páginas, que quizás contenían dibujos que ahora son hojas independientes. Lichtenstein también cortó partes de las páginas de los cuadernos de dibujo presumiblemente porque consideró estos fragmentos como



obras autónomas, o con la intención de colgarlas y contemplarlas mejor¹².

Ocasionalmente, los cuadernos de dibujo contienen figuras que más bien parecen dibujadas directamente del natural, pero ante todo estos cuadernos son el lugar en el que Lichtenstein dibujaba sus primeras ideas sobre los temas derivados del material impreso de sus *cuadernos de composición*. Lo más frecuente era que, en los cuadernos de dibujo, Lichtenstein empleara el grafito solo y el grafito combinado con lápices de colores; en muy pocas ocasiones trabajaba con pluma y tinta. Las marcas de dibujo del artista varían sustancialmente, dependiendo tanto del tema como de la intención específica para esa zona determinada: prevalecen sobre todo indicaciones de diseños de líneas diagonales y puntos; pero Lichtenstein también desarrolló algo similar para su trama de hojarasca con esponja; una línea bastante estrecha, garabateada, para los bocetos de paisajes chinos; pinceladas “pintadas” y para dibujos animados. En los bocetos se sugieren cambios en la escala y la densidad de los puntos que marcan cambios tonales en las pinturas o esculturas a través de las alteraciones en las marcas de grafito y de los lápices de colores, notoriamente en la serie de desnudos

de 1994, de los que se presenta aquí una selección. Las modificaciones en la dirección de la línea y en la profundidad del color (basadas en la presión de la mano) desempeñan un papel destacado en las variaciones que se perciben en los bocetos.

De los cuadernos de dibujo Lichtenstein pasaría a hacer dibujos y *collages* (y maquetas, si eran para escultura) más grandes y más acabados, en los que realizaba diversas modificaciones cuando se acercaba a la versión final. Los colores cambiaban de modo sutil (una ligera modificación en la viveza de un matiz) o radical (sustituyendo un matiz por otro), así como la disposición del patrón de dibujo y, tal y como se ha comentado previamente, perfeccionaba la naturaleza de la línea gruesa y negra, que fue un rasgo dominante de la obra artística de Lichtenstein hasta los últimos años de su vida. Entonces incorporaba una paleta más amplia y alteraba la distribución del color, eliminando casi por completo las líneas negras, que alteraban radicalmente la perspectiva de ciertas categorías de sus espacios construidos.

Para Lichtenstein, la perspectiva “sin duda añade una visión racional... tiene cierta geometría y todo lo que llegó a significar el Renacimiento... Y... una unidad”¹³. Se trata de una unidad muy diferente, por

Jericho Compositions notebook (cuaderno “Jericho Compositions”), páginas 32–33, 24–25, 46–47, 8–9 y 4

supuesto, de la que sugiere el espacio vertical de las obras inspiradas por las pinturas de paisajes chinos; o el espacio construido por reflejos de espejos y ventanas; o los planos cambiantes de origen cubista; o las imágenes icónicas planas de los monolitos del primer arte pop.

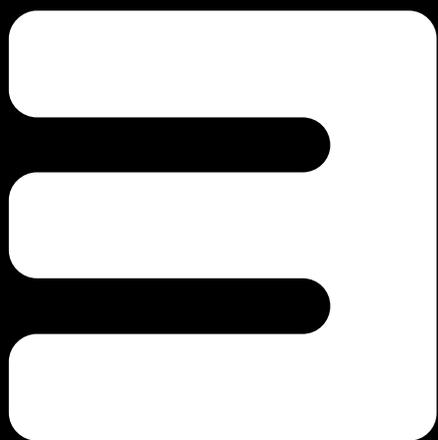
El diálogo artístico de Lichtenstein era con una historia del arte, su historia del arte, así como un diálogo con el mundo vivido tal y como él lo aceptaba, siempre con un toque de humor: la libertad de saber quién era él, puesta al servicio de una conciencia cada vez mayor de su intención artística. Sus últimas obras reflejan un regreso a contenidos y medios de la década de 1950, como los temas nativos americanos y las pinceladas del expresionismo abstracto¹⁴. Picasso siguió siendo primordial entre sus artistas mentores, pero Lichtenstein también estaba en contacto con el arte de sus contemporáneos neoyorquinos, como Jasper Johns, cuyo diálogo con Picasso creó un punto de referencia compartido¹⁵. Aunque los caminos de los proyectos de Johns y Lichtenstein, así como sus amplias metodologías, son marcadamente diferentes, comparten una tendencia a explorar materiales, procesos y estructuras arraigadas en la impresión gráfica¹⁶. Las obras de esta exposición sugieren que las imágenes de Lichtenstein tienen su origen en materiales impresos, a la vez que ilustran una preocupación paralela por la reproducción gráfica, una inquietud que influyó enormemente en el proyecto artístico, único y perdurable, del artista ●

- 1 Extracto de la tesis de Roy Lichtenstein, titulada *Pinturas, Dibujos y Pasteles*, página 8. Hay un ejemplar archivado en la Fundación Roy Lichtenstein de Nueva York que forma parte del extraordinario archivo que la Fundación está compilando para apoyar las investigaciones sobre la obra del artista. Quisiera expresar mi agradecimiento a Jack Cowart, director ejecutivo de la Fundación, y a la directora gerente Cassandra Lozano, así como a su equipo, por su ayuda en esta y en otras investigaciones que durante años he llevado a cabo sobre el arte de Lichtenstein. También quiero agradecer a Dorothy Lichtenstein, viuda del artista, su entrega a la beca Lichtenstein, así como su generosa hospitalidad.
- 2 Roy Lichtenstein en una entrevista con Richard Brown Baker para los Archives of American Art (Archivos de Arte Americano, entrevista AAA), 10 y 20 de noviembre, 11 de diciembre de 1963 y 15 de enero de 1964, en dos cintas. Transcripción archivada en la Fundación Roy Lichtenstein. Cada cinta está paginada por separado. Esta cita procede de la cinta 1, página 64.
- 3 Lichtenstein mencionó estas visitas en la entrevista AAA, cinta 1, página 31, y su interés por la ciencia aparece en ocasiones a lo

largo de este documento. Tuve la enorme suerte de compartir numerosas conversaciones a la hora de la comida con el artista, y los temas que con más frecuencia abordaba, aparte del arte, eran los relacionados con la ciencia, a menudo derivados de artículos recientes del *New York Times* o *Science News*, publicaciones a las que estaba suscrito. Este interés parece relevante para el empleo de materiales nuevos y/o inusuales en su arte, tales como Rowlux para collage, las pinturas Magna, los sustratos de Plexiglás, etc.

- 4 En 1956 Lichtenstein había completado treinta y un grabados empleando todos estos procesos. La variedad técnica de su práctica, así como la relación directa entre sus grabados y sus pinturas se mantuvieron a lo largo de toda su carrera y está documentada en Mary Lee Corlett y Ruth Fine, *The Prints of Roy Lichtenstein: A Catalogue Raisonné, 1948-1997*, Nueva York y Washington, 2002 (segunda edición, revisada y actualizada). Entre los artistas activos en los talleres de impresión que proliferaron en los Estados Unidos en la década de 1960, la complejidad de las primeras reproducciones gráficas de la *oeuvre* de Lichtenstein resultaba insólita.
- 5 El estudio exhaustivo más reciente del arte de Lichtenstein realizado hasta la fecha es Diane Waldman, *Roy Lichtenstein* (cat. exp., Museo Guggenheim) [Nueva York, 1994]. Incluye una amplia bibliografía recopilada por Julia Blaut. Se puede encontrar una bibliografía actualizada de Clare Bell en la página web de la Fundación Roy Lichtenstein.
- 6 Procedente de *A Conversation with Roy Lichtenstein*, de Melinda Camber Porter (MCP), 4, sin fecha; guardado en los Archivos de la Fundación Roy Lichtenstein. Las palabras "carácter de la forma" estaban intercaladas a mano en la copia mecanografiada, que tiene muchos añadidos, supresiones y cambios de la mano del artista.
- 7 Lichtenstein en MCP, 13. Esta frase aparece parcialmente subrayada, quizás por el artista.
- 8 La importancia que adquiriría para Lichtenstein la necesidad de perfeccionar este dibujo a base de cinta adhesiva negra queda vívidamente plasmado en una filmación de 1995 del artista trabajando, realizado por su veterano ayudante del estudio James dePasquale, archivado en las oficinas de la Fundación Roy Lichtenstein.
- 9 Lichtenstein en entrevista AAA, cinta 2, página 46.
- 10 Lichtenstein en entrevista AAA, cinta 1, página 64.
- 11 Lichtenstein en entrevista AAA, cinta 1, página 64; cinta 2, página 43; cinta 1, página 88.
- 12 Mi agradecimiento a Cassandra Lozano, correo electrónico del 14 de noviembre de 2006, por confirmar la información acerca de los cuadernos de dibujo, y a Jack Cowart por comentar conmigo el empleo que hacía Lichtenstein de los cuadernos de dibujo, y la cantidad, así como su aguda observación, correo electrónico del 12 de noviembre de 2006, de que si el artista "arrancaba muchos dibujos de un cuaderno, éste 'desaparecería' como cuaderno".
- 13 Lichtenstein en MCP, 22.
- 14 Las referencias reflejarían el sutil sentido del humor de Lichtenstein, como una de las pinturas de Clyfford Still en *Interior with Exterior (Still Waters)*, ver pp. 58-59
- 15 Véase Michael Fitzgerald, *Picasso and American Art* (cat. exp.: Whitney Museum of American Art) [Nueva York, 2006] para el estudio sobre la importancia de Picasso para los artistas de los Estados Unidos.
- 16 Entre los aspectos gráficos de la obra artística de Johns cabe citar su empleo de inversiones de imágenes, su método de impresión mediante pantalla directamente sobre el lienzo y su empleo del Mylar como sustrato para dibujar.





Lichtenstein en su estudio en el nº 36 de la calle 26 Oeste, Nueva York, ca. 1964. Foto de Ugo Mulas

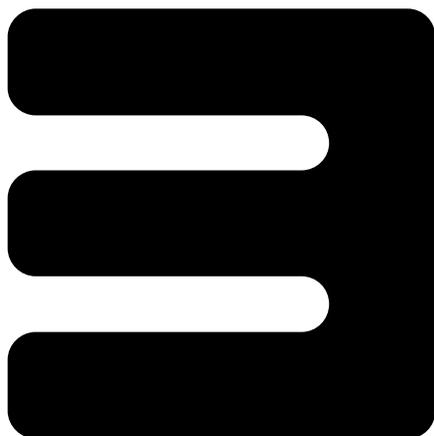


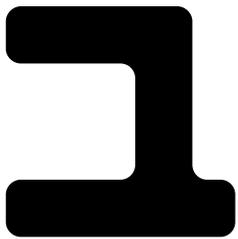
LICHTENSTEIN PASO A PASO

Nude with Yellow Beach Bag (1993–95)

(Desnudo con bolsa de playa amarilla)

COMO FUE CONTADO POR JAMES DEPASQUALE A CASSANDRA LOZANO

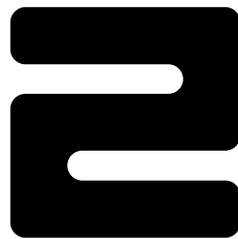




DIBUJO

Roy Lichtenstein comenzaba su trabajo con un dibujo a lápiz de color. El papel de calco se empleaba a menudo como herramienta para estudiar el color, repasar o corregir.

Materiales: lápiz 3H, lápices de colores, lápiz nº 2, lápiz 3B para líneas negras, papel, papel de calco.



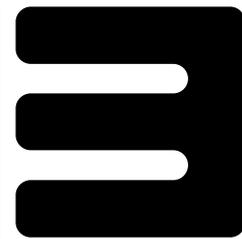
COLLAGE

El dibujo original se fotografiaba en formato de diapositiva de 35mm. La diapositiva se proyectaba sobre un cartón hasta la mitad de la escala del cuadro. Los puntos y diagonales se hacían a escala y se dibujaban líneas al azar para lograr la ubicación de la imagen sobre el cartón.

Después, Lichtenstein volvía a dibujar y “volvía a sentir” la imagen hasta convertirla en un dibujo a lápiz. “Cada vez que Roy, a medida que la obra iba pasando por todas las fases, trazaba una línea en un plano pictórico bidimensional, cambiaba y perfeccionaba sutilmente la composición”¹. Después de rehacer el dibujo sobre el cartón se adherían líneas negras para crear el contorno de la imagen o se rellenaba con la cinta negra. El papel de calco se utilizaba para trasladar las zonas dibujadas

a los papeles de colores del *collage*. Las superficies de papeles de colores se pegaban provisionalmente por detrás del dibujo sobre el cartón. Lichtenstein hacía esto para ver el *collage* terminado y hacer cambios antes de adherirlo definitivamente. A veces cortaba la misma forma en varios colores para probar cuál funcionaba mejor en la composición y qué efecto producía. Entonces encajaba los papeles recortados en la forma creada por la línea de cinta negra y los adhería de modo permanente utilizando cinta adhesiva de doble cara. Si había zonas que le preocupaban, Lichtenstein empleaba papel de calco y las volvía a dibujar. No le preocupaba que el *collage* estuviera limpio, le gustaba “tosco”. A menudo suprimía una zona acabada o pegaba algo sobre una zona en la que previamente ya había pegado algo.

Materiales para un collage: papel pintado de acrílico, puntos y diagonales previamente impresos, cartón, grafito, cinta fotográfica negra, cinta adhesiva de doble cara para el reverso de los papeles rayados de puntos y diagonales.

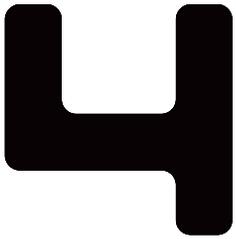


LIENZO

El bastidor se encargaba según la escala del *collage* y normalmente se utilizaba una ampliación de 2:1. Los ayudantes tensaban y montaban el lienzo. Aplicaban varias capas de yeso y de pintura blanca al lienzo tensado.

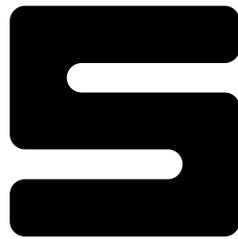
El lienzo preparado se colocaba de forma que se pudiera proyectar el *collage* acabado, que previamente se había fotografiado en un formato de diapositiva de 35mm.

Materiales para pintar: Bastidor, loneta de algodón nº 10, yeso, pintura subyacente, pintura al óleo blanca, pintura acrílica (Magna Bocour o MSA Golden), grafito, borrador Pink Pearl, cinta fotográfica negra (de 1/4 de pulgada a una pulgada), hoja de afeitar de un solo filo, púa de guitarra, cinta de pintor, plantillas de papel, bisturí, regla de borde recto, superficie para cortar, caballete giratorio.



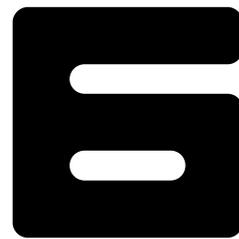
TRANSFERIR Y VOLVER A DIBUJAR

Con frecuencia Lichtenstein proyectaba por la tarde, transfiriendo la imagen del *collage* en la oscuridad con un lápiz de grafito. Volvía a dibujar y “volvía a sentir” la imagen, empleando el lápiz, borrando y rehaciendo las líneas cada vez. Utilizaba un plumero para retirar los restos de goma de borrar del lienzo. A menudo, durante todo el proceso, Lichtenstein contemplaba el lienzo extendido desde todas las orientaciones empleando un caballete de diseño propio que podía girar completamente. También utilizaba un espejo para desarrollar su composición examinando el lienzo al revés y desde “el doble de distancia”. Usaba gafas y miraba la composición por encima de éstas para medir mejor el efecto general “borroso”.²



VOLVER A DIBUJAR CON CINTA ADHESIVA

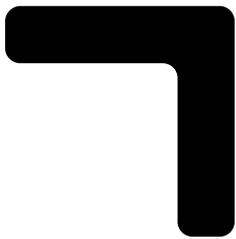
Lichtenstein empezaba el cuadro pegando los contornos negros con cinta adhesiva. Empleaba una hoja de afeitar de un filo para cortar la cinta fotográfica y una púa de guitarra para fijar los bordes en el lienzo. Este proceso a menudo le llevaba días para un solo lienzo y semanas para toda la serie.



PUNTOS

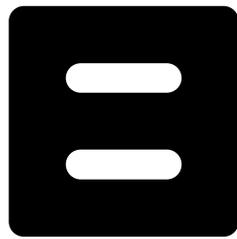
Después, las plantillas de puntos se colocaban en zonas específicas. Estas plantillas se hacían para copiar las gradaciones ya existentes en el *collage* terminado. Las plantillas de papel se cortaban con un bisturí para obtener detalles precisos y se unían con cinta de pintor de 1/8 de pulgada. Al utilizar un bisturí, Lichtenstein podía cortar entre los puntos con cuidado, a menudo uniendo plantillas de puntos que iban con el grano a las que iban contra el grano. A menudo se empleaban dos papeles a la vez para registrar el grano de los puntos. Lichtenstein indicaba a sus ayudantes dónde debía ir el centro del punto más grande o dónde se debía colocar el punto más pequeño. Entonces Lichtenstein dibujaba y marcaba la zona que se iba a pintar. Cuando la plantilla estaba

lista, se rociaba el dorso con pegamento en aerosol. Después, aplicaba cinta de pintor sobre las zonas con cinta negra para evitar que el tinte de la cinta negra se corriera y mezclara con los colores. La plantilla de puntos se fijaba en el lienzo (detrás del lienzo se había colocado un tablero a modo de soporte para lograr que la superficie fuera rígida) y después se pulía con la púa de guitarra. Los ayudantes empleaban un pincel de estarcir³ y pintaban con un movimiento circular. Los puntos y las diagonales generalmente se pintaban al óleo⁴. La pintura al óleo para los puntos se aplicaba directamente del tubo. Si era demasiado espesa, se empleaba un poco de aceite de linaza como diluyente. Para evitar que quedaran restos de pintura bajo los bordes de la plantilla, trabajaban con el mínimo de pintura posible. Una vez aplicado el óleo a través de la plantilla, ésta se retiraba y se dejaba secar la pintura.



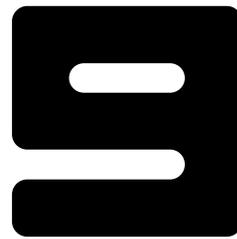
OCULTAMIENTO

Lichtenstein marcaba las zonas para obtener el color deseado. Para estos colores siempre se empleaba pintura acrílica⁵. La capa blanca subyacente y la pintura al óleo eran mates. Las líneas de pintura negra eran brillantes y se diluían con medio acrílico brillante al 100%.



COLOR

En general se empleaban múltiples capas de pintura acrílica. La primera capa se diluía con la mitad de medio acrílico y la mitad de aguarrás. La segunda capa (es decir, Mars Black) se diluía con medio acrílico al 100% para que brillara. Si se necesitaba una tercera capa, se diluía con medio acrílico al 100%. Roy Lichtenstein empleaba normalmente de 2 a 3 capas de color acrílico con una capa de barniz acrílico entre cada capa. El azul podía necesitar 3 capas, el amarillo de 2 a 3 capas. Se empleaban protectores antigoteo. Generalmente se aplicaban de 2 a 3 capas de color con una capa de barniz Magna entre cada capa de acrílico. El barniz Magna se diluía en dos terceras partes o al 50% en alcohol desnaturalizado. Se dejaba el tiempo suficiente de secado entre las capas de pintura y de barniz para evitar el agrietamiento.

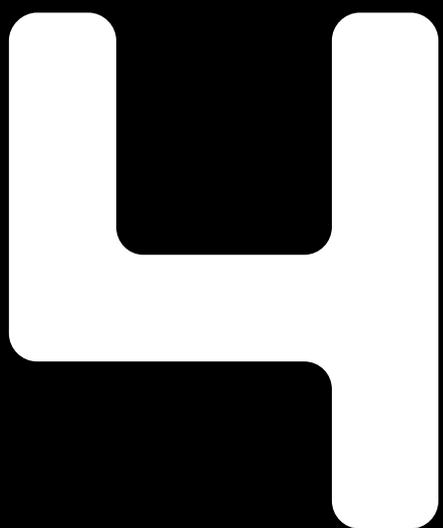


CONTORNOS

Lichtenstein también empleaba cinta sobre el óleo y el acrílico. Después se aplicaba el acrílico al borde de esa cinta de pintor con el color correspondiente (para evitar que la pintura negra goteara bajo la cinta de pintor). La cinta de pintor sobre el color conseguía un borde nítido. Se aplicaban varias capas de pintura acrílica negra a las zonas tapadas con los contornos con una capa de barniz Magna entre cada capa de color. La cinta colocada anteriormente se retiraba para revelar el nítido contorno negro y, si había zonas de filtración bajo la cinta, se retocaban con un pincel pequeño. Finalmente, Lichtenstein firmaba y fechaba el lienzo en su reverso con un carboncillo Vine y rociaba la zona con fijador de carboncillo.

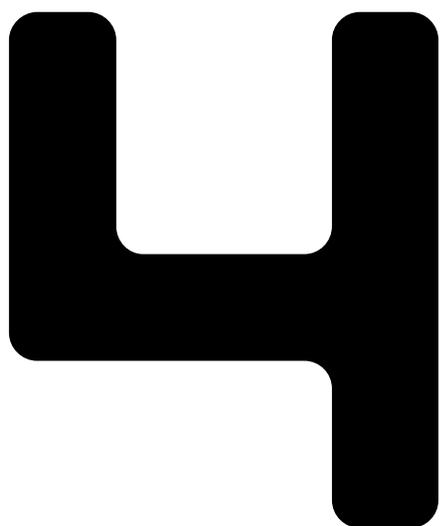
1. Basado en una conversación con James dePasquale en Southampton, Nueva York, el 6 de diciembre de 2006. Es importante recordar que, de modo característico, Roy Lichtenstein ideaba elaborados y aplicados métodos manuales de trabajo que, sin embargo, pretendían ocultar su propio trabajo manual y todo el proceso, ya que se esforzaba porque toda su obra pareciera “mecánica” e “impresa”. Ésta es una subversión fundamental y fascinante.
2. Según dePasquale, el artista consideraba que sus dibujos subyacentes eran “sólo un montón de líneas”.
3. El artista prefería un pincel de cerda dura para aplicar la pintura al óleo.
4. Se prefería el óleo porque era más fácil modificar los errores que con el Magna, que exigía volver a barnizar la pintura subyacente.
5. Lichtenstein empleó pintura Magna Bocour hasta finales de los años 90, momento en el que ya no pudo adquirir dichos productos. Se puso en contacto con Mark Golden, que fabricaba colores MSA (acrílicos a base de alcoholes minerales) y mezclaba colores especiales. El Magna es una pintura acrílica de resina, de superficie satinada, que se diluye con aguarrás y se puede eliminar por completo. En 1960, Leonard Bocour logró una consistencia para el Magna, preferida por artistas como Morris Louis y Kenneth Noland, que se diluía fácilmente en aguarrás, a diferencia de los acrílicos a base de agua.

Las imágenes de este resumen proceden del material rodado por el ayudante del artista, James dePasquale, durante el proceso de elaboración de Lichtenstein de su pintura *Nude with Yellow Beach Bag* (Desnudo con bolsa de playa amarilla), de 1995.



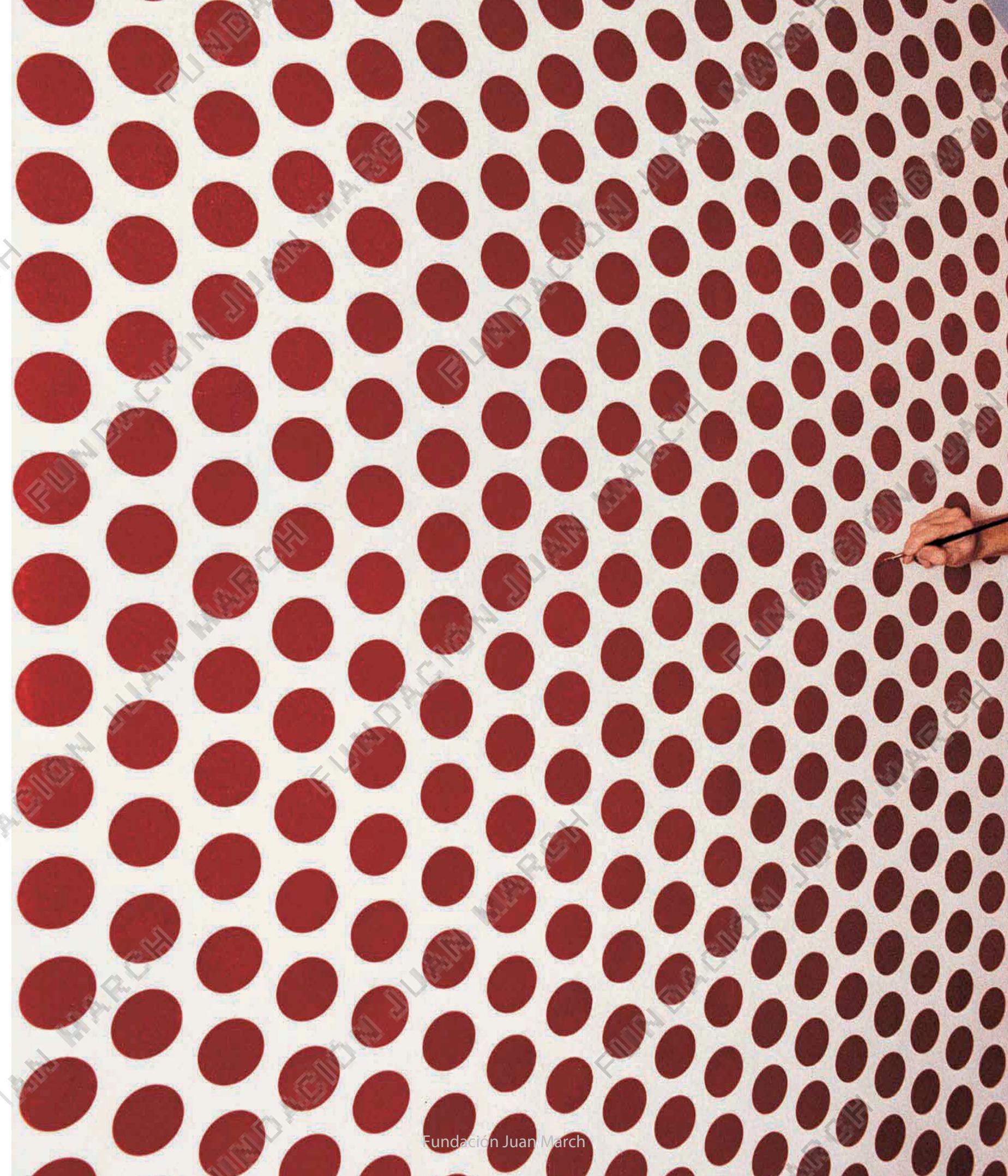
Lichtenstein al final de una
sesión matutina de *jogging*
en Gin Lane, cerca de su casa
en Southampton, Long Island,
Nueva York, 1991.
Foto de Bob Adelman





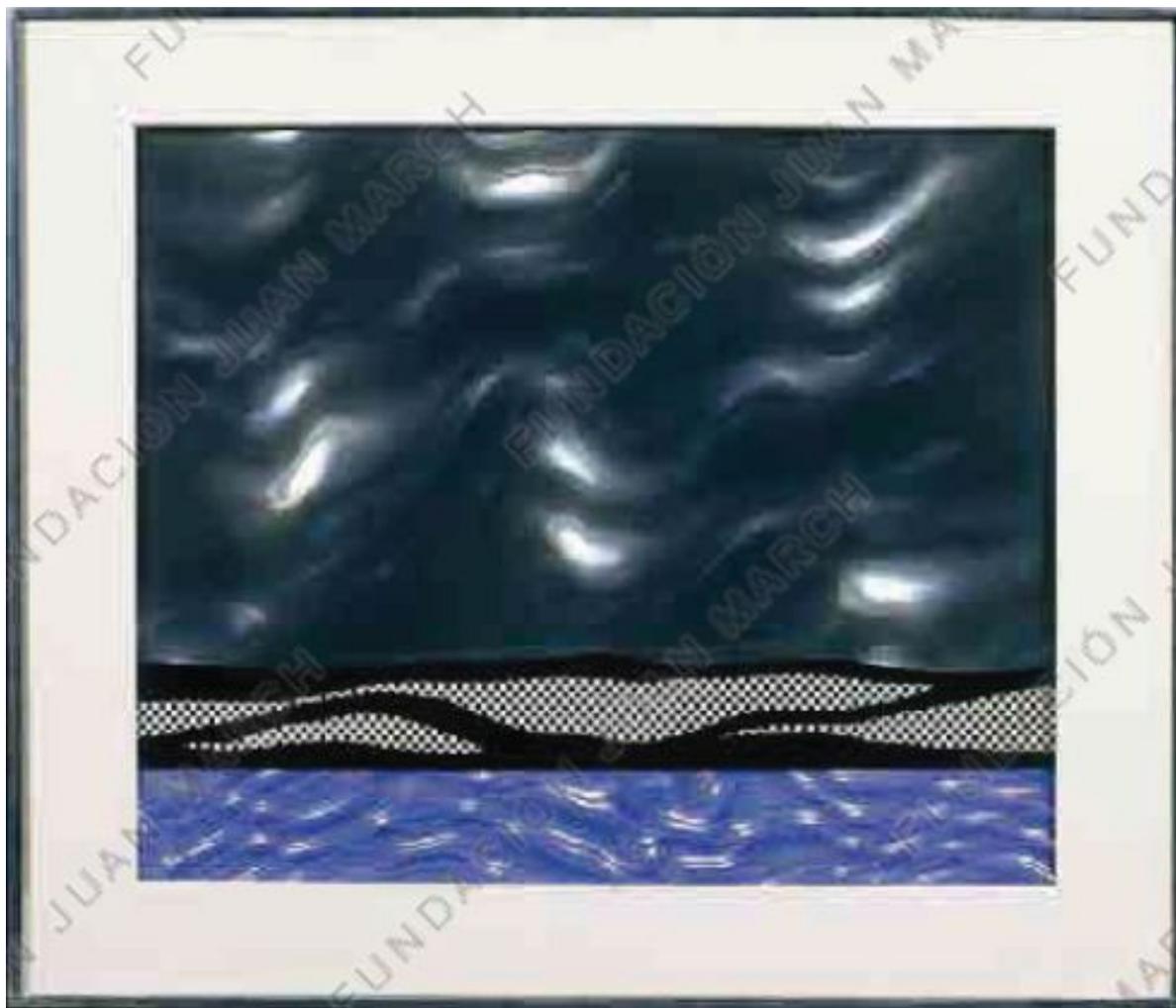
ROY LICHTENSTEIN
DE PRINCIPIO A FIN

Lichtenstein en 1986
coloreando de rojo puntos
Benday con un pincel. Quería
que sus cuadros terminados
parecieran frescos, precisos,
como hechos a máquina.
Foto de Bob Adelman



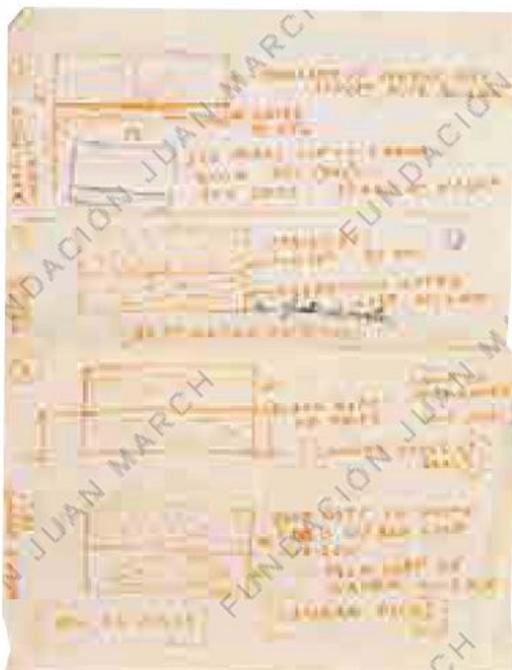
1966 OCEAN MOTION

42



Ocean Motion, 1966. (Movimiento del océano). Rowlux, papel impreso y cortado, pequeño motor. 57,2 x 66,7 cm. CAT. 1

Ocean Motion forma parte de una serie de *collages* sobre temas de paisaje que Lichtenstein realizó entre 1964-66. Esta serie influyó decisivamente en su película sin título (1970) que fue encargada por el Los Angeles County Museum of Art en el marco de un programa sobre Arte y Tecnología desarrollado entre 1967 y 1971, que contemplaba la colaboración entre artistas e industrias de tecnología avanzada. Realizada en colaboración con los Universal Film Studios y Joel Freedman, de Cinnamon Productions, esta película, compuesta de 15 secuencias de paisajes en movimiento, supone, por su cualidad antifilmica, una alteración del carácter convencional del medio cinematográfico. Combina elementos reales (el agua ondulante) y artificiales (el cielo pintado), con los que configura una vista panorámica poco convencional que carece de profundidad espacial, dando énfasis a la planitud pictórica, uno de los rasgos predominantes de su pintura.



Untitled Drawings for Film
 (LACMA'S Art and Technology
 project), 1970.
 Rotulador naranja, grafito y
 bolígrafo sobre papel, 2 hojas;
 bolígrafo sobre papel, 3 hojas;
 bolígrafo sobre papel, 4 hojas.
 CAT. 2-4



Fotos de referencia para el proyecto de arte y tecnología del LACMA, 1970



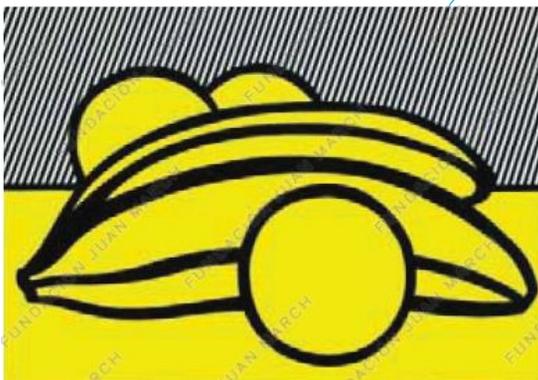
Film - Untitled (LACMA'S Art and Technology Project), 1970. (Película sin título (Proyecto de arte y tecnología del LACMA)). Película, disco láser, cinta de vídeo VHS. CAT. 5



Drawing for **Still Life with Pitcher**, 1972.
(Dibujo para Naturaleza muerta con jarra).
Grafito y lápices de colores sobre papel



Polaroid tomada por Lichtenstein del cuadro de Picasso



Bananas and Grapefruit III, 1972.
(Plátanos y pomelos III).
Óleo y Magna sobre lienzo



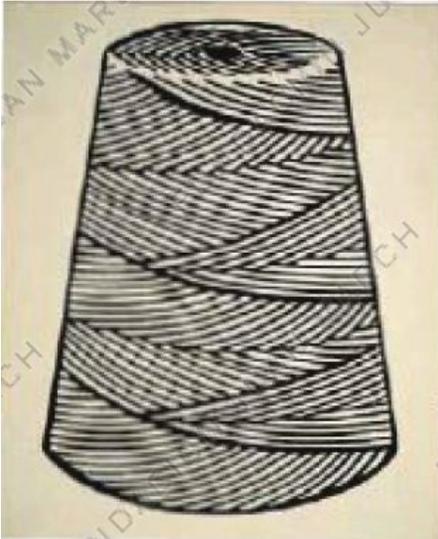
Red and Yellow Still Life, 1972.
(Naturaleza muerta roja y amarilla).
Óleo y Magna sobre lienzo



Drawing for **Still Life with Picasso**, ca. 1973.
(Dibujo para Naturaleza muerta con Picasso). Grafito y
lápices de colores sobre papel.
CAT. 6



Collage for **Still Life with Picasso**, 1973. (Collage para Naturaleza muerta con Picasso). Rotulador
mágico, cinta, papel pintado e impreso sobre cartón. 72,4 x 53,3 cm. CAT. 7



Large Spool, 1963. (Bobina grande). Magna sobre lienzo



Curtains, 1962. (Cortinas). Óleo sobre lienzo



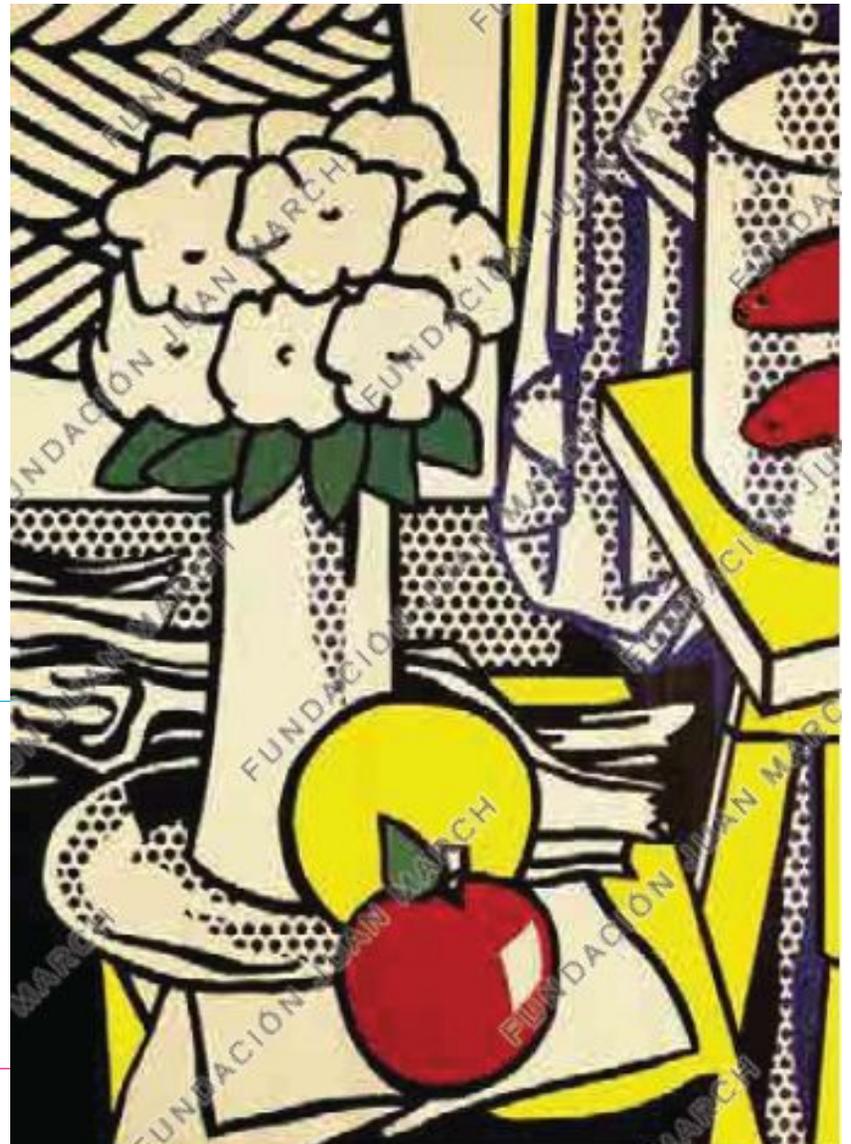
Goldfish Bowl, 1977.
(Cuenco de peces dorados).
Bronce pintado y patinado;
edición de 3



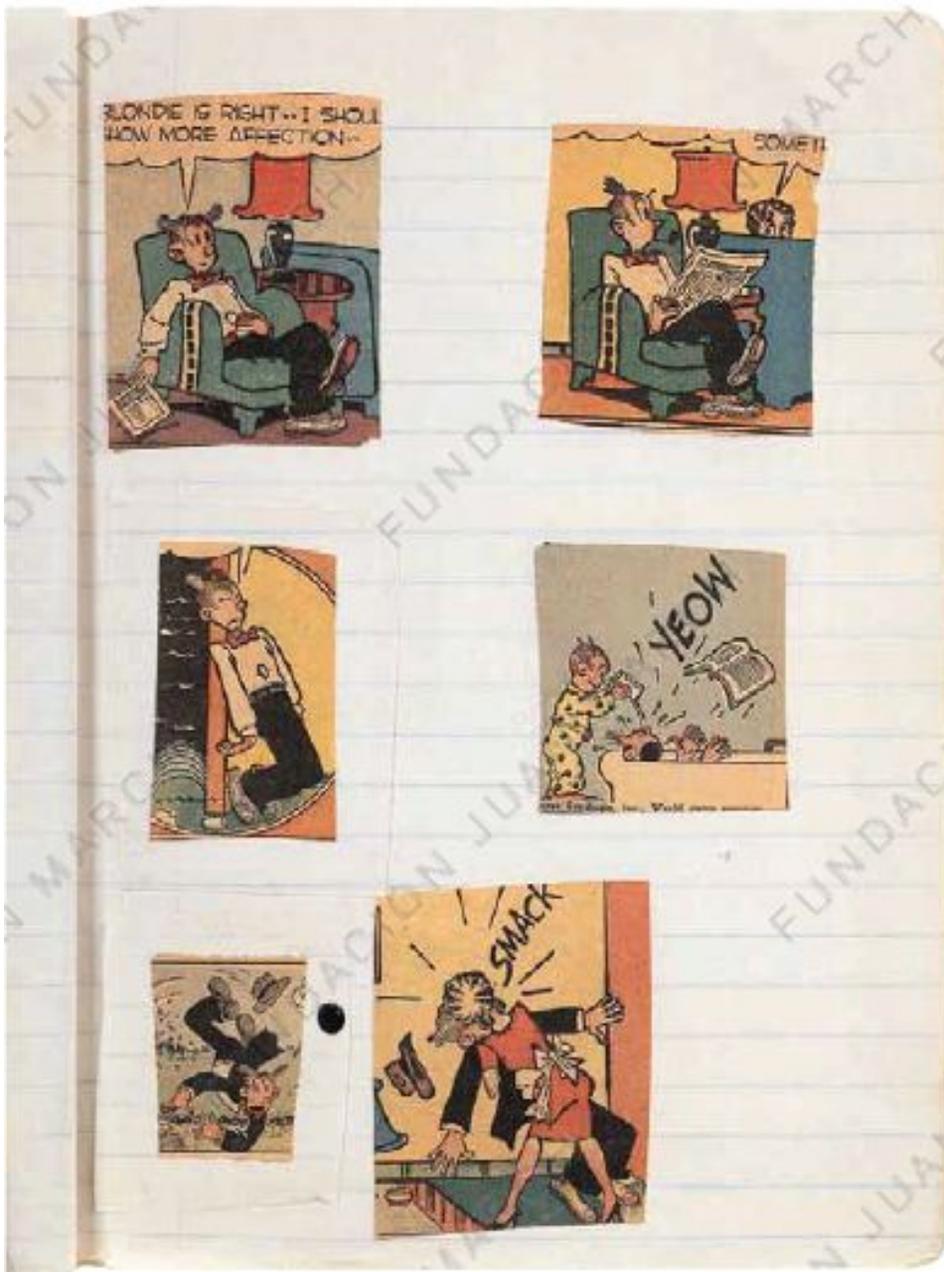
Drawing for **Still Life**, 1973. (Dibujo para Naturaleza muerta). Grafito y lápices de colores sobre papel. CAT. 8



Collage for **Still Life**, 1973. (Collage para Naturaleza muerta). Cinta, papel pintado e impreso sobre cartón. CAT. 9



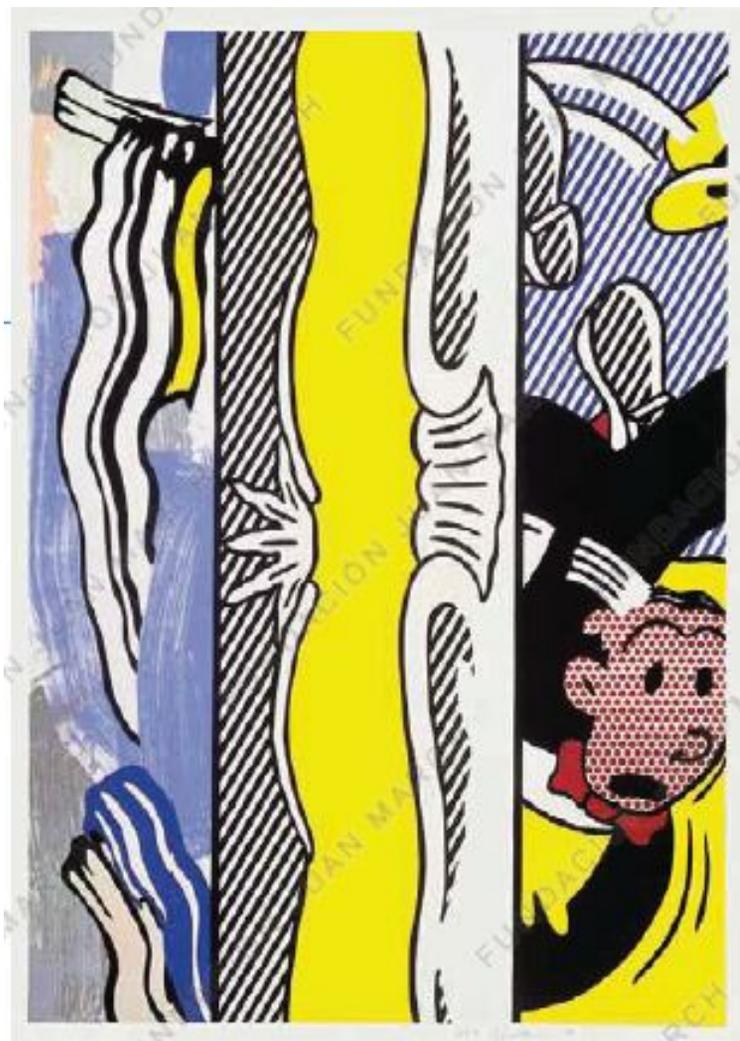
Still Life, 1973. (Naturaleza muerta). Tapiz Aubusson. Edición de 8. 196,9 x 147,3 cm. CAT. 10



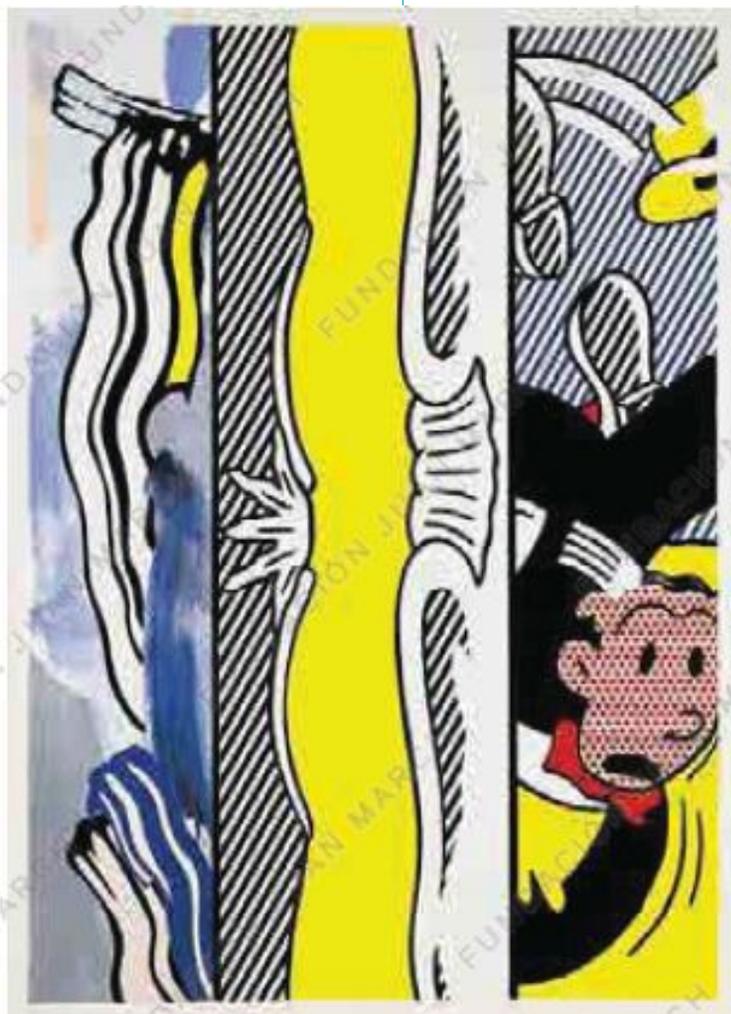
Drawing for **Two Paintings: Dagwood**, 1983.
(Dibujo para Dos cuadros: Dagwood).
Grafito sobre cartón amarillento. CAT. 11



Drawing for **Two Paintings: Dagwood**, 1983. (Dibujo para Dos cuadros: Dagwood). Grafito y lápices de colores sobre papel. CAT. 12



Two Paintings: Dagwood, 1984. (Dos cuadros: Dagwood). Grabado en madera y litografía sobre papel Arches 88. Edición de 60. Editor e impresor: Gemini G.E.L., Los Ángeles. 136,8 x 98,9 cm. CAT. 14



Collage for **Two Paintings: Dagwood**, 1983. (Collage para Dos cuadros: Dagwood). Cinta, papel pintado e impreso sobre cartón. CAT. 13



Drawing for **Seascape**, 1984. (Dibujo para Marina). Grafito y lápices de colores sobre papel. CAT. 15



Lichtenstein en Gemini G.E.L., Los Ángeles, trabajando en su serie "Expressionist Woodcuts", 1980. Foto de Sidney B. Felsen

1984-85 **SEASCAPE**



Collage for **Seascape**,
1984. (Collage para
Marina). Cinta,
papel pintado e
impreso sobre cartón.
101 x 139,7 cm.
CAT. 16



Seascape (Marina), 1985. Litografía, grabado en madera y serigrafía sobre papel Arches 88. 102,4 x 140,6 cm. Edición de 60

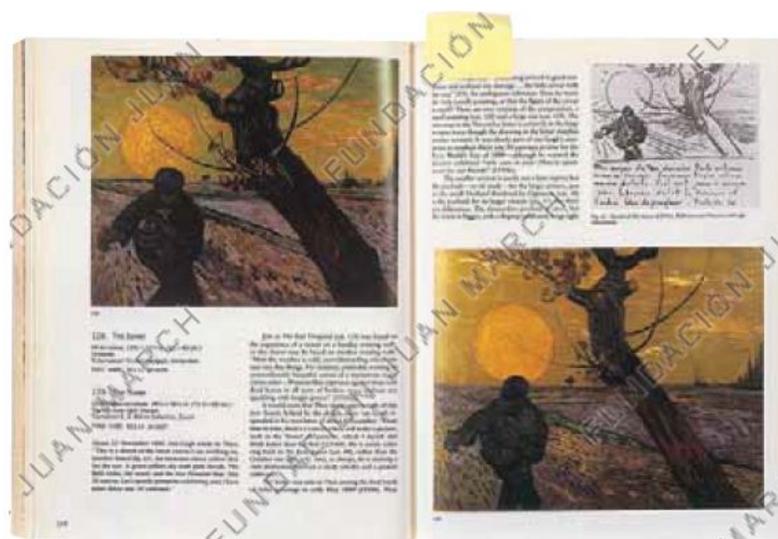
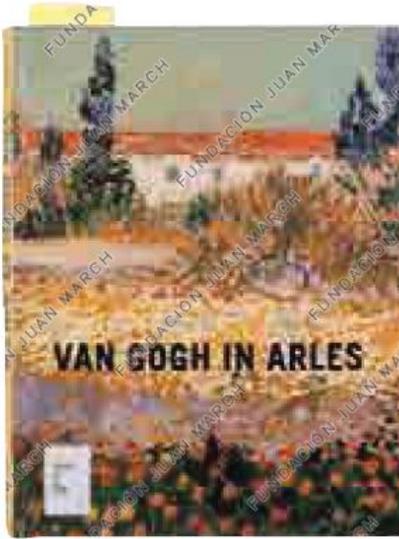
MI UTILIZACIÓN DE PUNTOS

**Y LÍNEAS DIAGONALES REPETIDOS UNIFORMEMENTE
Y ZONAS DE COLOR INALTERADAS SUGIEREN QUE MI OBRA ESTÁ
BIEN DONDE ESTÁ, EXACTAMENTE EN EL LIENZO, CLARAMENTE
NO ES UNA VENTANA AL MUNDO**

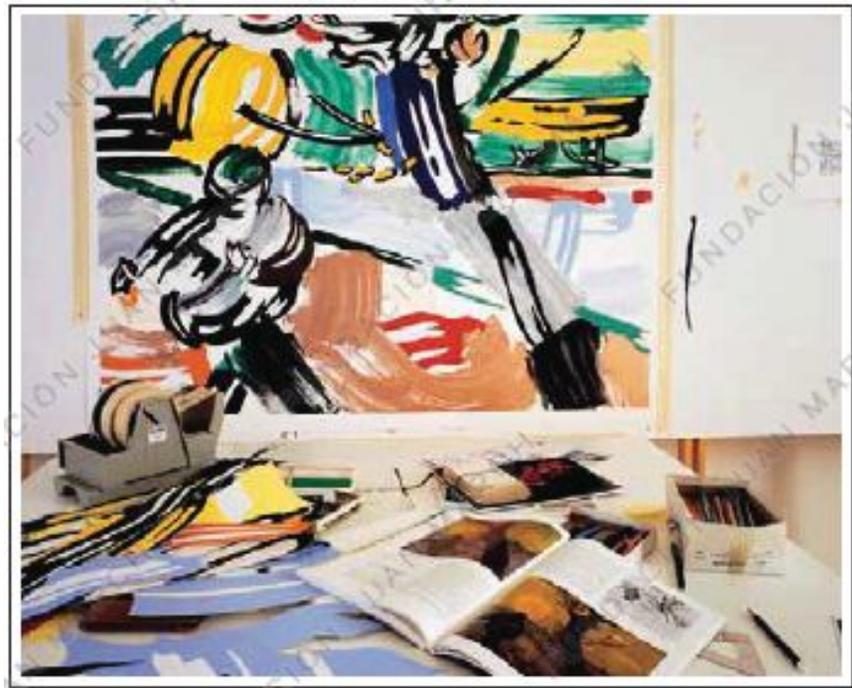
ROY LICHTENSTEIN, "ABOUT ART," 1995 (VER PÁGINA 128)

Lichtenstein haciendo su
película para el proyecto
sobre arte y tecnología
del Los Angeles County
Museum of Art, ca. 1970
Foto de Joel Freedman





Ronald Pickvance. **Van Gogh in Arles**. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art y Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1984. Páginas 218-219



The Sower, 1985. (El sembrador), en proceso en el estudio de Lichtenstein. Foto de Hans Namuth



Drawing for **The Sower**, 1984. (Dibujo para El sembrador). Grafito y lápices de colores sobre papel. CAT. 17



Collage for **The Sower**, 1984. (Collage para El sembrador). Cinta, papel pintado e impreso sobre cartón. CAT. 18



The Sower, 1985. (El sembrador). Litografía, grabado en madera y serigrafía sobre papel Arches 88. Edición de 60. Editor e impresor: Gemini G.E.L., Los Ángeles. 104,6 x 141 cm. CAT. 19



H. W. Janson. **History of Art: A Survey of the Major Visual Arts from the Dawn of History to the Present Day.** Nueva York/Englewood Cliffs: Harry N. Abrams, Inc. y Prentice-Hall, Inc., 1966. Páginas 120-121



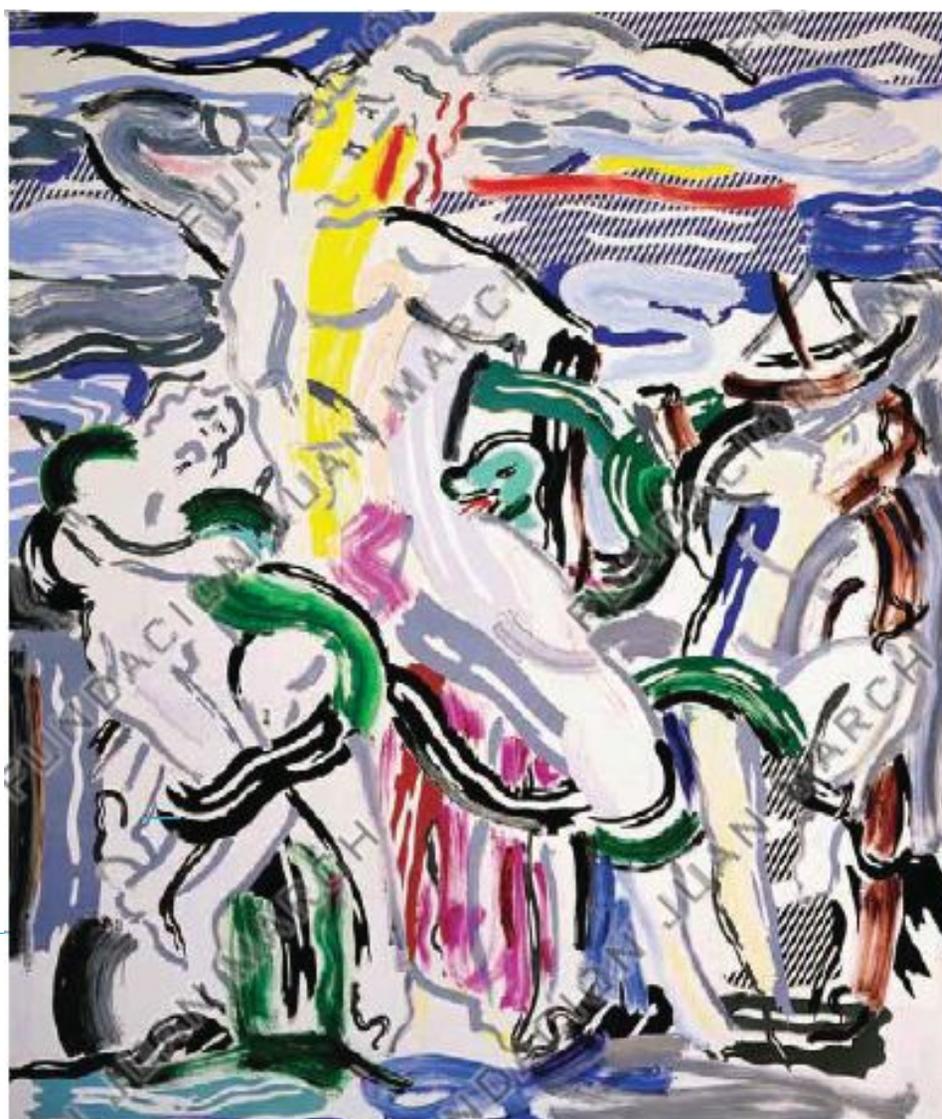
Drawing for **Laocöon**, 1988. (Dibujo para Laocöonte). Grafito sobre papel. CAT. 20



Drawing for **Laocöon**, 1988. (Dibujo para Laocöonte). Grafito y lápices de colores sobre papel. CAT. 21



Collage for **Laocoon**, 1988. (Collage para Laocoonte). Papel pintado e impreso sobre cartón. CAT. 22



Laocoon, 1988. (Laocoonte). Óleo y Magna sobre lienzo. 304,8 x 259,1 cm. CAT. 23



Black minibook by PIGNA
(Libro pequeño negro de PIGNA). Anuncios italianos



George Washington, 1962
Óleo sobre lienzo,
129,5 x 96,5 cm.



Boorum & Pease Compositions notebook:
"Interiors", página 30



Ben Heller. **Clifford Still: Dark Hues/Close Values.** Nueva York: Mary Boone Gallery, 1990.

1991 INTERIOR WITH EXTERIOR (STILL WATERS)

Drawing for **Interior with Exterior (Still Waters)**, 1991.
(Dibujo para Interior con Exterior (Aguas tranquilas)).
Grafito sobre papel. CAT. 24

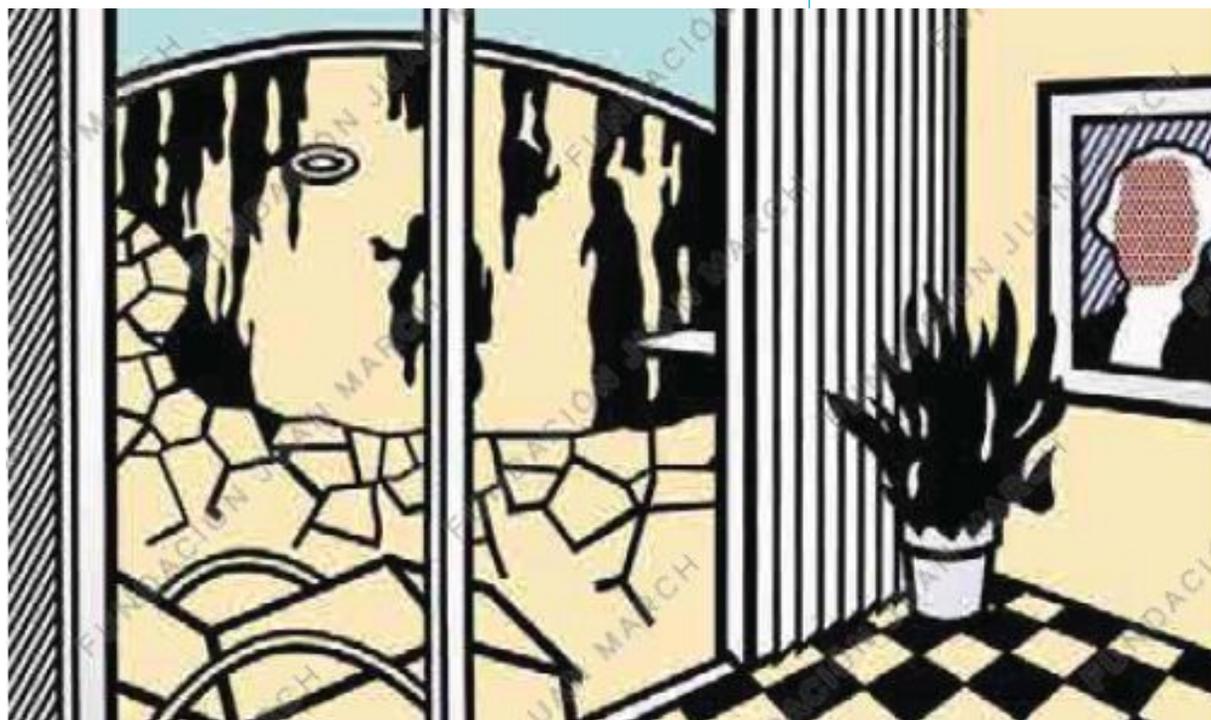
Derecha: Drawing for **Interior with Exterior (Still Waters)**, 1991. (Dibujo para Interior con Exterior (Aguas tranquilas)).
Grafito sobre película de poliéster para calco. CAT. 25



Collage for **Interior with Exterior (Still Waters)**, 1991.
(Collage para Interior con Exterior (Aguas tranquilas)).
Cinta, papel pintado e impreso sobre cartón. CAT. 26



Interior with Exterior (Still Waters), 1991.
(Interior con Exterior (Aguas tranquilas))
Óleo y Magna sobre lienzo.
259 x 439 cm.





Fotos de referencia para **Oval Office** (Despacho oval)



Collage for **Oval Office II**, 1992. (Collage para Despacho oval II). Cinta, papel pintado e impreso sobre cartón. CAT. 27



Oval Office (Despacho oval), 1993. Óleo y Magna sobre lienzo, 320 x 408,9 cm.

Lichtenstein
trabajando en **Water
Lilies** (Nenúfares),
en su estudio de la
calle Washington,
Nueva York. Foto de
Laurie Lambrecht

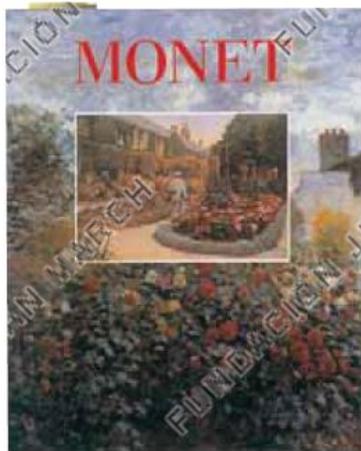
EN GENERAL, LOS ARTISTAS, CUANDO DIBUJAN,

**NO ESTÁN VIENDO REALMENTE LA
NATURALEZA TAL Y COMO ES. ESTÁN PROYECTANDO
EN LA NATURALEZA SU FAMILIARIDAD
CON EL ARTE DE OTROS**

ROY LICHTENSTEIN, "ABOUT ART," 1995 (VER PÁGINA 119)



Robert Gordon y Andrew Forge. **Monet**. Nueva York: Abradale Press, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1989. Páginas 208-209

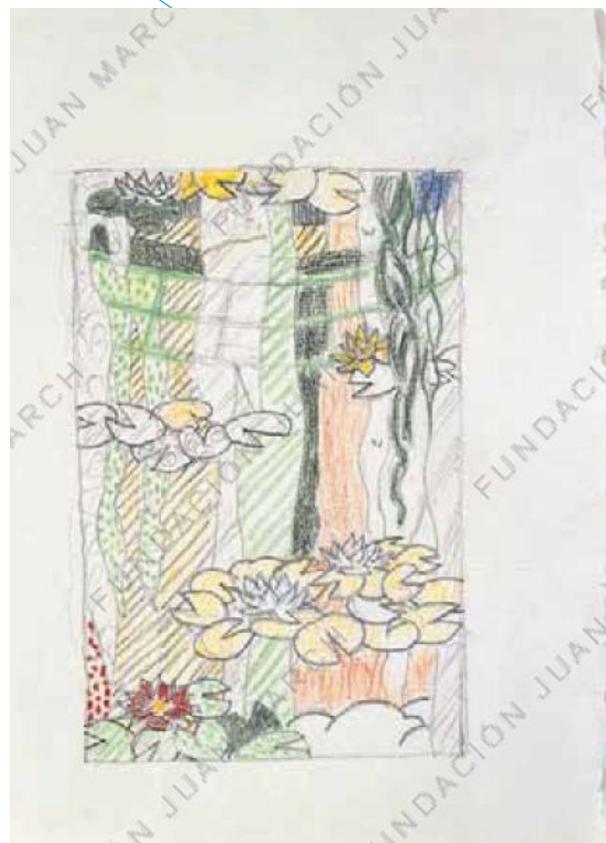


64

Drawing for **Water Lilies - Blue Lily Pads**, 1991. (Dibujo para Nenúfares - Hojas de nenúfares azules). Grafito y lápices de colores sobre papel. CAT. 28



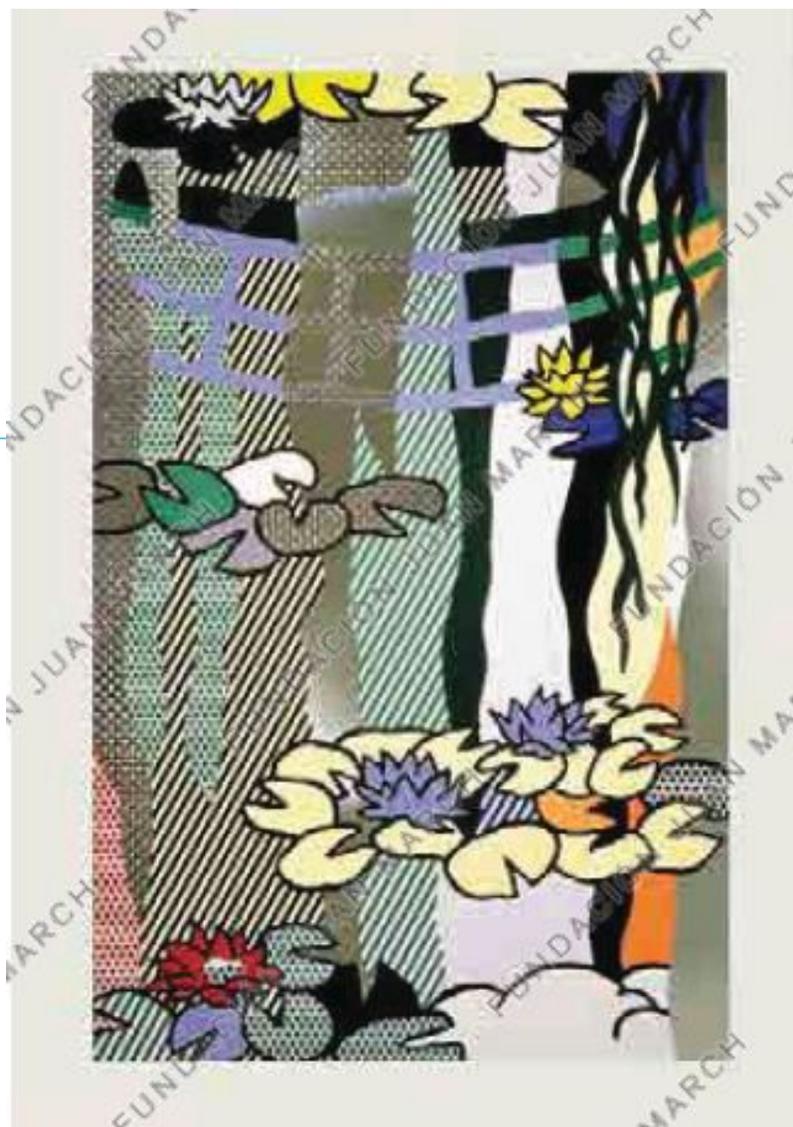
Collage for **Water Lilies - Blue Lily Pads**, 1992. (Collage para Nenúfares - Hojas de nenúfares azules). Pan de aluminio, papel pintado e impreso sobre cartón..CAT. 29



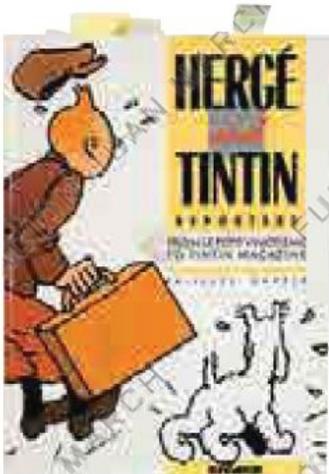
Drawing for **Water Lilies with Japanese Bridge**, 1992. (Dibujo para Nenúfares con puente japonés). Grafito y lápices de colores sobre papel. CAT. 30



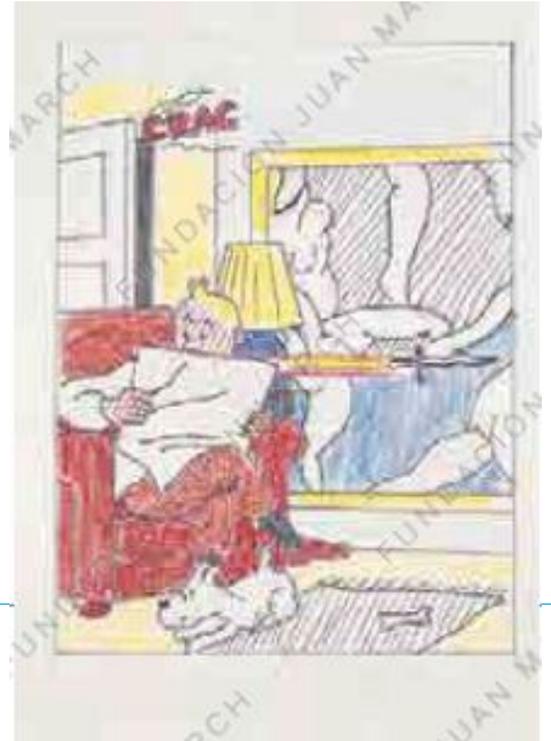
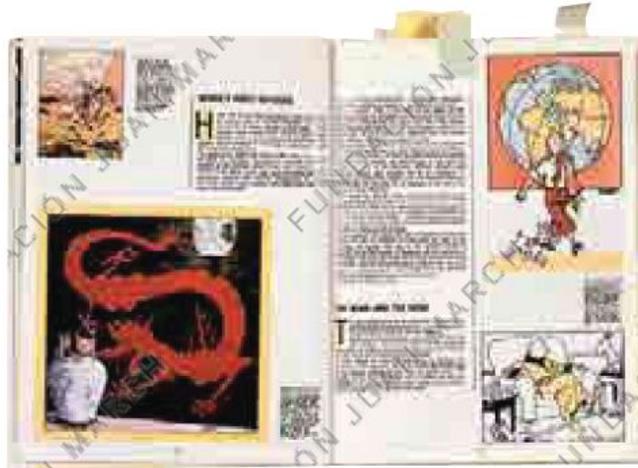
Collage for **Water Lilies with Japanese Bridge**, 1992. (Collage para Nenúfares con puente japonés). Pan de aluminio, papel pintado e impreso sobre cartón. CAT. 31



Water Lilies with Japanese Bridge, 1992. (Nenúfares con puente japonés). Esmalte serigráfico sobre acero inoxidable, marco de aluminio pintado. Edición de 23. 211,5 x 147,3 cm. CAT. 32



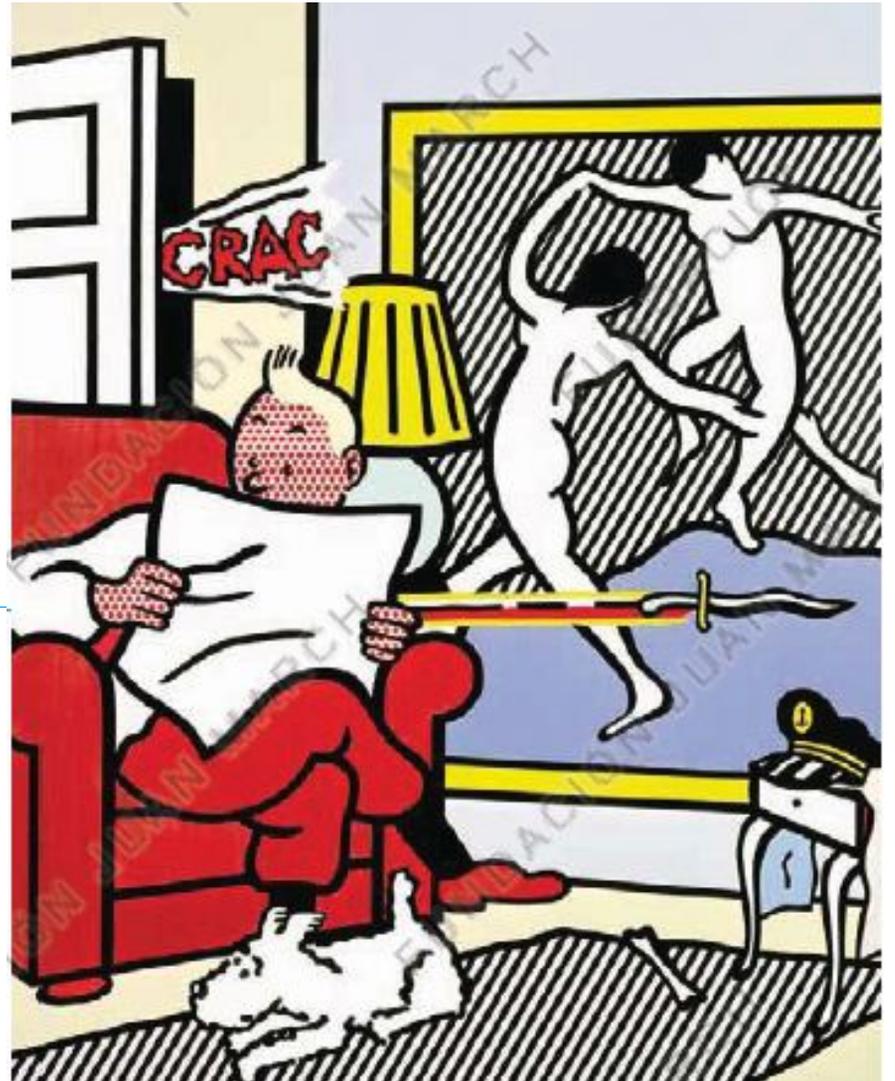
Philippe Goddin. **Hergé and Tintin Reporters: From Le Petit Vingtième to Tintin Magazine**. Londres: Sundancer Ltd., 1987. Páginas 42-43, 218-219



Drawing for **Tintin Reading**, 1992. (Dibujo para Tintin leyendo). Grafito y lápices de colores sobre papel. CAT. 33



Collage for **Tintin Reading**, 1993. (Collage para Tintin leyendo). Cinta, papel pintado e impreso sobre cartón. CAT. 34



Tintin Reading (Tintin leyendo), 1993. Óleo y Magna sobre lienzo, 205,7 x 167,6 cm.



68 Sketch for **Brushstroke Nude**, 1993. (Boceto para Desnudo pincelada). Grafito sobre papel. CAT. 36



Sketch for **Brushstroke Nude and Chair, Table and Flower Pot**, 1992. (Boceto para Desnudo pincelada y Silla, mesa y florero). Grafito y lápices de colores sobre papel. CAT. 37



Drawing for **Brushstroke Nude**, 1993. (Dibujo para Desnudo pincelada). Grafito sobre papel. CAT. 35



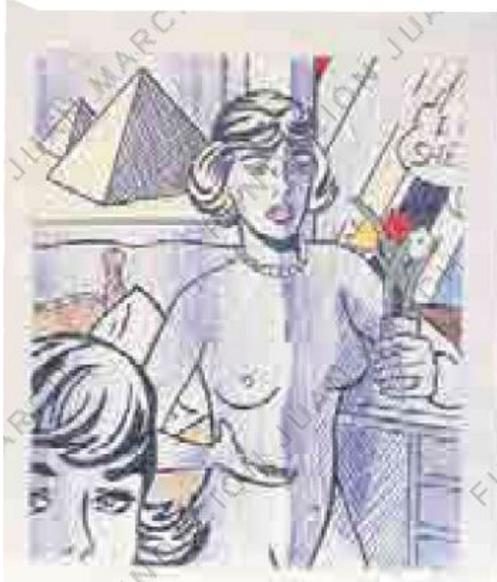
Maquette for **Brushstroke Nude**, 1992. (Maqueta para Desnudo pincelada). Cartón pluma, estopilla, pegamento, compuesto de ensamblaje, pintura, papel pintado e impreso sobre madera. CAT. 38

Final Maquette for **Brushstroke Nude**, 1993. (Maqueta final para Desnudo pincelada). Madera pintada. CAT. 39



Brushstroke Nude, 1993. (Desnudo pincelada). Aluminio fundido pintado. Edición de 3. 355,6 x 106,7 x 61 cm. CAT. 40

Drawing for **Nude with Pyramid**, 1994. (Dibujo para Desnudo con pirámide). Grafito y lápices de colores sobre papel. CAT. 41



Collage for **Nude with Pyramid**, 1994. (Collage para Desnudo con pirámide). Cinta, papel pintado e impreso sobre cartón. CAT. 42



Material de fuente. Polaroid tomada por Lichtenstein de **Pyramid** (Pirámide), 1968, serigrafías 3D



Cubierta y dos recortes, **Girls' Romances**, nº 97, diciembre de 1963



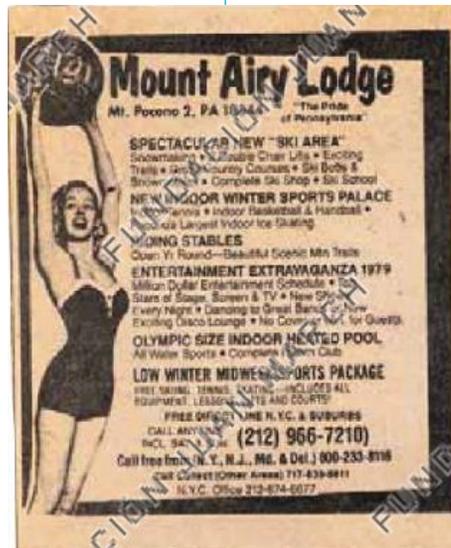
Nude with Pyramid, 1994. (Desnudo con pirámide). Óleo y Magna sobre lienzo. 213,4 x 177,8 cm. CAT. 43



Cubierta y recortes,
Girls' Romances, n° 97,
diciembre de 1963



Girl with Ball (Chica con pelota), 1961
Óleo y pintura sintética polímera sobre lienzo



Anuncio de **The New York Times**, 1963



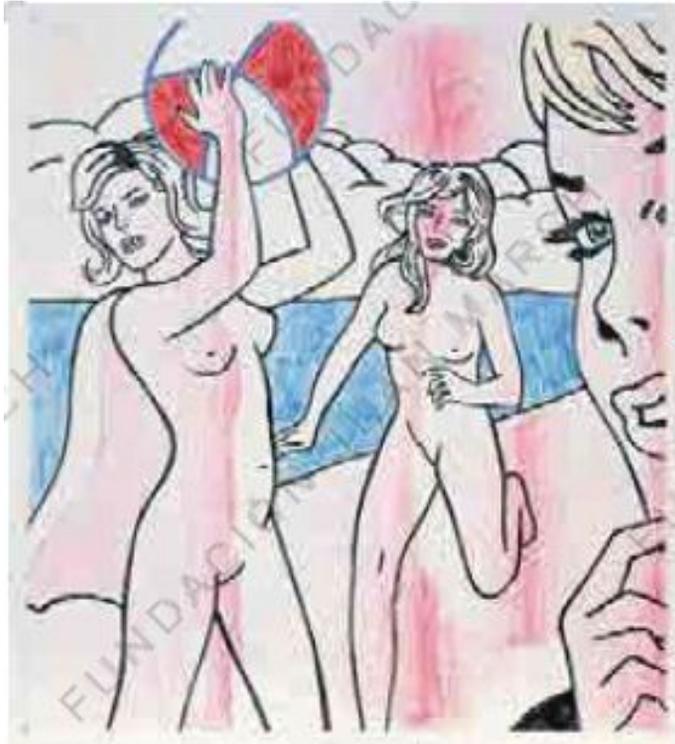
Recorte de periódico desconocido



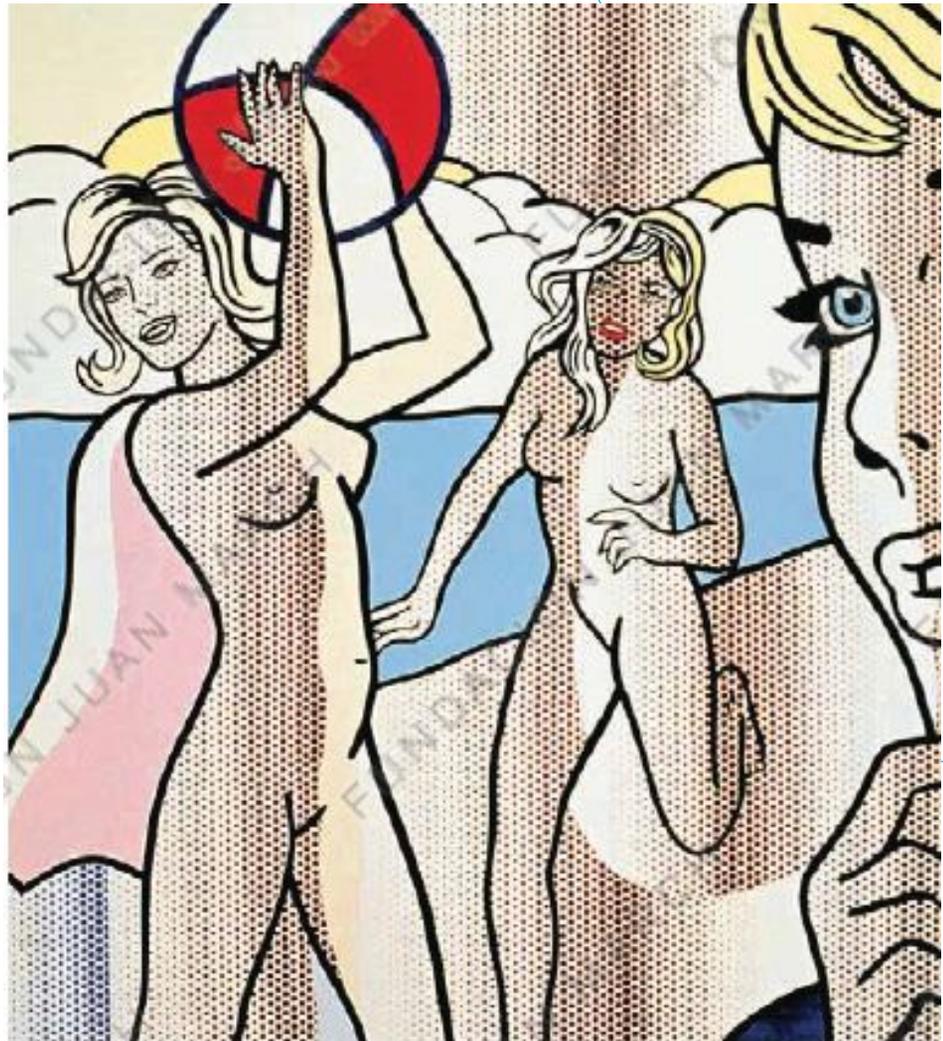
Drawing for **Nudes with Beach Ball**, 1994.
(Dibujo para Desnudos con pelota de playa). Grafito sobre papel, página de cuaderno de apuntes. CAT. 44



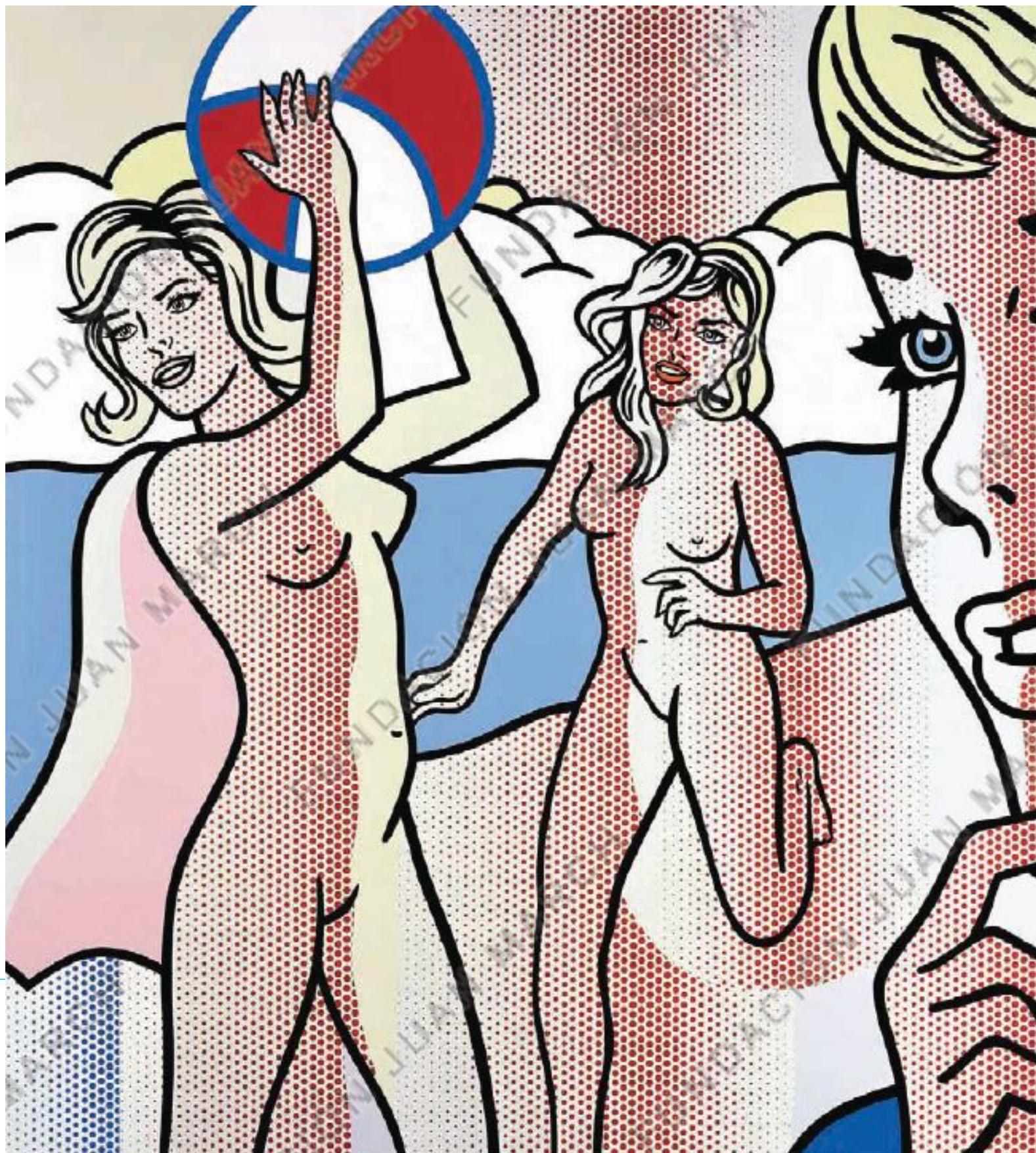
Drawing for **Nudes with Beach Ball**, 1994. (Dibujo para Desnudos con pelota de playa).
Grafito sobre papel de calco. CAT. 45



Drawing for **Nudes with Beach Ball**, 1994. (Dibujo para Desnudos con pelota de playa). Grafito y lápices de colores sobre papel. CAT. 46



Collage for **Nudes with Beach Ball**, 1994. (Collage para Desnudos con pelota de playa). Cinta, papel pintado e impreso sobre cartón. CAT. 47



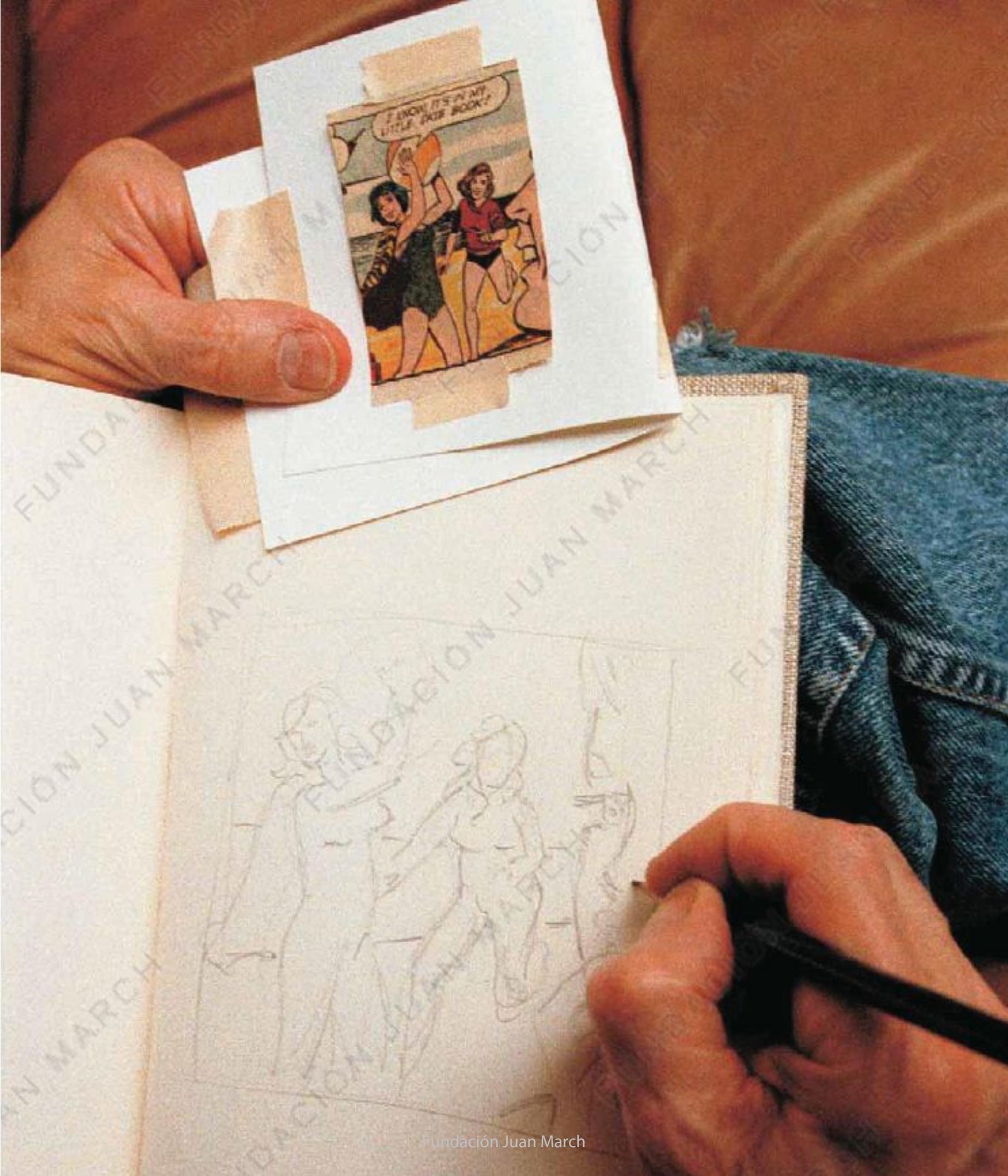
Nudes with Beach Ball, 1994. (Desnudos con pelota de playa). Óleo y Magna sobre lienzo. 301 x 272,4 cm. CAT. 48

Lichtenstein sentado en su sofá, en su estudio de Nueva York, haciendo el dibujo para **Nudes with Beach Ball** (Desnudos con pelota de playa), 1994 (cat. 44). Foto de Bob Adelman

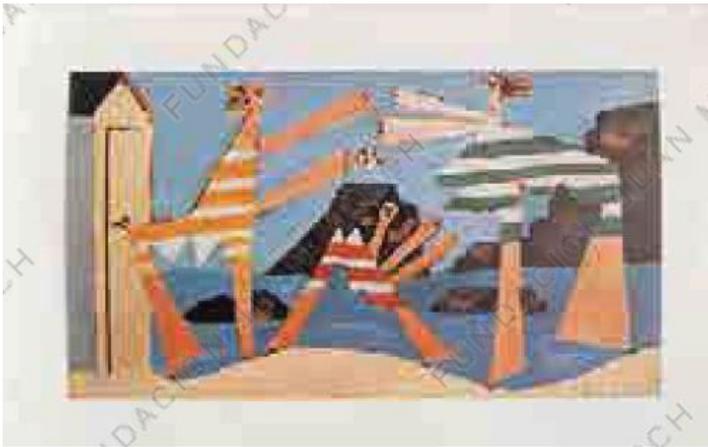
FUE UNA MERA CUESTIÓN DE SUERTE, PORQUE EN REALIDAD

ESTABA COPIANDO VIÑETAS, COSA QUE, AL PRINCIPIO, HICE DE FORMA AUTOMÁTICA. PERO [YO QUERÍA] TRASLADARLO AL GRAN ARTE [...], ORDENÁNDOLO, UNIFICÁNDOLO, AUNQUE SIN CAMBIAR DEMASIADO SU APARIENCIA RESPECTO A LO QUE PARECÍA COMERCIAL

ROY LICHTENSTEIN, CONVERSACIÓN CON RICHARD HAMILTON, OXFORD, INGLATERRA, 1988 (VER PÁGINA 118)



Cubierta y recortes,
Girls' Romances, nº 97,
diciembre de 1963



Reproducción de **Bathers with Beach Ball**, (Bañista con pelota de playa) de Picasso, 1928



Cubierta y recorte,
Girls' Romances, nº 107,
marzo de 1965





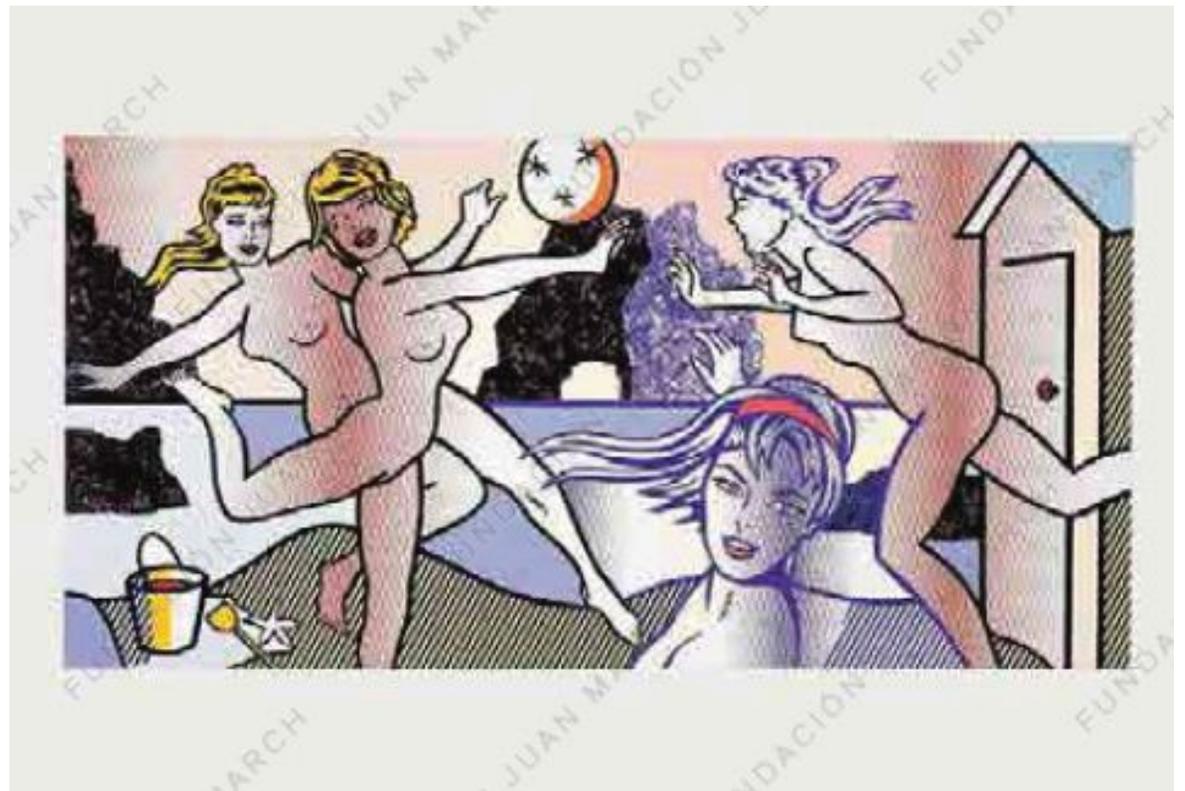
Drawing for **Beach Scene with Starfish**, 1995. (Dibujo para Escena de playa con estrella de mar). Grafito sobre papel. CAT. 49



Drawing for **Beach Scene with Starfish**, 1995. (Dibujo para Escena de playa con estrella de mar). Grafito sobre película de poliéster para calco. CAT. 50



Drawing for **Beach Scene with Starfish**, 1995. (Dibujo para Escena de playa con estrella de mar). Grafito sobre papel. CAT. 51



Drawing for **Beach Scene with Starfish**, 1995. (Dibujo para Escena de playa con estrella de mar). Grafito y lápices de colores sobre papel de calco para confección. CAT. 52



Collage for **Beach Scene with Starfish**, 1995.
(Collage para Escena de playa con estrella de mar).
Cinta, papel pintado e impreso sobre cartón.

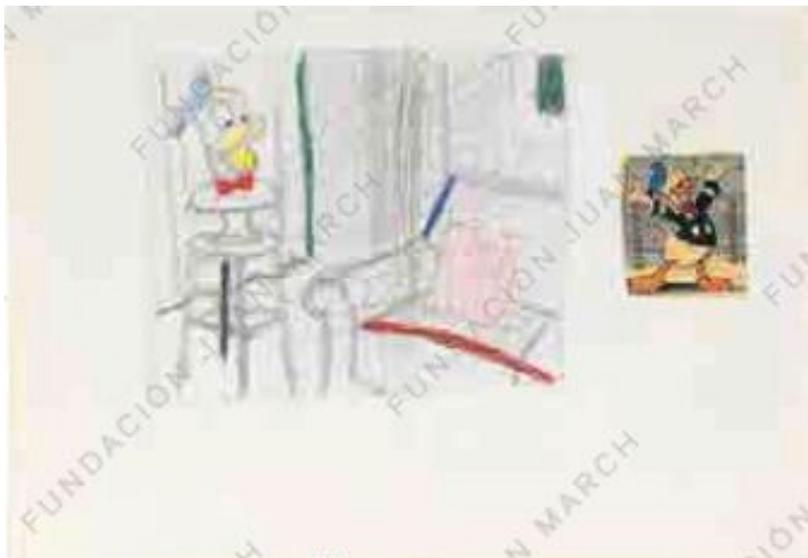
1995 BEACH SCENE WITH STARFISH

81

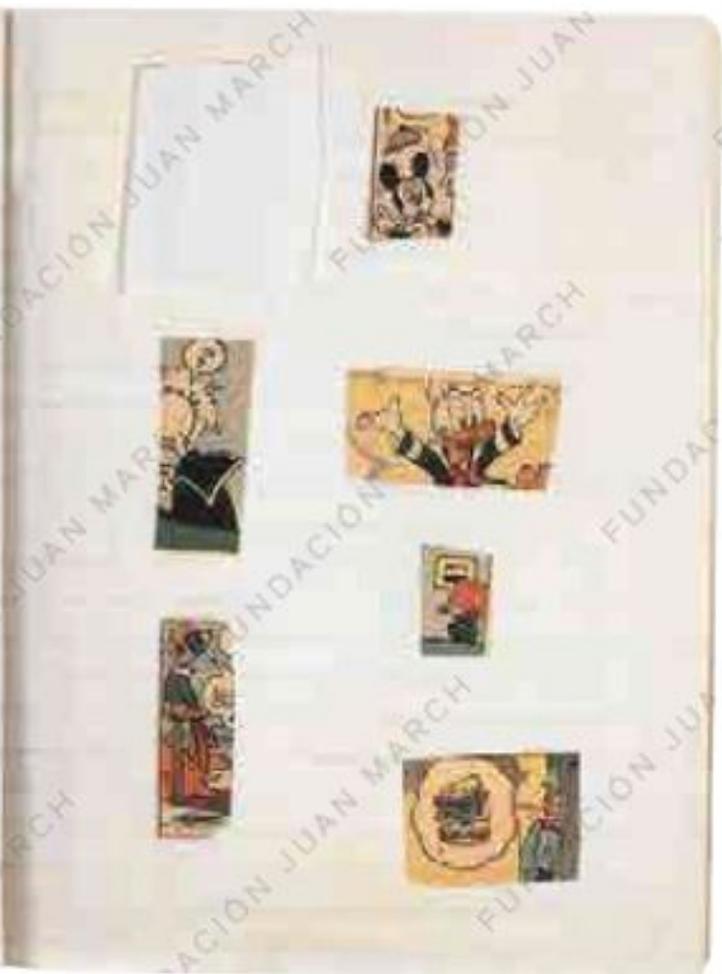
Beach Scene with Starfish (Escena de playa con estrella de mar), 1995.
Óleo y Magna sobre lienzo,
299,7 x 603,3 cm.



Drawing for **Virtual Interior: Portrait of a Duck**, 1995. (Dibujo para Interior virtual: retrato de un pato). Grafito y lápices de colores sobre papel. CAT. 53



82



Reproducción en color de una obra colgada en la pared del estudio de Lichtenstein, ca. 1990

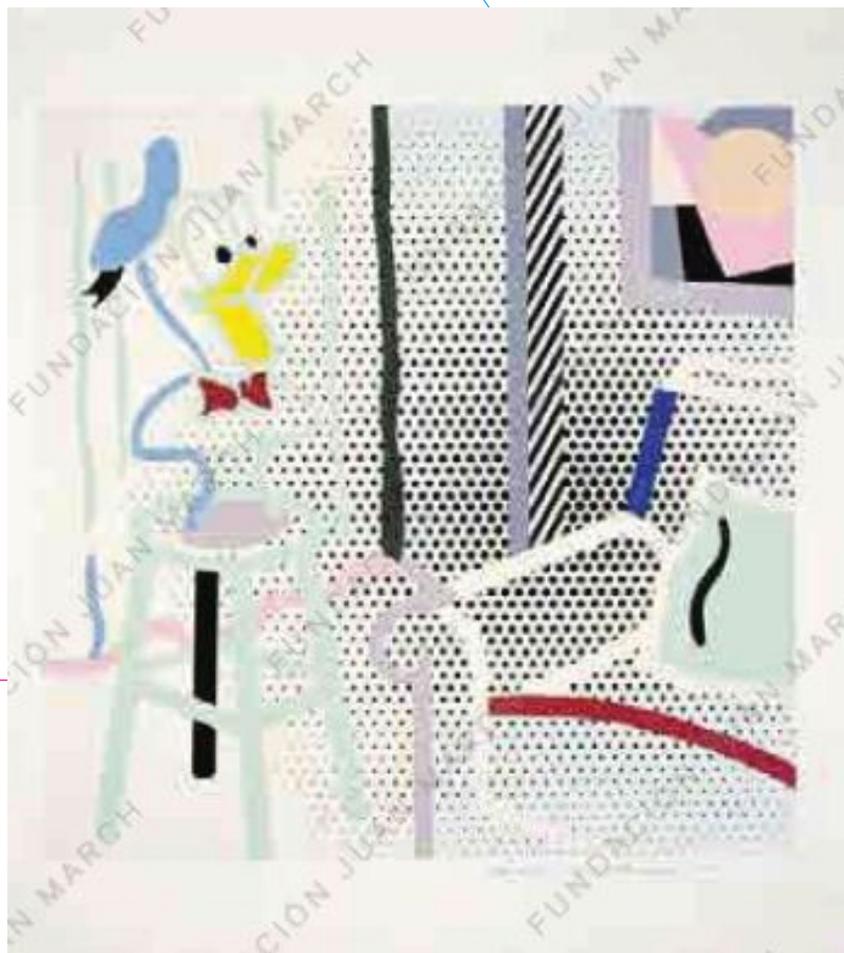
Vernon Roy
Compositions notebook
(Cuaderno "Vernon Roy Compositions"), página 33

1995 VIRTUAL INTERIOR: PORTRAIT OF A DUCK

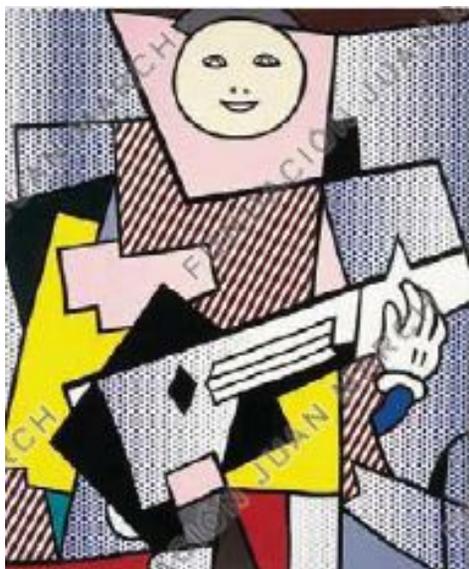


Collage for **Virtual Interior: Portrait of a Duck**, 1995.
(Collage para Interior virtual: retrato de un pato). Cinta, papel pintado e impreso sobre cartón. CAT. 54

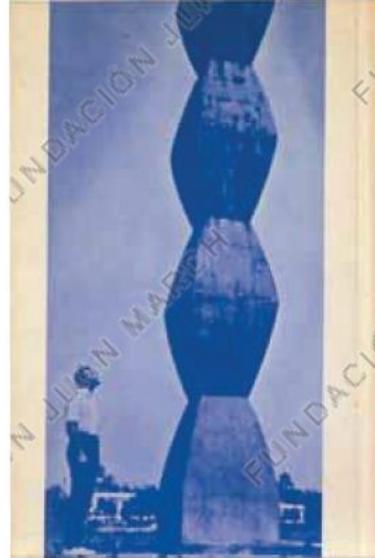
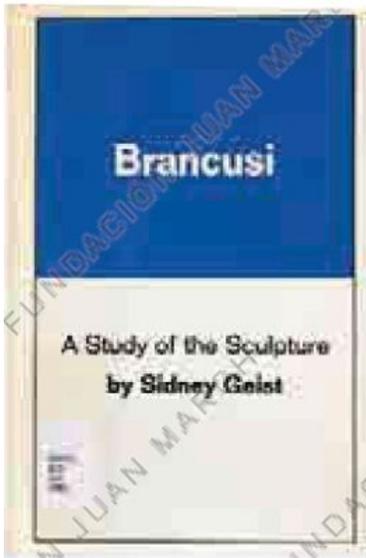
83



Virtual Interior: Portrait of a Duck, 1995. (Interior virtual: retrato de un pato). Serigrafía sobre papel Somerset blanco texturado de 300 gr./m². Edición de 60. Editor: The Walt Disney Company, Burbank. Impresor: Noblet Serigraphie Inc.. 90,6 x 90,3 cm. CAT. 55



Collage for **Mikasso**, 1996. (Collage para Mikasso).
Cinta, papel pintado e impreso sobre cartón



Sidney Geist. **Brancusi: A Study of the Sculpture.** Nueva York: Hacker Art Books, 1983. Páginas 70-71



1995 **ENDLESS DRIP**



Drawing for **Endless Drip**, 1995. (Dibujo para Goteo sin fin). Grafito sobre papel. CAT. 56



Endless drip, 1995. (Goteo sin fin). Aluminio labrado y pintado. 361,3 x 34,3 x 11,4 cm. CAT. 57



Anita Ekberg en **La Dolce Vita** de Federico Fellini, 1960



Cubierta y recortes, **Secret Hearts**, n° 95, abril de 1964

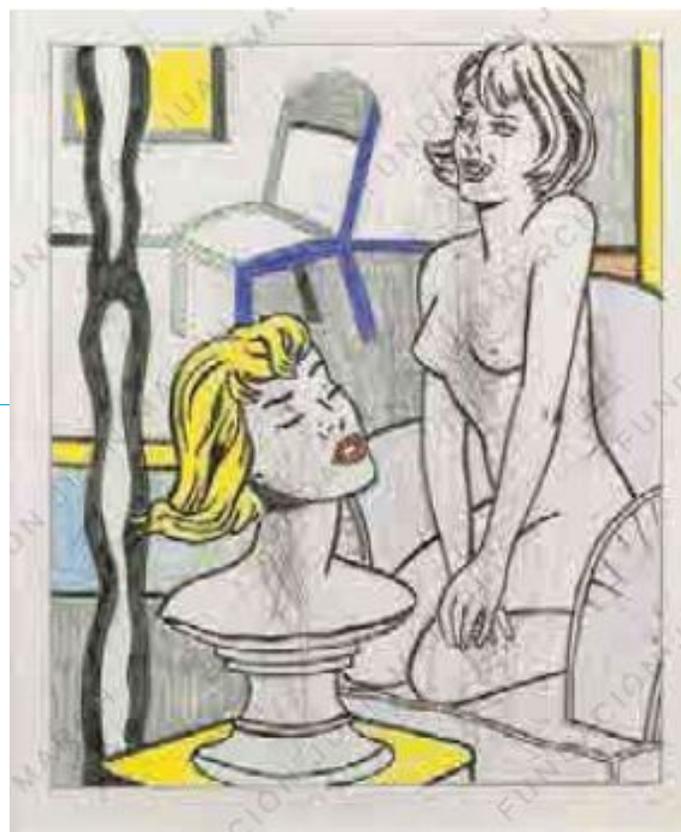


Cubierta y recorte, **Young Romance**, n° 127, diciembre de 1963-enero de 1964

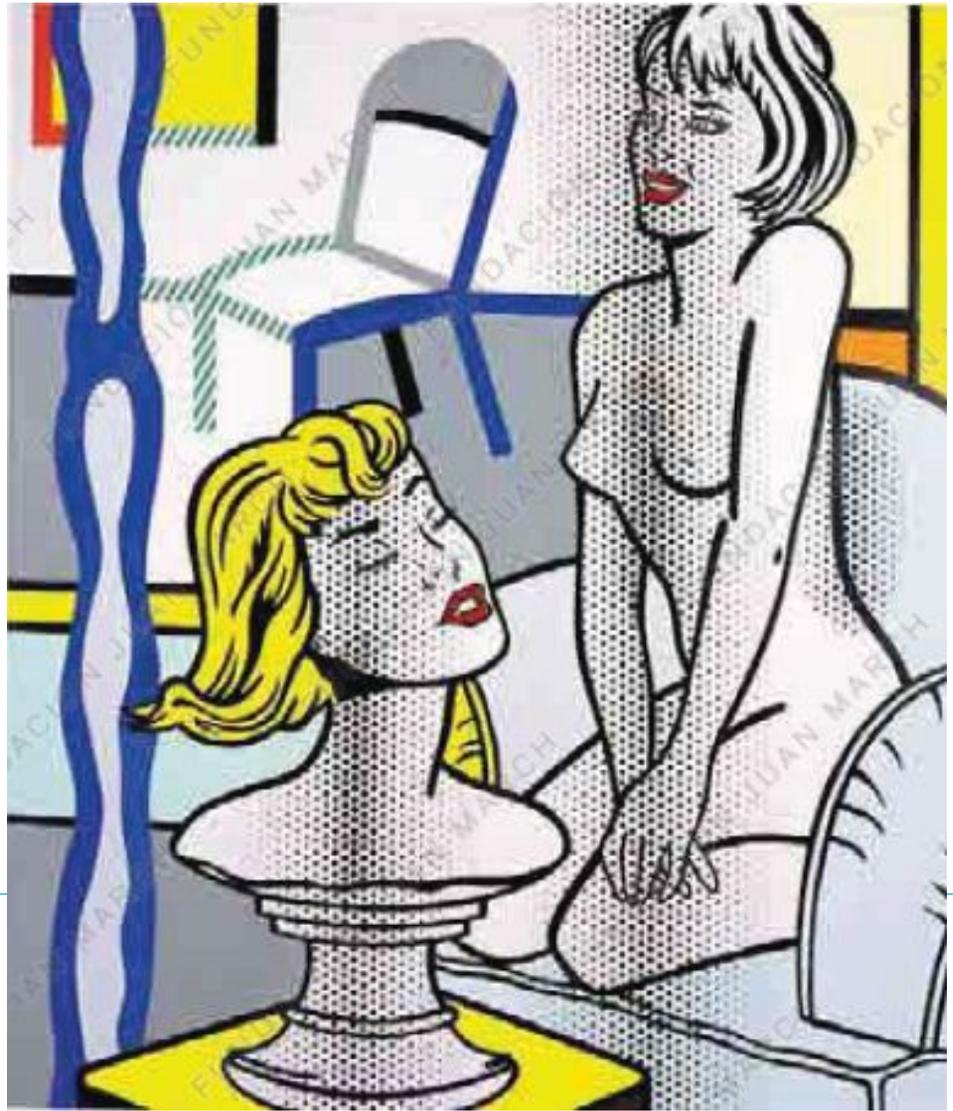




Drawing for **Nude with Bust**, 1995. (Dibujo para Desnudo con busto). Grafito y lápices de colores sobre película de poliéster para calco. CAT. 59



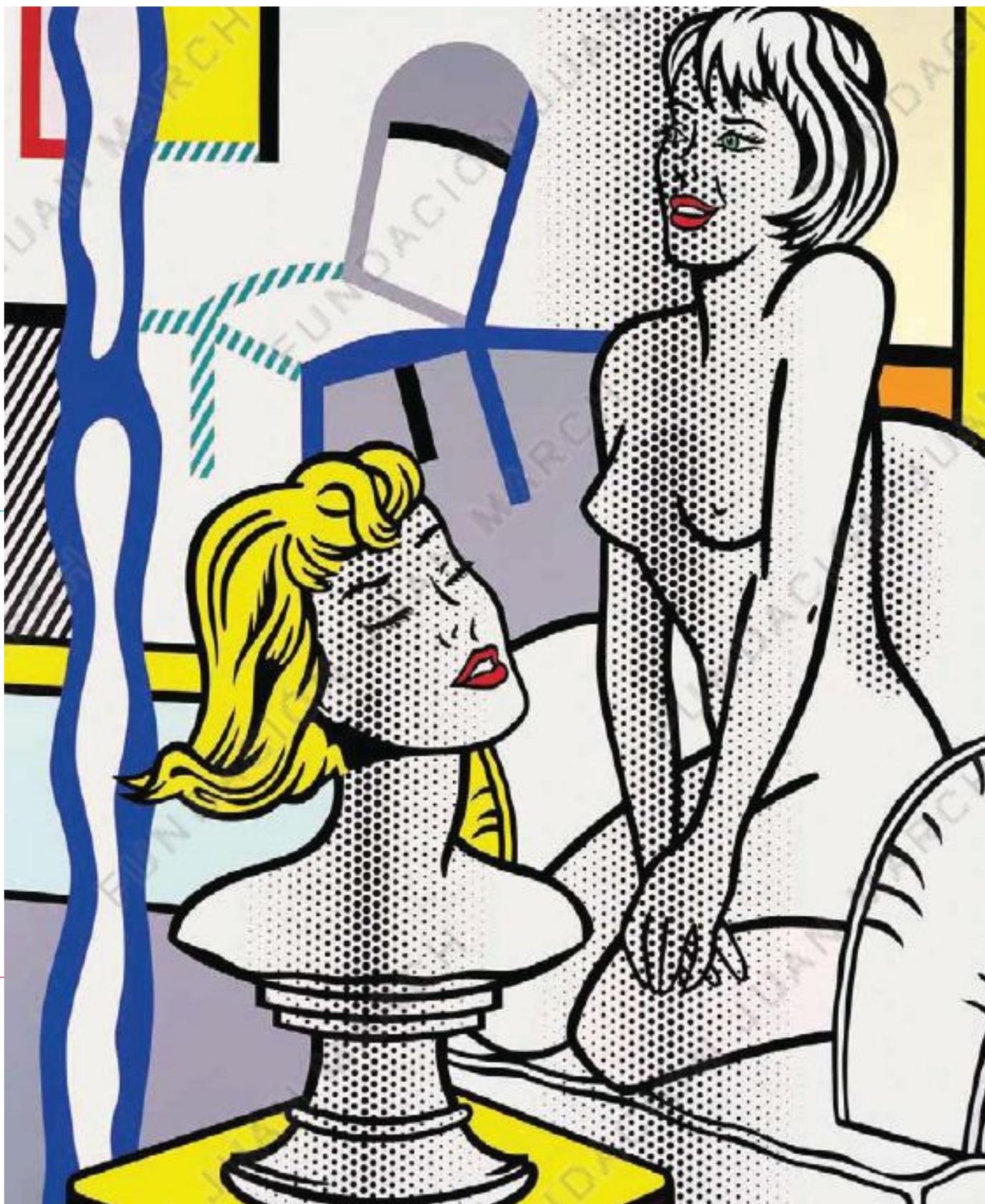
Drawing for **Nude with Bust**, 1995. (Dibujo para Desnudo con busto). Grafito y lápices de colores sobre papel. CAT. 60



Collage for **Nude with Bust**, 1995. (Collage para Desnudo con busto). Cinta, rotulador, papel pintado e impreso sobre cartón. CAT. 61



Untitled Drawing for **Virtual Interior**, 1997. (Dibujo sin título para Interior virtual). Grafito y lápices de colores sobre papel. CAT. 58



Nude with Bust, 1995. (Desnudo con busto). Óleo y Magna sobre lienzo. 274,3 x 228,6 x 6,4 cm. CAT. 62



Sketch for **Nude with Bust**, 1995. (Boceto para Desnudo con busto). Grafito sobre papel. CAT. 64



Study for **Nude with Bust**, 1995. (Estudio para Dibujo con busto). Grafito sobre papel de calco. CAT. 63



Collage for **Woman: Sunlight, Moonlight**, 1995. (Collage para Mujer: Luz del sol, luz de la luna). Cinta, papel pintado e impreso sobre cartón. CAT. 66



Drawing for **Woman: Sunlight, Moonlight**, 1995. (Dibujo para Mujer: luz del sol, luz de la luna). Grafito y lápices de colores sobre papel. CAT. 65

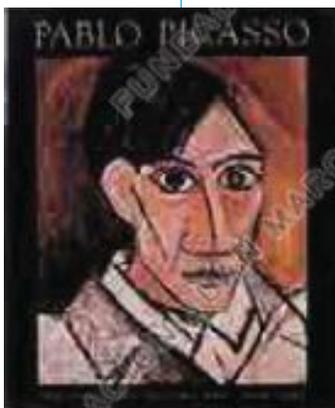


Woman: Sunlight, Moonlight, 1996. (Mujer: luz del sol, luz de la luna). Bronce pintado y patinado
Edición de 6. 100,6 x 64,1 x 2,9 cm. CAT. 67



Drawing for **Art Critic**, 1996.
 (Dibujo para Crítica de arte).
 Grafito y lápices de colores sobre
 papel de calco. CAT. 68

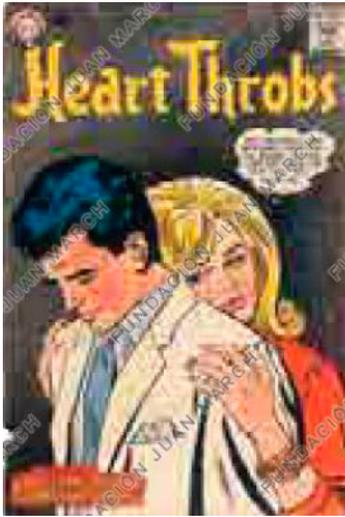
Collage for **Art Critic**, 1994. (Collage para Crítica de arte).
 Cinta, papel pintado e impreso sobre cartón. CAT.69



William Rubin. **Pablo Picasso:
 A Retrospective**. Nueva York:
 The Museum of Modern Art,
 1980. Páginas 288-289



Art Critic, 1996. (Crítica de arte). Serigrafía sobre papel texturado Somerset de 300 gr., 66 x 48,6 cm. Edición de 150



Cubierta y recortes,
Heart Throbs, nº 88,
febrero-marzo de 1964



Drawing for **Seductive Girl**, 1996. (Dibujo para Chica seductora).
Grafito y lápices de colores sobre papel. CAT. 71



Drawing for **Seductive Girl**, 1996. (Dibujo para Chica seductora).
Grafito y lápices de colores sobre papel de calco. CAT. 70



Collage for **Seductive Girl**, 1996. (Collage para Chica seductora). Cinta, papel pintado e impreso sobre cartón. CAT. 72



Seductive Girl, 1996. (Chica seductora). Óleo y Magna sobre lienzo, 127 x 182,9 cm.

Lichtenstein trabajando en 1994 en uno de sus paisajes chinos en su estudio de Nueva York. Su trabajo era extremadamente detallado y preciso. Foto de Bob Adelman

LA EVIDENCIA DE LAS PINCELADAS EN UN CUADRO

LE CONFIERE EL VALOR DE UN GRAN GESTO. PERO EN MIS MANOS LA PINCELADA SE CONVIERTE EN LA REPRESENTACIÓN DE UN GRAN GESTO. DE ESTE MODO, LA CONTRADICCIÓN ENTRE LO QUE ESTOY RETRATANDO Y CÓMO LO RETRATO ES FLAGRANTE. LA PINCELADA SE CONVIRTIÓ EN ALGO MUY IMPORTANTE PARA MI OBRA.

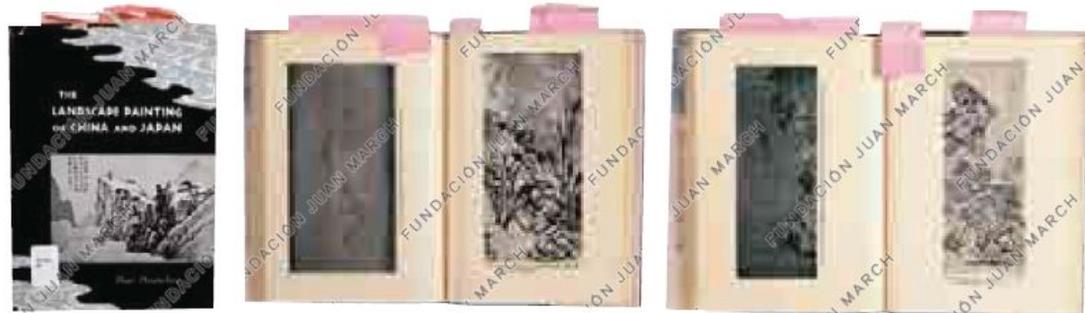
ROY LICHTENSTEIN, "A REVIEW OF MY WORK SINCE 1961," 1995 (VER PÁGINA 133)



Drawing for **Landscape with Scholar's Rock**, 1996. (Dibujo para Paisaje con Scholar's Rock). Grafito y lápices de colores sobre papel. CAT. 73



Drawing for **Landscape with Scholar's Rock**, 1996. (Dibujo para Paisaje con Scholar's Rock). Grafito sobre papel. CAT. 74



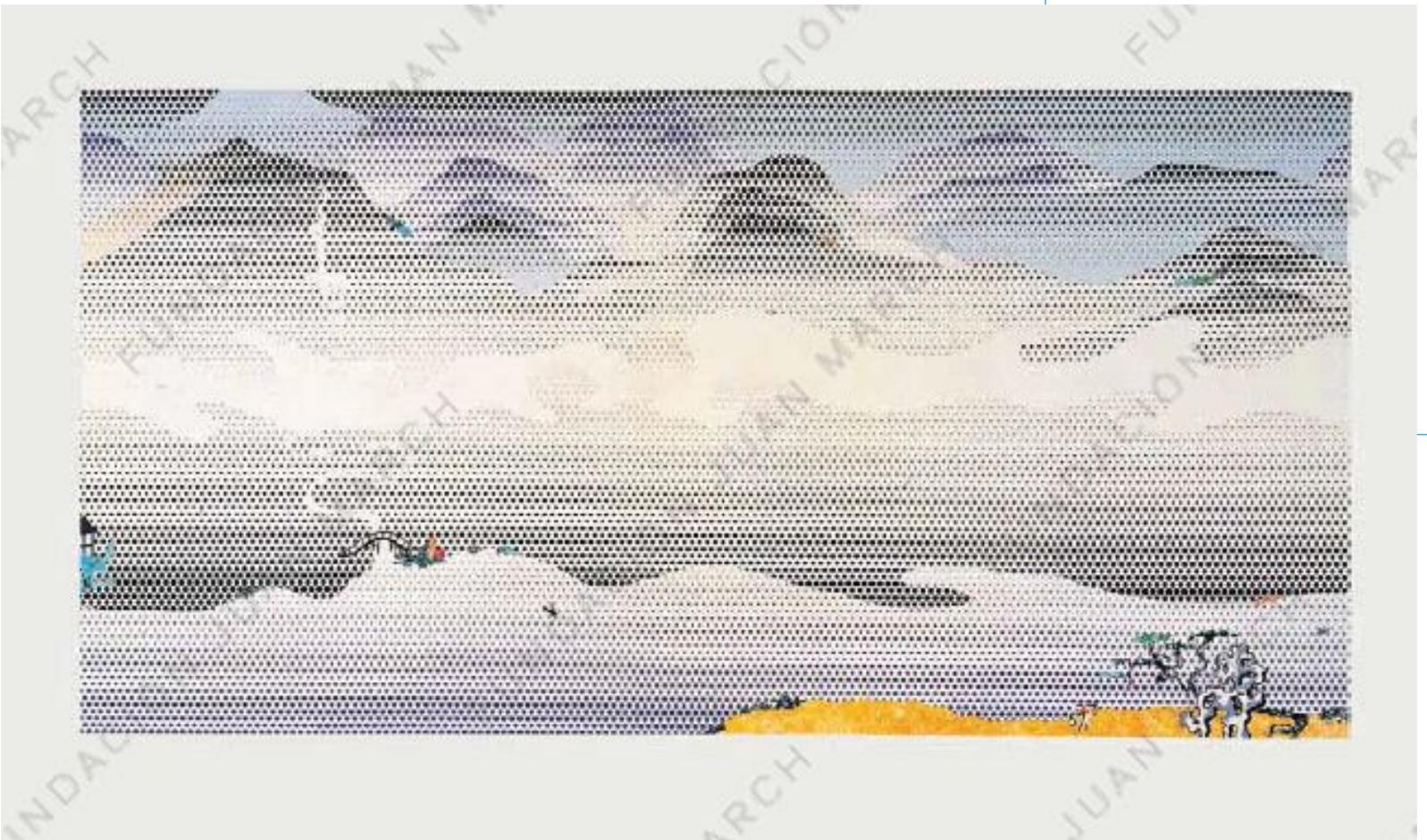
Hugo Munsterberg. **The Landscape Painting of China and Japan.** Rutland, Tokyo: Charles E. Tuttle Co., 1955. Páginas 46-47, 68-69



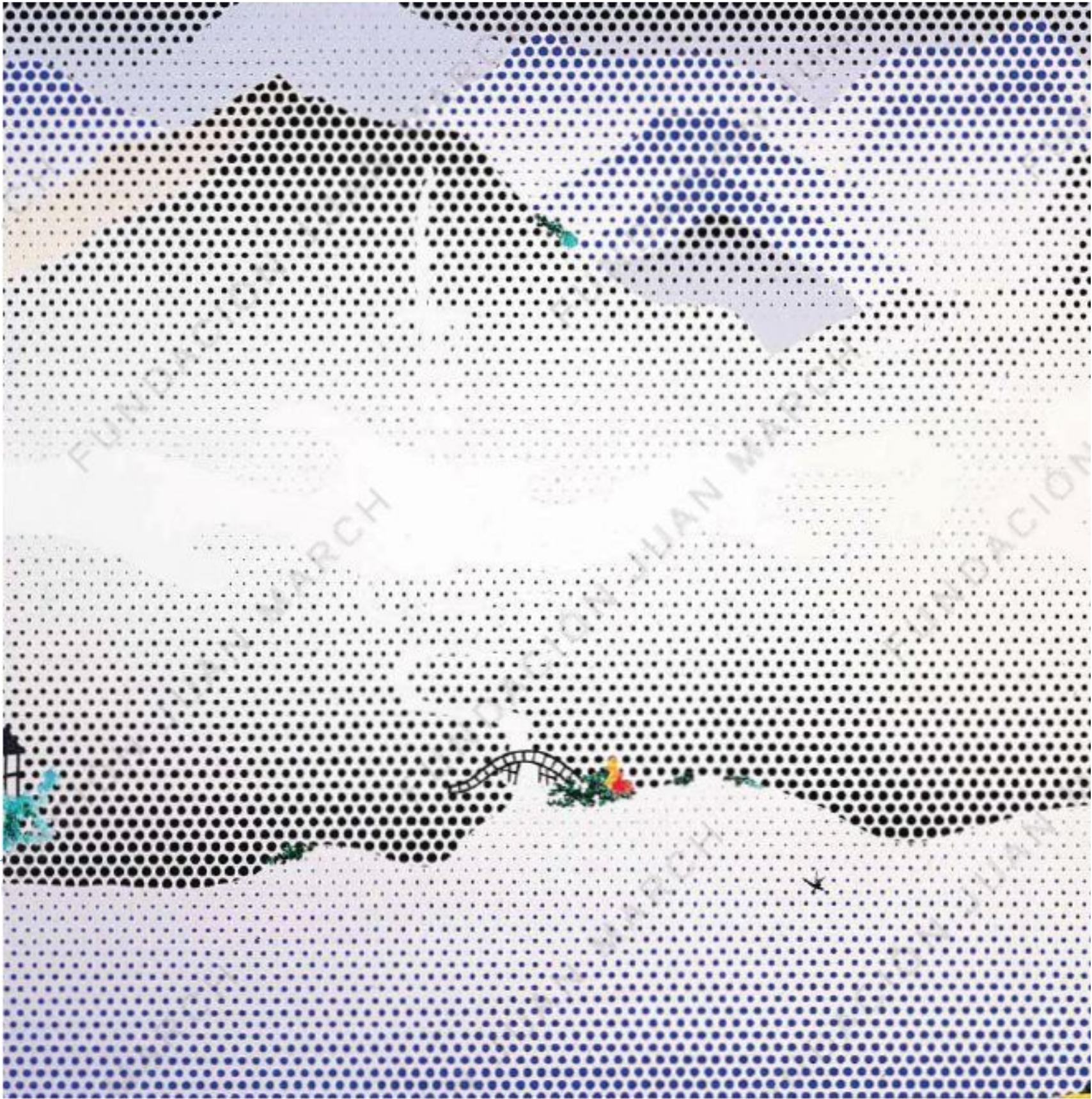
Pierre & Susanne Rambach. **Gardens of Longevity in China and Japan: The Art of the Stone Raisers.** Nueva York: Rizzoli International Publications, Inc., 1987. Páginas 82-83



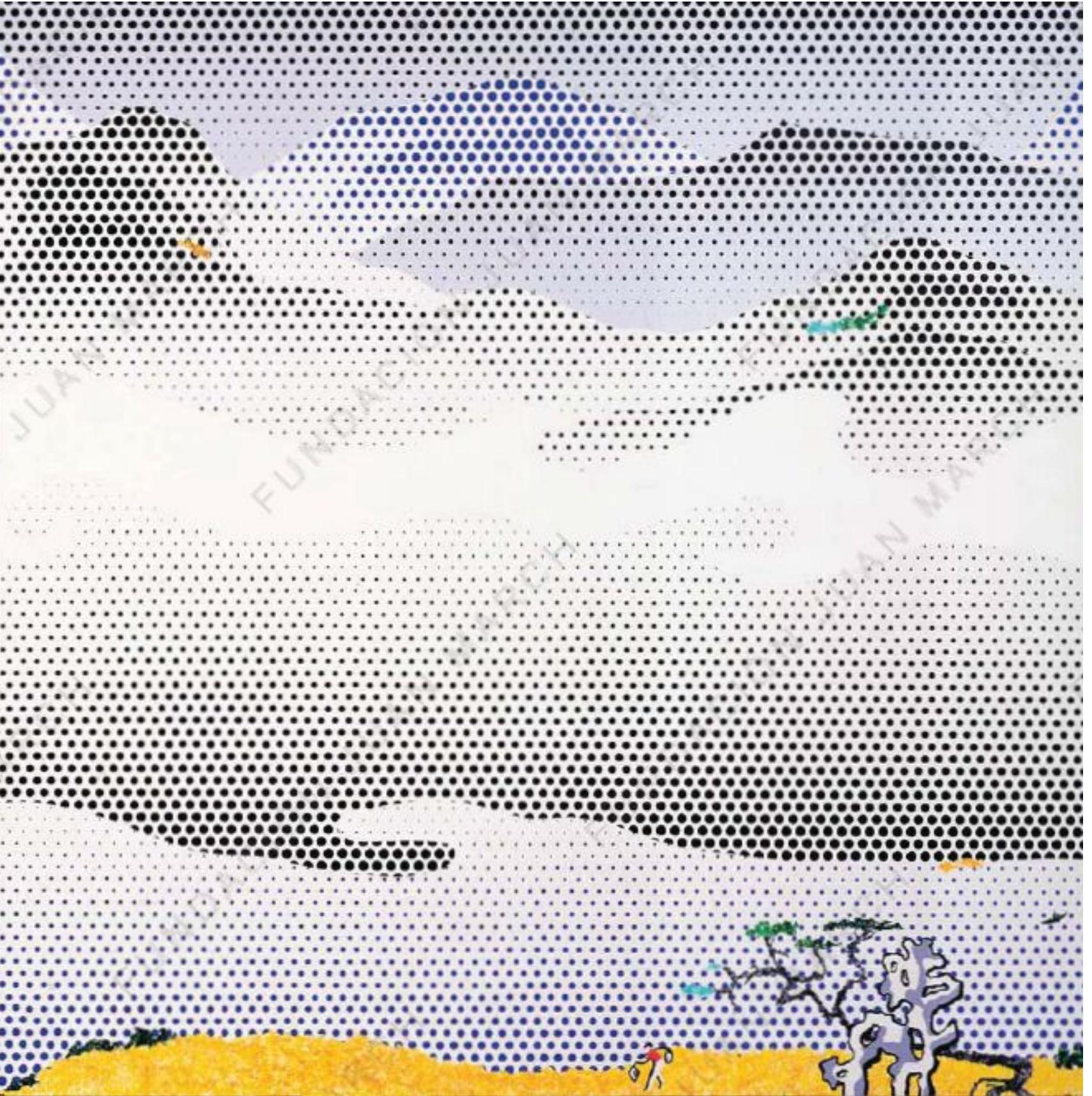
Drawing for **Landscape with Scholar's Rock**, 1996. (Dibujo para Paisaje con Scholar's Rock). Grafito y lápices de colores sobre papel. CAT. 75



Collage for **Landscape with Scholar's Rock**, 1996. (Collage para Paisaje con Scholar's Rock). Cinta, papel pintado e impreso sobre cartón. CAT. 76



Landscape with Scholar's Rock, 1997. (Paisaje con Scholar's Rock). Óleo y Magna sobre lienzo. 200,7 x 396,2 cm. CAT. 77





Drawing for **House with Gray Roof**, 1997. (Dibujo para Casa con tejado gris).
Grafito y lápices de colores sobre papel. CAT. 78



Polaroid de maqueta para **House I** (Casa I) en el césped
del estudio de Southampton, ca. 1996



Full scale maquette for **House I**, 1996. (Maqueta de tamaño natural para Casa I).
Madera pintada. 315 x 510,5 x 111,8 cm. CAT. 79



Drawings for **House II**, 1997. (Dibujos para Casa II). Grafito y lápices de colores sobre papel. CAT. 80



Collage for **House II**, 1997. (Collage para Casa II). Cinta, papel pintado e impreso sobre cartón. 82,6 x 99,7 cm. CAT. 81



105

Drawings for **House III** and **Landscape in Fog**, 1997. (Dibujos para Casa III y Paisaje con niebla). Grafito y lápices de colores sobre papel. CAT. 82



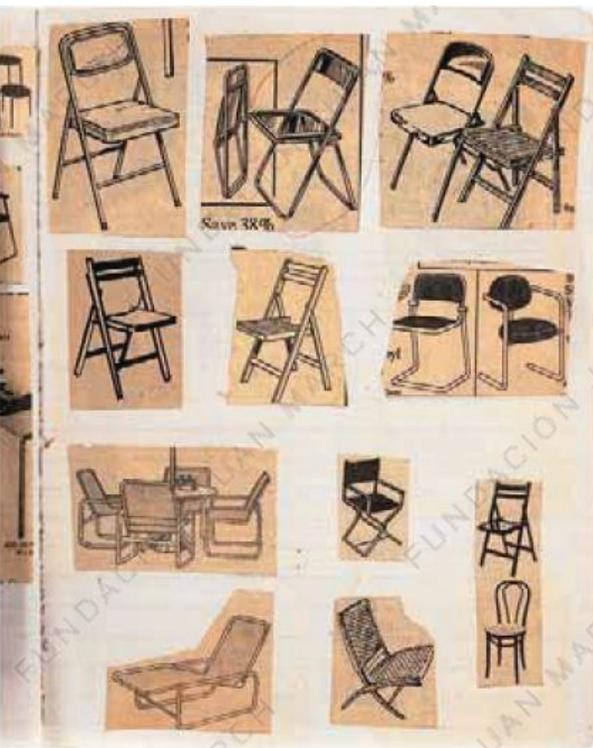
Collage for **Small House**, 1997. (Collage para Casa pequeña). Cinta, papel pintado e impreso sobre cartón.



Small House, 1997. (Casa pequeña). Aluminio fundido pintado. Edición de 8. 45,4 x 67,2 x 21,6 cm. CAT. 84



Black minibook by PIGNA.
(Libro pequeño negro de PIGNA),
página 5



Vernon Royl
Compositions notebook
(Cuaderno "Vernon Royl
Compositions"), página 5

Drawing for **Hologram**,
1996. (Dibujo para
Holograma). Grafito
y lápices de colores
sobre papel de calco.
CAT. 85





Collage for **Hologram**, 1997. (Collage para Holograma).
Cinta sobre cartón. 31,5 x 25,4 cm. CAT. 88



Collage for **Hologram**, 1996. (Collage para Holograma).
Cinta, grafito y rotulador negro sobre cartón. CAT. 86

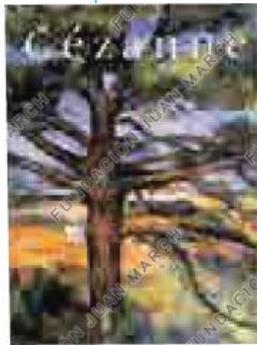


Maquette for **Hologram Interior**, 1996. (Maqueta para Holograma interior). Cinta,
papel pintado e impreso sobre cartón pluma. 36,2 x 61,6 x 15,2 cm. CAT. 87

Drawing for Reclining Nude I, Aurora, 1997. (Dibujo para Desnudo reclinado I, Aurora). Grafito y rotulador sobre película de poliéster para calco. CAT. 89



Drawing for Still Life with Reclining Nude, 1997. (Dibujo para Naturaleza muerta con Desnudo reclinado). Grafito y lápices de colores sobre papel de poliéster para calco. CAT. 91



Collage for "The Leo Book ICI Salutes Leo Castelli", October 9, 1997. (Collage para "El libro de homenaje de ICI a Leo Castelli", 9 de octubre de 1997). Cinta sobre cartón. CAT. 93



Jane Watkins. **Cezanne**. Filadelfia: Philadelphia Museum of Art, 1996. Páginas 222-223

Henri Matisse: Dessins et Sculpture. París: Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou & Musée National d'Art Moderne, 1975. Páginas 202-203



Drawing for Still Life with Reclining Nude, 1997.
(Dibujo para Naturaleza muerta con Desnudo reclinado). Grafito y lápices de colores sobre papel.
CAT. 90

1997 STILL LIFE WITH RECLINING NUDE



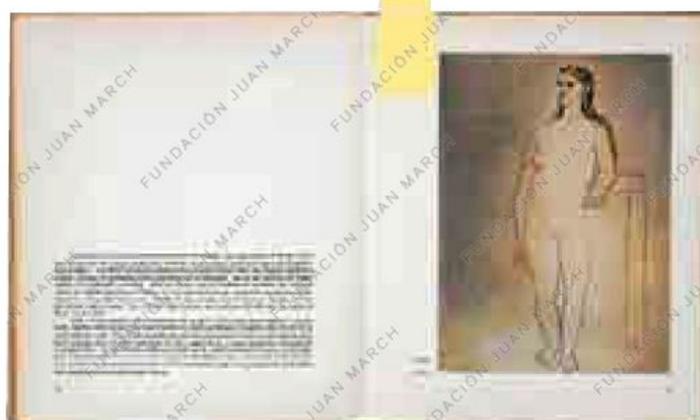
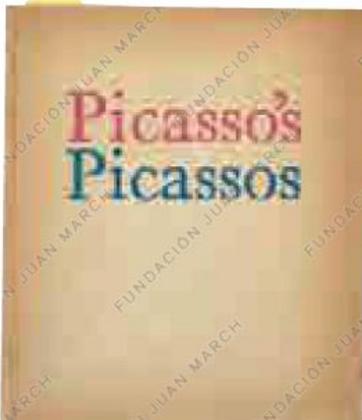
109

Collage for Still Life with Reclining Nude, 1997. (Collage para Naturaleza muerta con Desnudo reclinado). Papel pintado e impreso sobre cartón. 101,9 x 153 cm. CAT. 92

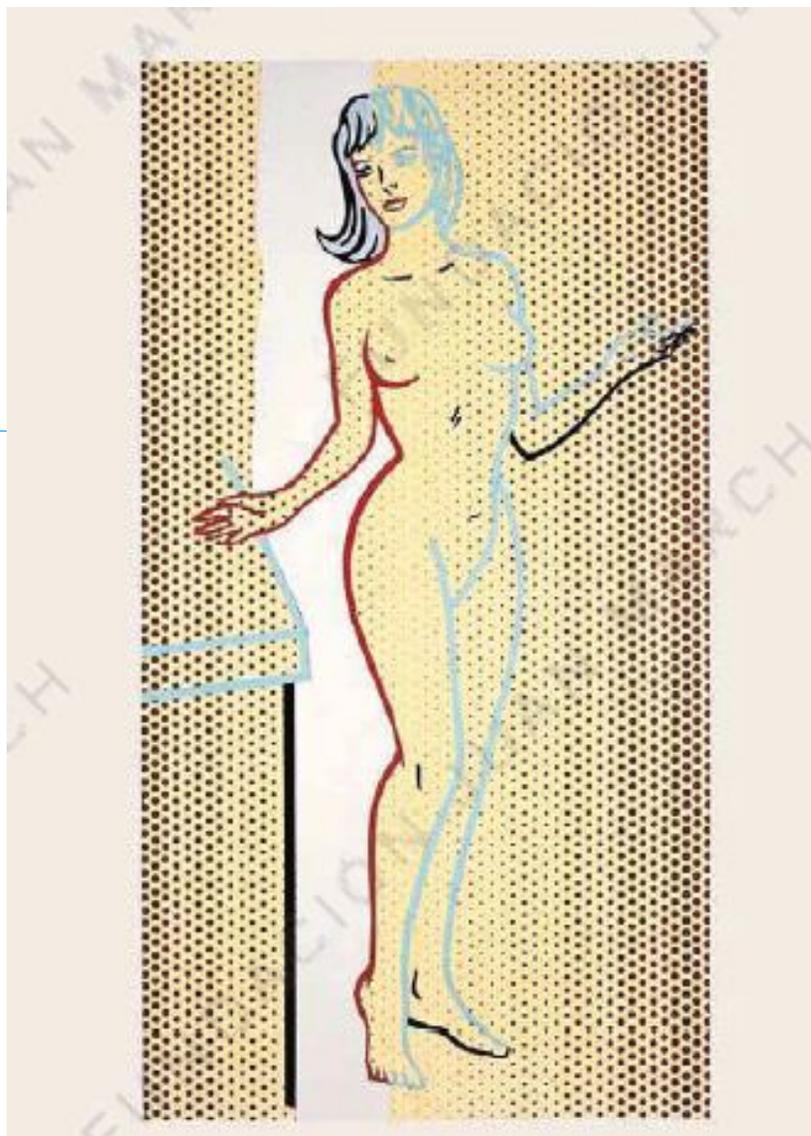
Drawing for **Nude**, 1997.
(Dibujo para Desnudo).
Grafito sobre papel de calco. CAT. 94



Drawing for **Nude**, 1997. (Dibujo para Desnudo). Grafito sobre papel. CAT. 95



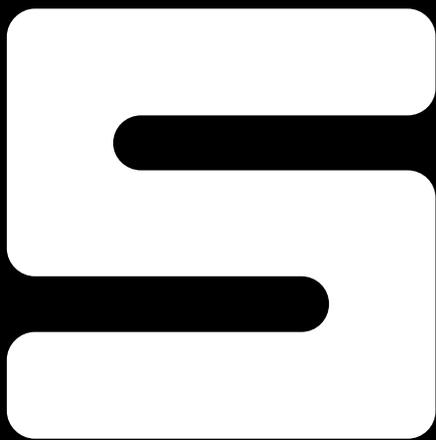
David Douglas Duncan.
Picasso's Picassos.
Nueva York: Harper &
Brothers, 1968



Collage for **Nude**, 1997. (Collage para Desnudo). Cinta, papel pintado e impreso sobre cartón. CAT. 96



Nude, 1997. (Desnudo). Óleo y Magna sobre lienzo. 209,6 x 114,3 cm. CAT. 97



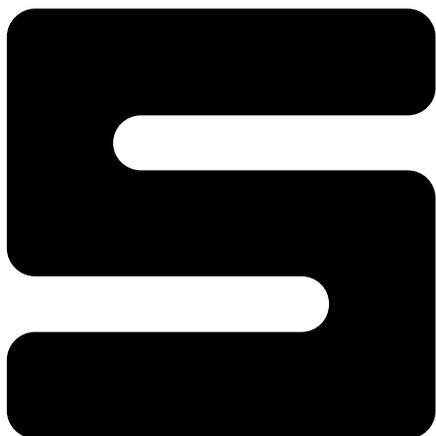
Lichtenstein en la galería
Leo Castelli de Broadway,
Nueva York, sacando uno
de sus cuadros "Perfect/
Imperfect" para colgarlo en
una exposición, 1987. Foto
de Bob Adelman



**EN PRIMERA
LÍNEA:
ROY LICHTENSTEIN
EN ACCIÓN**

Avis Berman

116



Los procesos técnico y creativo de Roy Lichtenstein, su rutina diaria y sus mayores inquietudes fueron objeto de la mirada cercana de una serie de personas. Los primeros que le vieron trabajar y se formaron una opinión inmediata de cómo creaba sus obras fueron sus ayudantes en el estudio. Estos jóvenes pintores y escultores fueron testigos cotidianos de lo que Lichtenstein pintaba y dibujaba, de los materiales que empleaba, de la forma en que llevaba el estudio y de lo que le interesaba como artista y como hombre. Para ellos era su jefe y su amigo, en absoluto una figura mítica subida en un pedestal. Lo recordaban con candor y lo habían visto muy de cerca; sus recuerdos, reunidos como parte del proyecto de historia oral de la Fundación Roy Lichtenstein, se encuentran entre los documentos más útiles y valiosos a la hora de componer un retrato de Lichtenstein como artista dedicado a analizar los problemas de forma, composición, interpretación y técnica. Naturalmente, también el propio Lichtenstein había expresado sus aspiraciones e intereses en entrevistas; pero se explayaba más cuando disertaba y daba conferencias sobre estos temas de suma importancia para él. En los archivos de la Fundación se conserva la transcripción de conferencias y entrevistas, publicadas o inéditas, que Lichtenstein ofreció entre 1962 y 1997.

Así como las obras de arte que se muestran en esta exposición son más reveladoras de los cambios, variaciones y vacilaciones que las de una muestra de pinturas acabadas, los fragmentos de las entrevistas, conferencias y testimonios orales de Lichtenstein y de sus ayudantes que se presentan a continuación también examinan y dilucidan, con un detalle nada habitual, las múltiples etapas, modificaciones y perspectivas que el artista requirió para crear una estética y un estilo plenamente desarrollados, con los que, deliberadamente, se pretendía que las obras parecieran creadas sin emoción ni esfuerzo.

ORÍGENES Y PRIMEROS FUNDAMENTOS

118



Arriba: Lichtenstein en un supermercado de Nueva York, ca. 1962. Foto de Ivan Karp. Página derecha: Lichtenstein en su estudio de Nueva York con uno de sus cuadros "Picasso", 1990. Foto de Bob Adelman

● ROY LICHTENSTEIN: ... teniendo en cuenta cuándo empecé y cómo era entonces el mundo del arte [en la década de 1950] -lo que se consideraba artístico eran la línea caligráfica, la modulación y las superficies interesantes- ... omitir aquellas texturas y hacer líneas y superficies parecía carecer de belleza en esos términos, ... [sin embargo] surgieron de la misma forma. Los expresionistas abstractos intentaron realizar las cosas más desagradables y antiartísticas posibles -Pollock con las pisadas y las colillas de los cigarrillos- pero lo que parecía arduo y difícil devino en cierto modo bello. Y esto parece suceder con todos los estilos. En aquel momento había un deseo de reconsiderar las cosas y de realizar una declaración de intenciones más contundente e incisiva. ... Después estaban los cómics; y hacer algo narrativo también se consideraba no artístico. Parecía un ámbito que simplemente transgredía toda... norma, pero yo no sentía que hubiera normas. Yo también quería un estilo que estuviera más en contacto con el entorno... No vivíamos en un entorno bello: no era París. Era una especie de entorno industrial norteamericano y la comunicación se establecía... con puntos e impresiones gráficas. Lo impreso significaba algo no genuino... No es... arte de verdad... La razón por la que para mí era significativo era que yo creía que podía organizarlo y hacer una pintura potente y decir todas estas cosas¹.

● R.L: El cambio [respecto a mi anterior obra abstracta] me preocupaba un poco, porque en verdad abandonaba muchas cosas. Creo que antes intentaba mostrar todo lo que sabía sobre arte. Creo [que] era casi una búsqueda equivocada... [hacer] una pintura que encarnara todos mis conocimientos sobre arte. Pero no lo era... Ahora estoy deseando dejar cosas de lado, para conseguir una expresión mucho más enérgica... [dejar de lado] mucho de lo que sé, y sacrificar algo. Y creo que esto, ciertamente, tiene un efecto homogeneizador sobre la obra².

● R.L: No trabajé tanto con objetos de consumo de marca [específicos], sino que empleé ciertas refe-

rencias comerciales que pretendían ser ambiguas. Pero yo lo veo como un tema autóctono trasladado al gran arte ... el gran arte del expresionismo abstracto frente al arte menor que estábamos haciendo nosotros. Así, veo el tema como algo autóctono, y autóctonos son también los medios para representar el tema, emplear, en lugar de la línea caligráfica del expresionismo abstracto, que encarnaba la belleza y el gran arte ..., una línea, o una marca, o la falta de modulación, o puntos, o diagonales, o cualquiera de los símbolos del arte comercial. Empleé un vehículo o estilo que también parecía vulgarizado... para hacer que el tema y la técnica fueran compatibles. Fue una mera cuestión de suerte, porque en realidad estaba copiando viñetas, cosa que, al principio, hice de forma automática. Pero [yo quería] trasladarlo al gran arte [...], ordenándolo, unificándolo, aunque sin cambiar demasiado su apariencia respecto a lo que parecía comercial.

● R.L: Sigo creyendo que tengo un poco de esa... misma ironía..., [sigo] empleando símbolos de lo impreso. Creo que se ha utilizado con otro significado, y en realidad no es tan diferente de otros tipos de arte, como parecía entonces. [Pero] en ningún momento pensé que estaba dejando de lado el mundo de las bellas artes cuando hice las primeras obras³.

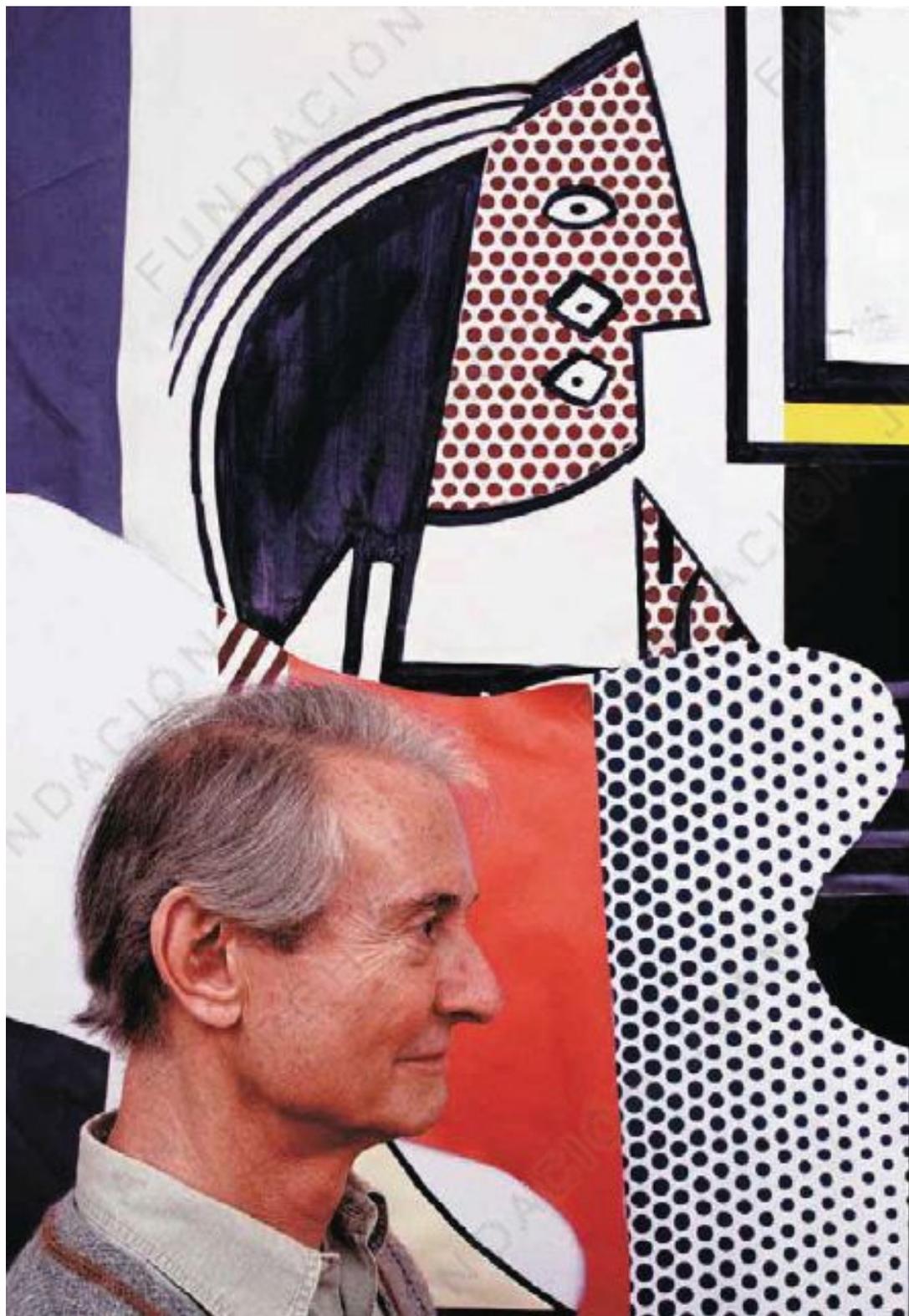
● R.L: Creo que mucha gente no capta la tendencia central de la obra. ... A mí no me interesa el objeto -y no me importa cómo es, por ejemplo, una taza de café. Sólo me importa cómo está dibujada, y en lo que se ha convertido a través de las aportaciones de varios dibujantes publicitarios a lo largo de los años, y cómo evoluciona en cuanto símbolo tanto a través del trabajo de los dibujantes publicitarios y de sus malos dibujos, como de lo que los mecanismos de reproducción han hecho para que esa imagen de una taza de café, por ejemplo, tenga, a lo largo de los años, una forma determinada. Así que lo único que ha llegado es la imagen representada, el símbolo cristalizado. Es como el arte clásico, en el sentido de que es el ojo clásico o la nariz clásica lo

que se vuelve a dibujar. ... Y aunque probablemente es diferente en ciertos anuncios, tenemos una imagen mental de un tipo específico de taza de café. Es esta imagen en particular la que [me] interesa representar. Yo nunca dibujo el objeto en sí, sólo dibujo una representación del objeto: una especie de símbolo cristalizado de éste⁴.

● R.L: El arte pop contrarrestó toda mi formación. Todo lo que hacía en la escuela implicaba una réplica directa y expresionista de la naturaleza. Después se volvió más abstracto, y contenía elementos del Cubismo... Cuando decía que era mi réplica de la naturaleza, estaba imitando a Manet, o a Cézanne, o a van Gogh... porque en lo que me había formado era en la historia del arte europeo... Obviamente, yo no me inventé la idea de representar la naturaleza de esa forma. Se había inventado a través de una sucesión de artistas a lo largo de la historia y, si no hubiera sido por ello, yo seguiría dibujando como un niño. Así que la idea de que estás representando la naturaleza es un hecho puramente mental. En realidad estás respondiendo a la historia del arte, a las cosas que te han enseñado, y a lo que crees que es una réplica directa de la naturaleza; lo cual, en mi caso, era una réplica directa de... Manet o... de Picasso⁵.

● R.L: En general, los artistas, cuando dibujan, no están viendo realmente la naturaleza *tal y como es*. Están proyectando en la naturaleza su familiaridad con el arte de otros...⁶.

● R.L: Todavía conservo mi primera influencia del Picasso cubista, de la que he estado huyendo toda mi vida. Creo que es la mayor influencia del siglo XX. Hasta que “hice” un picasso no me sentí liberado de su presencia, pero creo que, en cualquier caso, algunas de mis cosas siguen estando muy influenciadas por el cubismo. Mis obras tempranas de objetos aislados sobre fondo blanco fueron en realidad un intento de alejarme del cubismo. El empleo de las pinceladas del expresionismo alemán fue otro⁷.





EL ESTUDIO Y SUS RITMOS

● **CARLENE MEEKER:** El estudio era grande y sencillo. Roy tenía una enorme mesa de dibujo en un rincón, y solía pasar mucho tiempo allí dibujando. ... Roy había diseñado los caballetes de forma que todos estuvieran adheridos a la pared..., de manera que en cualquier momento pudiera trabajar fácilmente en entre quince y veinte cuadros, y todos ellos pudieran estar en el estudio. Además tenía su propio caballete aparte, que giraba, y en el que podía haber un cuadro. También tenía una pared móvil, diseñada por él, que era una pared blanca sobre ruedas, de modo que se pudiera correr hacia la otra pared. Separábamos dicha pared y trabajábamos en ambos lados, si queríamos. Roy había diseñado el espacio de forma muy inteligente para sacarle el máximo de rentabilidad⁸.

● **RICHARD KALINA:** Roy era un trabajador incansable. Cuando estaba en el estudio, trabajaba. No estaba al teléfono, haciendo negocios. Tenía un gran sentido del humor, pero era muy serio con lo que hacía, y siempre tenía varios proyectos en marcha. ... En su trabajo era capaz de distinguir las fases lógicas y bien diferenciadas de concepción y ejecución. La verdad es que yo nunca he sido la clase de persona que se pone frente a un lienzo en blanco y hace un cuadro, de forma que me sentía muy cómodo con su manera de funcionar: su proceder ordenado, separado, racional, pero, al mismo tiempo, con mucha mano. Era lógico y previsible, pero tenía también una gran sensibilidad. Siempre me sorprendió por su excelente forma de sacar adelante mucho trabajo.

● **R.K:** Parecía tener una idea general de lo que estaba haciendo, y trabajaba en dibujos, y después en una serie de pinturas –si es que eran pinturas. También trabajaba en múltiples, esculturas y grabados... Trabajar con Roy me enseñó la forma de proceder de un auténtico profesional. ... Había tareas que hacían los ayudantes y había tareas que hacía Roy. Esencialmente, las tareas mecánicas eran las que Roy dejaba para los demás, y las que

requerían el empleo de la mano y el dibujo eran, invariablemente, cosa suya⁹.

● **CAREY CLARK:** Entendí por qué su mano siempre estaba en todo. ... Roy hacía una proyección opaca sobre el lienzo y después recreaba todo aquello que quedaba proyectado. Los ayudantes nunca participaban en el dibujo inicial. Después, cuando tenías que poner color, él determinaba los colores. Los ayudantes pintaban las zonas planas entre el dibujo y él intervenía y empezaba a hacer cambios y a pintar las líneas. Él controlaba el proceso, aunque los ayudantes llevaran a cabo el trabajo manual. Nunca me pareció que ellos participaran en el proceso de diseñar o dibujar¹⁰.

● **RICHARD DIMMLER:** Trabajábamos desde las 10 de la mañana hasta las 6 de la tarde, y comíamos allí. Siempre había sandwiches. A Roy le gustaba un simple sandwich de pan de molde blanco con jamón y queso suizo. Roy era muy simple para algunas cosas. Siempre tenía una taza de café a mano, durante todo el día. Lo único que Roy quería hacer era pintar. Eso es todo. Se levantaba, durante el día comíamos pero, en cualquier caso, regresaba y pintaba hasta que Dorothy le decía que tenía que parar y acudir a alguna actividad social por la noche.

● **R.D:** Roy comenzaba haciendo un dibujo. Todo lo que hacía Roy provenía del boceto que había hecho por la mañana en su mesa de dibujo o de la viñeta que había hecho por la noche. Sé que Dorothy y Roy veían la televisión, y él tenía cuadernos de dibujo y producía... ideas. Después las desarrollaba y las convertía en un dibujo. Todos los cuadros comenzaban con una viñeta, todas las esculturas comenzaban con una viñeta, y se revisaban, se ampliaban y seguían su proceso¹¹.



Arriba: Lichtenstein haciendo bocetos en su estudio de Nueva York, 1990.

Página izquierda: Lichtenstein pintando en su caballete giratorio en su estudio de Nueva York, 1990. Fotos de Bob Adelman

EL DESARROLLO DE UNA IDEA

122



Arriba: Lichtenstein en su estudio de Nueva York coloreando el dibujo que convertirá en la maqueta para su *Large Interior with Reflections (Gran interior con reflejos)*, mural, 1993. Foto de Bob Adelman. Página derecha: Lichtenstein en su estudio en el n° 36 de la calle 26 Oeste, Nueva York, 1962-63. Foto de Ken Heyman

● CARLENE MEEKER: Roy simplemente prefería trabajar en más de un proyecto a la vez, y si eso suponía que un proyecto en particular tuviera quince cuadros, creo que así era como quería hacerlo... Lo visualizaba en su mente.

● C.M.: Trabajaba sobre una serie de bocetos. Normalmente empezaba así. Trabajaba en los bocetos en su mesa de dibujo. Yo veía que muchos de ellos caían al suelo y otros muchos iban a la papelería. Tenía la costumbre de coger un dibujo, estrujarlo y tirarlo al suelo. Me di cuenta de que siempre que Roy hacía eso, era porque era malo. Era una auténtica basura. Así que, si yo limpiaba el estudio, iba a la basura.

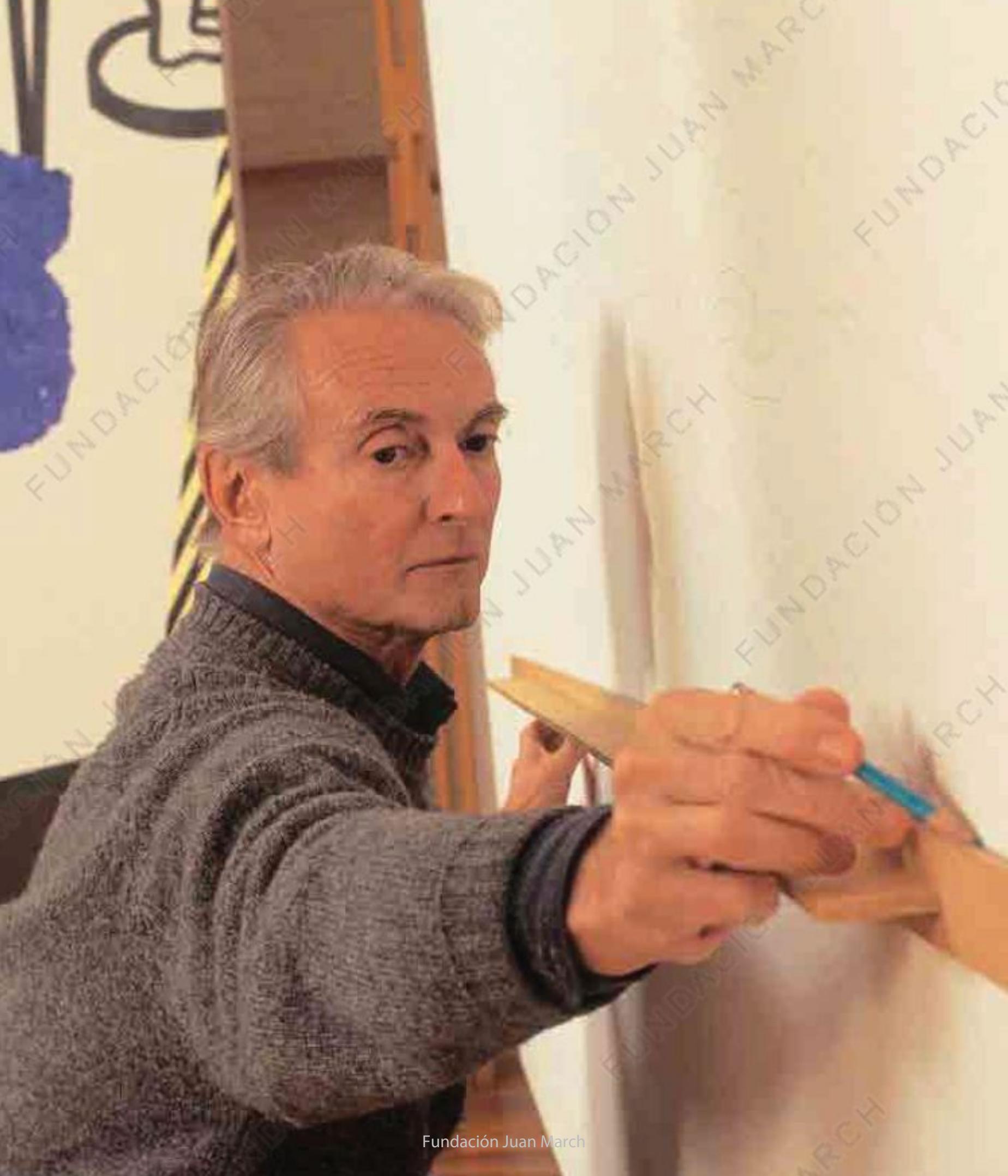
● C.M.: Roy producía estos dibujos, y yo sabía que ya lo tenía todo en la cabeza. Ya estaba allí. Sólo tenía que encontrar la forma de hacerlo. Nunca le preocupaba la forma de hacerlo. Lo importante era la idea. La idea era lo más importante de todo. Así que le dedicaba muchísimo más tiempo a la idea para una serie o un proyecto que a todo lo demás. En realidad era indiferente de qué serie se tratara, todo estaba allí¹².

● CAREY CLARK: Decidir el siguiente grupo de cuadros siempre era una lucha. Para él era un momento dominado por la ansiedad. Porque siempre tenía miedo de repetirse o convertirse en estereotipo. Eso le producía mucha ansiedad¹³.

● CARLENE MEEKER: Como fuente de inspiración tenía montañas de revistas y... libros de cómics. Tenía miles de libros... Adoraba las imágenes, y para él cualquier cosa podía ser un tema a tratar –a pesar de que él decía que el tema a tratar no era importante. ... Recopilaba cantidades enormes de material. También me enviaba a la New York Public Library. Tenía que investigar para él en los archivos de imágenes¹⁴.

● CAREY CLARK: A pesar de su sofisticación, Roy podía ser como un niño. Tijeras y cuaderno en mano, le encantaba enredar en los catálogos de cualquier tipo de suministros, con todos esos estúpidos dibujitos, que recortaba. Lograba relajarse como un niño con lo que hacía. En una ocasión le tomé el pelo por emocionarse tanto con esas referencias tan banales, y me dijo: “Lo sé. ¿Y puedes creerte que me pagan por hacer eso?”¹⁵





EL DIBUJO

● ROY LICHTENSTEIN: Al principio ni siquiera guardaba los dibujos. Caían al suelo y se barrián. ...Iban a la basura... porque mostraban en cierto modo un pon y quita y cambia –ajustes– que desaparecen. Mi estilo no es el del quita y pon, simplemente surge milagrosamente. Sólo es el estilo, pero no es la manera en que ocurre. Yo hago *collages* en estos cuadros una y otra vez, así que en realidad trabajo en ellos de la misma forma que se haría con una obra expresionista, pero no quiero que queden rastros de toda esa actividad¹⁶.

● RICHARD KALINA: En la época en la que yo estuve allí [1968-69], Roy insistía en decir que en realidad él no aportaba mucho en la forma de dibujar. Para Roy un dibujo parecía ser menos un fin en sí mismo y más –y ésta es tan sólo mi impresión– una forma de conceptualizar la pintura que surgía. Dibujar también era importante como parte de un proceso de trabajo, aunque los dibujos fueran cosas reales. Estaban ahí y se guardaban. Sé que la gente estaba muy interesada en ellos¹⁷.

● ROY LICHTENSTEIN: [Los dibujos no] parecen tan difíciles como las pinturas, o tan acabados. ... Porque en los dibujos se producen cambios y la composición se trabaja más como en el arte clásico que como en el arte expresionista, donde no se trata sólo de la interacción, sino que se desarrolla bastante antes de que se plasme en el cuadro. Se continúa en el cuadro, pero tengo una idea clara de cómo será. Empleo mucho la técnica del *collage*, e intento, a propósito, que no se vean las huellas de mi trabajo en el cuadro resultante, lo que, de nuevo, se halla en oposición al expresionismo abstracto, que realmente hizo todo lo posible por mostrar esa interacción. ... Creo que, de hecho, cuando estás trabajando en un cuadro, tienes que ser muy generoso y comprensivo frente a los cambios. De lo contrario, no puedes acabar de desarrollarlo realmente¹⁸.

● R.L: Me gusta hacer los dibujos para las pinturas, en los que empiezo a organizar el material y a desarrollar la idea para ese material. Siempre es algo placentero. Me gusta volver a dibujarlo cuando está en el lienzo. Cuando lo proyecto, intento dibujarlo otra vez, tratando de no copiar la proyección. ... Vuelvo a dibujar la posición de cada línea. Sé, más o menos, dónde va a estar. Después lo rehago. Lo medio borro todo, y lo vuelvo a dibujar.

● R.L: Intento hacer el dibujo lo más impactante posible. Empiezo con el color, que ya he visualizado, aunque generalmente cambia, porque el dibujo que he hecho en realidad no es como la pintura. La calidad del lápiz de color no es como la de la pintura. Además, el grosor de las líneas cambia. A causa de los puntos y las líneas diagonales y el color puro, trabajo con una gama de color con la que me encanta jugar. Intento que sea diferente de una pintura a otra. Para sacar más partido de un color o hacerlo más brillante o más mate, haces lo que sea necesario para que te proporcione la sensación de plenitud¹⁹.



Página izquierda y arriba: Lichtenstein trabajando en su estudio de Southampton, Long Island, Nueva York, 1991. Fotos de Michael Abramson

EL COLLAGE

126



Arriba: Lichtenstein encolando un recorte de papel para el collage de un interior en su estudio de Nueva York, 1993. Foto de Bob Adelman. Página derecha: Lichtenstein trabajando en su estudio de Southampton, Long Island, Nueva York, 1991. Foto de Michael Abramson

● ROY LICHTENSTEIN: Empleo mucho la técnica [del *collage*] en los cuadros. Comienzo algo y empiezo a añadir cosas: pongo trozos de papel temporalmente y miro la imagen [antes de colorear la zona con pintura de verdad]. Porque hacer todos esos puntos en gradación y zonas punteadas y diagonales, y después quitarlo todo y rehacer el cuadro es un trabajo agotador... Es mucho más fácil probar primero con el *collage* para conseguir lo que quiero²⁰.

● RICHARD DIMMLER: El modo en que Roy creaba era a través del dibujo y después del *collage*, poniendo y quitando. Tenía diferentes trozos de papel de colores: pintábamos hojas de papel. Iba al armario si quería uno rojo, amarillo o azul, y recortaba un trozo de papel con una forma determinada para colocarlo en esa zona, le ponía cinta adhesiva de doble cara y lo colocaba. Lo contemplaba, lo dejaba allí, trabajaba en otro cuadro y luego volvía al primero. De Roy aprendí que siempre se debía trabajar en varios cuadros a la vez porque, de esta forma, nunca te perdías ni tenías momentos difíciles con los cuadros. Si en ese momento te atascabas o bloqueabas, comenzabas el siguiente y avanzabas. Mientras tanto, lo que ocurre es que el subconsciente está resolviendo el problema que tú no habías resuelto en ese momento.

● R.D: El recortar trozos de papel de una forma determinada me demostró que en realidad Roy no era expresionista en absoluto. No retrocedía, enfrentándose al lienzo una y otra vez. Era muy raro que quitara una zona, porque ya la había resuelto con el procedimiento de aplicación, el *collage*.

● R.D: Podía haber entre cuatro y ocho piezas en proceso al mismo tiempo. El estudio se organizaba con el sistema de caballetes que había diseñado y construido Roy. Fue una idea muy inteligente: podía coger un cuadro y girarlo para colocarlo en cualquier posición. ... Los empleaba para el trabajo en cadena, porque podías ponerlo en cualquier posición... Así el cuadro siempre estaba centrado

en el caballete, y podías ajustar la altura de éste, y también el ángulo [de la vertical]. Roy trabajaba constantemente en vertical, de forma que si la pintura goteaba, lo hacía hacia abajo, en lugar de hacer líneas horizontales, que eran más difíciles²¹.

● ROY LICHTENSTEIN: [El] dibujo y el *collage* están elaborados con el mismo espíritu con el que trabajo [la] pintura. ... Cojo una diapositiva del *collage* y la proyecto sobre el lienzo. ... Dibujo la obra a lápiz sobre el lienzo, de forma que generalmente puedo visualizar ya lo que hay que hacer en ese cuadro. Pero me gusta empezarlo de nuevo, y hago marcas en el lienzo que creo que están relacionadas entre sí de un modo que no tiene nada que ver con el tema que la marca representa. Por esta razón... coloco el cuadro girado hacia un lado. Normalmente lo coloco girado hacia un lado o boca abajo, o en cualquier otra posición, en un esfuerzo por suprimir la influencia del tema y del espacio ilusorio de las marcas que estoy haciendo.

● R.L: Hago la marca con cinta negra y comienzo casi en cualquier sitio, normalmente en la periferia, porque me gusta crear de fuera a dentro. ... Coloco una marca e intento sentir su posición en relación con el resto de las marcas. No hay nada racional en su colocación. Es una sensación intuitiva... Y cuantas más marcas se produzcan, más compleja se hace la relación. Este proceso... se [c]onstruye en tu mente a medida que trabajas. Lo que haces es reactivar tu cerebro, que es lo que ocurre con todo aprendizaje²².



COLOR, PUNTOS Y DIAGONALES

128



Arriba: Detalle de Art Critic (Crítica de arte), 1996. Página derecha: Lichtenstein retocando una zona de uno de sus cuadros de paisajes chinos en su estudio de Nueva York, 1996. Foto de Bob Adelman

● ROY LICHTENSTEIN: Limité mi gama de colores y la obra tiene un aspecto que puede resultar llamativo por esa razón... Cuando los pintores de De Stijl como Mondrian emplearon más los colores pastel, no creo que acertaran... Si tienes colores pálidos en un estilo rígido, lo que hay es cierta inconsistencia... cuando lo haces²³.

● RICHARD DIMMLER: Hasta mediados de la década de 1970 Roy no renunció a su singular paleta. Antes empleaba los colores primarios y el verde. En 1974 es la primera vez que veo una cierta tonalidad, y un color ligeramente rosáceo-ocre. Anteriormente, su paleta sólo se basaba en el proceso de impresión –todo se podía descomponer en las tintas de impresión: el rojo, el amarillo, el azul y, ocasionalmente, el verde. Al ceñirse a esto, lograba unas imágenes potentes, y nunca tenía que indagar en los aspectos pictóricos de los matices y del color, y de esto y aquello. Porque lo que buscaba era la imagen pública transferible, que se basaba en periódicos impresos y en los puntos Benday²⁴.

● ROY LICHTENSTEIN: Creo que hay algo más incisivo en una paleta de seis colores –estoy pensando en el rojo, azul, amarillo, verde, negro y blanco– con la que empecé. ... [Ahora] tengo entre treinta y cuarenta, pero me gusta que sigan pareciendo primarios. Es más difícil emplear menos, y más interesante emplear otros colores, pero no pretendo que queden bonitos²⁵.

● R.L: En pintura, el color modulado normalmente se interpreta como atmósfera, y por lo tanto sugiere el distanciamiento del tema de la pintura desde el punto de vista del espectador. Mi utilización de puntos y líneas diagonales repetidos uniformemente y zonas de color inalteradas sugieren que mi obra está *bien donde está*, exactamente en el lienzo, claramente no es *una ventana al mundo*. Además, los puntos, las diagonales y el color puro sugieren que mis fuentes son bidimensionales. ... Creo que las fuentes de todo el mundo son bidimensionales; ... ésta es una idea fundamental en mi obra. Incluso mi obra anterior al período pop trataba principalmente sobre la obra de otras personas y pinturas históricas. Además, el empleo

de líneas negras y puntos o diagonales y de color puro me ofreció la oportunidad de producir una gama de color personal y poco común. Y el imitar la técnica de la impresión, como estilo, me permite pintar de una forma moderna, no europea. La ampliación de estas viñetas de cómic evidencia que asumimos como reales configuraciones que son muy abstractas... Hago esto en parte porque no creo que la importancia del arte tenga nada que ver con la importancia del tema a tratar. Creo que la importancia reside más en la unidad de composición y en la inventiva de la percepción²⁷.

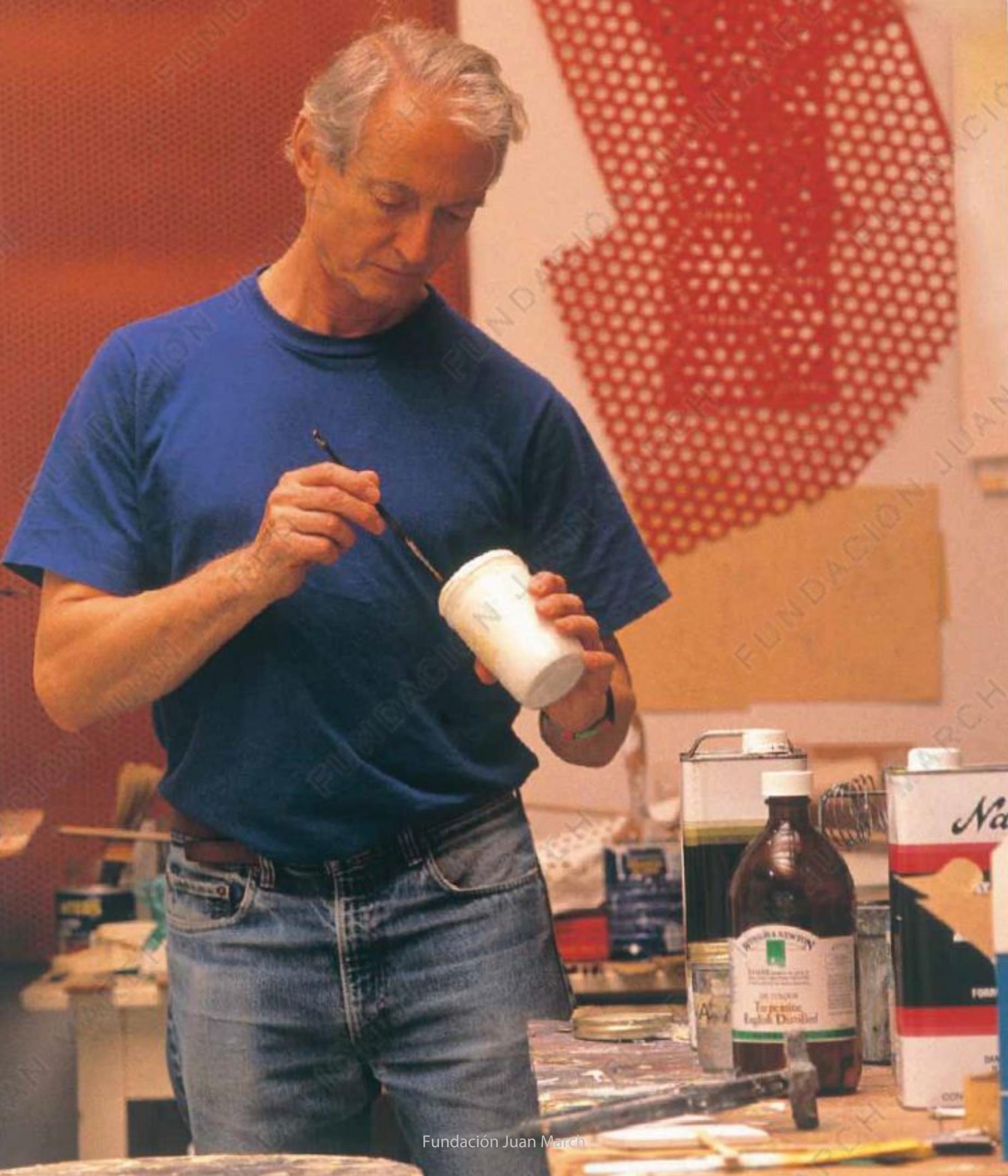
● RICHARD KALINA: En cuanto se presentó Carlene Meeker, Roy no volvió a utilizar los puntos. La producción técnica de los puntos de Roy evolucionó con los años. Primero comenzó con puntos pintados a mano y después se pasó a las plantillas de metal, y después a las plantillas de papel, hechas a medida y punteadas. El punteado era cada vez más formal y racionalizado. De hecho, creo que al principio funcionaban como elementos de relleno para las caras y después se convirtieron en objetos estructurales propiamente dichos. Tenían que hacerse a la perfección .

● CARLENE MEEKER: Roy había punteado sus cuadros anteriores con esta plantilla de metal... Quizás el verme pelear con ello... le dio la idea de buscar una empresa que hiciera estos puntos en papel. Cuando por fin lo hizo, los encargó a montones.

● C.M: Yo me ocupaba de poner los puntos en todos los cuadros. Roy nunca ponía los puntos en los cuadros. Y yo siempre mezclaba la pintura. La labor que hacía para él era el trabajo propio de una persona joven. ... Requería mucho tiempo y era extraordinariamente laborioso. ... Roy había llegado a un punto en su vida en el que lo que de verdad quería era trabajar en las ideas para los cuadros. No quería hacer el trabajo de producción²⁸.

● ROY LICHTENSTEIN: Los puntos cada vez eran más perfectos. Se aprecia cómo cada vez son más grandes a medida que pasa el tiempo, y yo desarrollo diferentes formas de pintar los puntos²⁹.

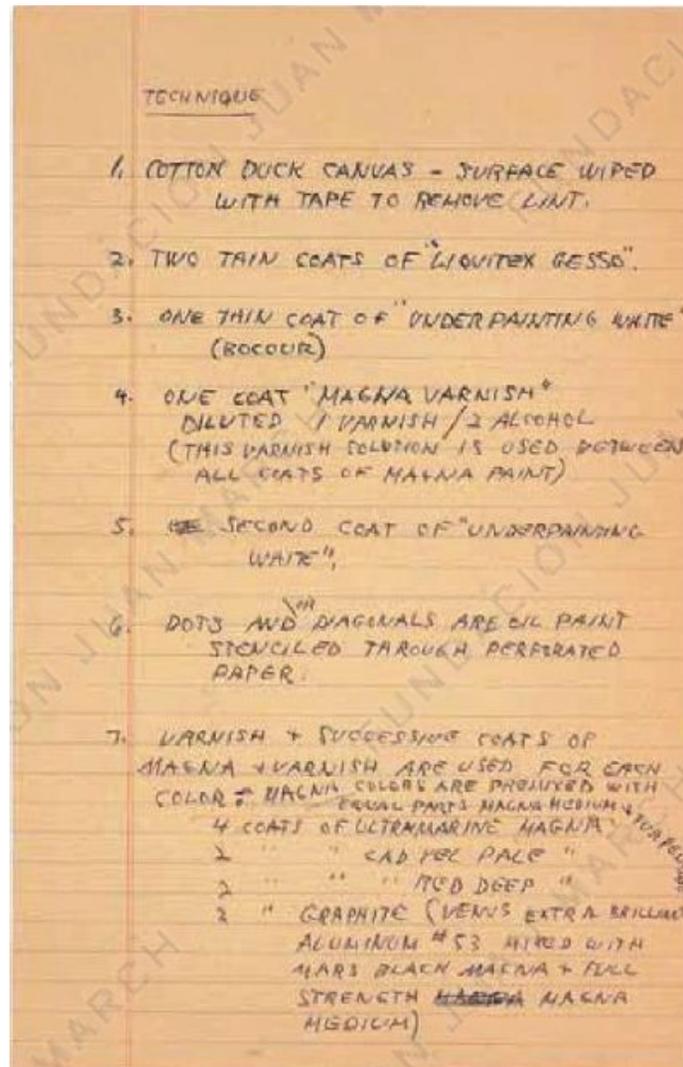




LOS MATERIALES

● ROY LICHTENSTEIN: Empléé un material llamado Rowlux, que es la marca de un plástico lenticular cuya característica es que cuando lo mueves, da la impresión de que se mueve. Estas piezas de plástico parecían perfectas para el cielo y el agua, que parecen moverse o cambiar de aspecto constantemente cuando los miras. Parecía la forma cotidiana perfecta de generar el aspecto de un paisaje que, por una parte, aparentaba ser más real, puesto que se movía, pero que obviamente era menos real, ya que sabías que estaba hecho de un material que generaba este particular efecto³⁰.

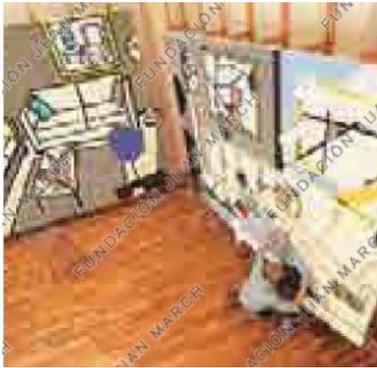
● CARLENE MEEKER: Los puntos siempre se hacían con pintura al óleo, independientemente del color, y los tonos de fondo sólidos siempre se hacían con Magna. El Magna se seca muy rápido y a Roy le encantaba esa cualidad. También le encantaba que el Magna fuera tan liso y opaco. ... El Magna se seca en segundos, y hubiera sido imposible de manipular si hubiéramos intentado emplearlo para los puntos³¹.



Izquierda: Lichtenstein trabajando en su estudio, 1991. Foto de Michael Abramson. Derecha: Notas sobre "técnicas de trabajo" manuscritas por Lichtenstein, sin fecha

TEMAS Y CONTENIDOS

132



Arriba: Lichtenstein en su estudio de Southampton trabajando en *Interior with Three Hanging Lamps* (Interior con tres lámparas de techo), 1991. Foto de Michael Abramson. Página derecha: Lichtenstein dando una gran pincelada a *Painting with Statue of Liberty* (Pintura con estatua de la libertad), 1983. Foto de Kan Okano

Los interiores

● ROY LICHTENSTEIN: [Los “Interiores” eran] una idea que yo seguía teniendo sobre el aspecto de las habitaciones en las páginas amarillas de la guía telefónica. En su mayoría proceden de ahí, normalmente de anuncios para espejos, tapicerías o cosas por el estilo.

● R.L: Cuando estuve en Italia [en 1989] me llamó la atención en la autopista un cartel sobre mobiliario que tenía buena pinta, y que me incitó a pensar de nuevo en estas imágenes. ... Yo estaba en la American Academy de Roma. Fue entonces cuando hice esta valiosa investigación en las páginas amarillas de la guía telefónica de Roma.

● R.L: Mantuve la situación y la perspectiva del rincón de la habitación. ... Podía añadir un espejo donde no lo hubiera, o sustituir un cuadro por otro, o añadir un segundo cuadro. Los objetos pequeños normalmente eran diferentes, pero el concepto básico era muy parecido³².

● R.L: En las paredes de los “Interiores” coloqué cuadros que normalmente no habrían estado nunca en la misma colección. Los “interiores” eran formas de poner a prueba tipos de cuadros que probablemente no habría pintado como obras individuales pero que me interesaban. ... Los más antiguos trataban del aspecto mortecino que parecen tener las habitaciones de los hoteles y moteles. Más tarde se convirtieron en el salón de un coleccionista. Pero las colecciones se juntaron en mi mente.

● R.L: Lo que me gustó de poner otros cuadros en mis cuadros, cosa que he hecho siempre desde *The Artist's Studio* [El estudio del artista], de 1970, es el intrínquilis de la situación. ... El primer impulso es conseguir que el cuadro más pequeño funcione por sí mismo. Pero eso carece de importancia. Todo contraste debe funcionar de nuevo dentro del todo³³.

Los desnudos

● ROY LICHTENSTEIN: *Nude with Beach Ball* [Desnudo con pelota de playa] ... es un cuadro que supuestamente es un eco de *Girl with Ball* [Chica con pelota], que hice en 1961, pero se trata de una composición completamente diferente. Grandes zonas de estos cuadros tienen puntos graduados en tamaño, que representan el *claroscuro*. Otras zonas tienen un color plano. Esta inconsistencia raramente se ve en pintura, pero es un tema que me interesa explorar. Esta es la idea de arte que tengo en mente. *Beach Scene with Starfish* [Escena de playa con estrella de mar] hace referencia al grupo de pinturas surrealistas de pequeño formato de Picasso, a su serie “In the Beach” [“En la playa”], realizada en 1928 en Ginard. En esta pintura se puede ver la misma mezcla de áreas de puntos graduados y colores puros³⁴.

● CARLENE MEEKER: La idea de una pintura era siempre más importante que el tema en cuestión. Por lo tanto... cualquier idea que tengas lo gobierna todo. Para algunos artistas el tema es lo absoluto, es lo más importante que hacen. ... Pero Lichtenstein no quería que su arte se viera de esa forma. Quería que su obra se viera como una idea: que la idea fuera [no mujeres desnudas, sino] este estilo que él mismo había desarrollado, basado en la iconografía comercial. En el transcurso de su obra, esto cubrió un espacio enorme³⁵.

● ROY LICHTENSTEIN: Creo que es una virtud el trabajar mucho y revisar constantemente un problema. Siempre se puede mejorar³⁶.

● R.L: No creo que puedas determinar el lugar que ocuparás [en la historia del arte]. La historia lo determinará por ti s³⁷.



Las pinceladas

● ROY LICHTENSTEIN: En 1965 empecé a hacer cuadros “sobre pinceladas”. El primero de estos cuadros provenía de una viñeta que representaba a un hombre pintando una valla. La viñeta del cómic pintaba una mano, una brocha y brochazos de pintura en una valla³⁸. Hice un cuadro a partir de esto y después, en los cuadros posteriores, decidí quitar la mano y la brocha y centrarme en la pincelada, porque las pinceladas tienen una historia muy importante en el arte. Las pinceladas son casi un símbolo de arte. Estos cuadros “sobre pinceladas” también recordaban al expresionismo abstracto.

● R.L: Por supuesto, la evidencia de las pinceladas en un cuadro le confiere el valor de un gran gesto. Pero en mis manos la pincelada se convierte en la representación de un gran gesto. De este modo, la contradicción entre lo que estoy retratando y cómo lo retrato es flagrante. La pincelada se convirtió en algo muy importante para mi obra. Posteriormente realicé naturalezas muertas, retratos y paisajes empleando pinceladas de viñetas, a veces empleando una combinación de viñetas y pinceladas de verdad³⁹.

● R.L: El color se modula y varía más en las pinceladas de verdad... Y era una forma más completa de trabajar. Entonces mezclé las dos: las pinceladas de las viñetas y las pinceladas de verdad. Esto me permitió parecer más pictórico, y además había una razón para hacerlo. Las pinceladas de verdad son tan predeterminadas como las pinceladas de las viñetas⁴⁰.

● CAREY CLARK: Cuando Roy comenzó a introducir pinceladas de verdad, en realidad estaba experimentando un cambio radical, porque estaba introduciendo un elemento gestual. Eran más estructurales que los planos horizontales, por la forma en que estaban hechas, pero siempre parecían muy gestuales⁴¹.

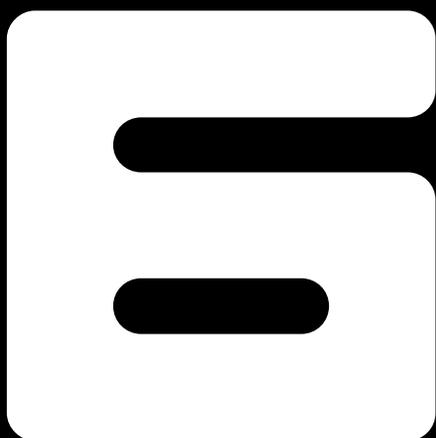
● ROY LICHTENSTEIN: *Laocoonte*, que es un lienzo bastante grande, se hizo a partir de la conocida escultura... Creí que todo el movimiento curvilíneo de la escultura parecía acorde con las pinceladas que estaba empleando⁴².



**RECONOCIMIENTOS
Y NOTAS**

Quiero expresar mi agradecimiento a Carey Clark, Richard Dimmler, Richard Kalina y Carlene Meeker por compartir sus recuerdos de Roy Lichtenstein y permitirme publicarlos por primera vez en este ensayo. Todo el material citado de los antiguos miembros del equipo de Lichtenstein procede de las entrevistas que grabé por encargo de la Fundación Roy Lichtenstein entre 2003 y 2006, como parte de su actual proyecto de historia oral. Las grabaciones han sido transcritas, redactadas, corregidas y depositadas en los archivos de la Fundación para su tratamiento final. Hay que destacar que, a causa de las limitaciones de tiempo y espacio, el testimonio de algunos de los ayudantes del artista que estuvieron en su estudio durante mucho tiempo y cuya contribución fue muy importante para la producción y conclusión de su obra, muy en particular James dePasquale, Robert McKeever y Carlos Ramos, no se pudieron solicitar para este ensayo. Sin embargo, la Fundación buscará e incluirá sus recuerdos, no sólo para sus archivos, sino también para cualquier debate futuro sobre el proceso creativo de Lichtenstein. También es un gran placer dar las gracias a mi colega Clare Bell, que dirigió mi atención hacia varias de las conferencias y entrevistas más sobresalientes de Lichtenstein y me ayudó a poner en orden varias versiones y fuentes de éstas.

- 1 Roy Lichtenstein, citado por Charles A. Riley II, "Interview with Roy Lichtenstein at his Manhattan studio, June, 1992", en: Michetti-Prod'Hom, Chantal y otros, *Roy Lichtenstein*. FAE Musée d'Art Contemporain, Pully/Lausanne, 1992, pág. 22. Todas las entrevistas grabadas y/o transcripciones, así como el material publicado citados en este ensayo están en los archivos de la Fundación.
- 2 Roy Lichtenstein, entrevista con Bici Hendricks [Nye Ffarrabas], 7 de diciembre de 1962. Grabaciones cedidas por cortesía de Nye Ffarrabas.
- 3 Roy Lichtenstein, debate con Richard Hamilton, moderado por Marco Livingstone, Oxford, Inglaterra, 1988. *Audio Arts Magazine*, Vol. 9, n° 2; grabaciones cedidas por cortesía de *Audio Arts*.
- 4 Lichtenstein, entrevista con Hendricks, cit.
- 5 Lichtenstein, entrevista de *Audio Arts*, cit.
- 6 Roy Lichtenstein, "About Art" [comentarios mecanografiados y acompañados de diapositivas preparados para un taller el 12 de noviembre de 1995, Kyoto, Japón].
- 7 Roy Lichtenstein, citado por Mark Rosenthal, *Artists at Gemini: Celebrating the Twenty-fifth Year*, Harry N. Abrams y Gemini G.E.L., Nueva York y Los Ángeles, 1993, pág. 105. Aunque muchas de las pinturas, pasteles y grabados de Lichtenstein anteriores al arte pop se basaban en una línea y factura cubistas, la primera traducción de una obra de arte específica de Picasso en una tira de cómic se llevó a cabo en 1962 con la pintura *Femme au Chapeau*. Para más información sobre Picasso y Lichtenstein, véase *Lichtenstein's Picassos: 1962-1964*, Gagosian Gallery, Nueva York, 1988 y Michael FitzGerald, *Picasso and American Art*, Whitney Museum of American Art, Nueva York, 2006.
- 8 Carlene Meeker, entrevista con la autora, 13-15 de agosto de 2003. La pintora y escritora Carlene Meeker fue ayudante del estudio de Roy Lichtenstein de 1968 a 1980.
- 9 Richard Kalina, entrevista con la autora, 11 de mayo de 2004. Pintor y crítico, Richard Kalina fue ayudante del estudio de Roy Lichtenstein de 1968 a 1969.
- 10 Carey Clark, entrevista con la autora, 10 de noviembre de 2006. El pintor y enmarcador Carey Clark hizo marcos para Roy Lichtenstein de 1981 a 1997.
- 11 Richard Dimmler, entrevista con la autora, 28-29 de enero de 2006. El pintor y escultor Richard Dimmler fue ayudante del estudio de Roy Lichtenstein de 1969 a 1973.
- 12 Entrevista con Meeker, cit.
- 13 Entrevista con Clark, cit.
- 14 Entrevista con Meeker, cit.
- 15 Entrevista con Clark, cit.
- 16 Lichtenstein, citado por Riley, op. cit., pág. 22.
- 17 Entrevista con Kalina, cit.
- 18 Lichtenstein, entrevista de *Audio Arts*, cit.
- 19 Roy Lichtenstein, citado por Milton Esterow, "How Could You Be Much Luckier Than I Am?", en: *Roy Lichtenstein: Interiors: Collages*, Galerie Ulysses, Viena, 1992, pág. 9. Este artículo, una entrevista con el artista, se publicó originalmente en el número de mayo de 1991 de *ARTnews*.
- 20 Lichtenstein, citado por Rosenthal, op. cit., pág. 105.
- 21 Entrevista con Dimmler, cit.
- 22 Lichtenstein, "About Art", cit.
- 23 Lichtenstein, entrevista con Hendricks, cit.
- 24 Entrevista con Dimmler, cit.
- 25 Lichtenstein, citado por Riley, op. cit., pág. 24.
- 26 Lichtenstein, "About Art", cit.
- 27 Entrevista con Kalina, cit.
- 28 Entrevista con Meeker, cit.
- 29 Roy Lichtenstein, "Commemorative Lecture: 'A Review of My Work Since 1961' - a slide presentation" [comentarios mecanografiados transcritos de las cintas de audio de un discurso ofrecido cuando recibió el Premio Kyoto el 11 de noviembre de 1995], Kyoto, Japón.
- 30 *Ibidem*.
- 31 Entrevista con Meeker, cit.
- 32 Lichtenstein, citado por Rosenthal, op. cit., pág. 91.
- 33 Lichtenstein, entrevista con Mink, cit.
- 34 Lichtenstein, "A Review of My Work Since 1961", cit.
- 35 Entrevista con Meeker, cit.
- 36 Lichtenstein, entrevista con Hendricks, cit.
- 37 Lichtenstein, entrevista con Mink, cit.
- 38 La fuente de las pinturas sobre "pinceladas" a las que alude Lichtenstein es un panel de la tira cómica "The Painting", en *Strange Suspense Stories*, n° 72 (octubre de 1964) de Charlton Comics. La imagen fue reproducida en Diane Waldman, *Roy Lichtenstein*, Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, 1993, pág. 151.
- 39 Lichtenstein, "A Review of My Work Since 1961", cit.
- 40 Roy Lichtenstein, entrevista con Janis Mink, transcripción en inglés, 10 de agosto de 1994. Mink publicó una versión de la entrevista en alemán, "In meinem Innersten bin ich ein Abstrakter Expressionist", en: *Vernissage Köln. Roy Lichtenstein in München*, n° 9/94, VG Bild-Kunst, Bonn, 1994, págs. 48-54.
- 41 Entrevista con Clark, cit.
- 42 Lichtenstein, "A Review of My Work Since 1961", cit.



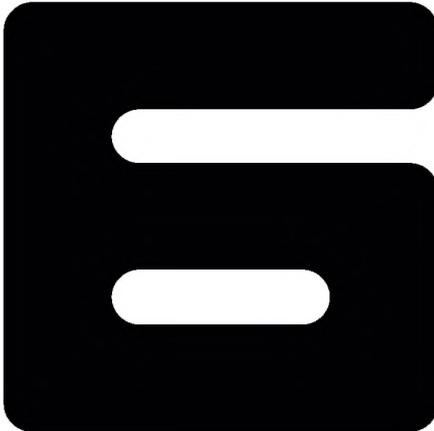
Lichtenstein, en su estudio de Nueva York, mirando en un espejo cubierto de materiales usados en sus maquetas, para ver el aspecto de su obra al revés, 1988. Foto de Bob Adelman



ROY LICHTENSTEIN: BIOGRAFÍA ABREVIADA

Clare Bell

138



1923 Certificado de nacimiento de Lichtenstein



C. 1939 Con su madre, Beatrice, entre las calles 77 y 78, en Broadway, Nueva York



1940



1940 Foto del Anuario de la Franklin High School



1945 El soldado Roy Lichtenstein en París, después de la Segunda Guerra Mundial



1943 Untitled (Portrait of a Man) (Sin título (Retrato de un hombre))

1946-47 Standing Figure (Figura de pie)



1944-45 Reclining Man (Hombre reclinado)

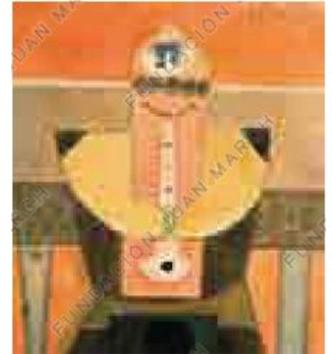


1949 Anuncio de una exposición colectiva en la galería Ten-Thirty, Cleveland, Ohio

1948 Isabel Wilson y Roy Lichtenstein en la granja de la familia King, Ohio



1948 The Musician (El músico)



Roy Fox Lichtenstein nace el 27 de octubre de 1923. Su padre es agente inmobiliario de la compañía Garage Realty, cerca de la calle 40 y Broadway en Manhattan, y su madre ama de casa. La familia vive en la Upper West Side, en la calle 86 Oeste, donde Lichtenstein crece junto a su hermana, Renée, cuatro años menor. Lichtenstein estudia primaria en el colegio público 9, situado en la vecina calle 84 Oeste con la avenida West End. Dibujar, jugar a las canicas y patinar en Strauss y en Riverside Park son algunos de sus pasatiempos favoritos. Comienza a sentir una fascinación, que le acompañará toda su vida, por la ciencia y su madre le lleva a menudo a visitar el Museo de Historia Natural, muy próximo al domicilio familiar. Durante su

juventud, Lichtenstein desarrolla un gran interés por el dibujo y pasa mucho tiempo dibujando y construyendo maquetas de aviones. Entre sus programas de radio favoritos de aquellos años están *Flash Gordon* y *Mandrake el mago*.

A los trece años, Lichtenstein ingresa en un colegio privado para chicos cercano a su casa, la Escuela Franklin. Allí sigue un programa de estudios centrado en las ciencias naturales. En Franklin no se imparten clases de arte, así que Lichtenstein acude los sábados por la mañana a los cursos de acuarela de la Escuela de Diseño Parson. En esas clases pinta naturalezas muertas y arreglos florales. Durante el ciclo de secundaria, Lichtenstein se apasiona por el jazz y crea, junto a otros estudiantes, un pequeño grupo de música en el que toca el clarinete, la flauta y el piano. Entre sus obras de esta etapa estudiantil se encuentran estudios

de músicos de jazz inspirados en los artistas a los que había escuchado en los clubs infames de los alrededores de la calle 52 Este. Encuentra también inspiración para o tra serie de dibujos, que posteriormente destruye, en el musical *Porgy & Bess* de George Gershwin.

En 1940 Lichtenstein se gradúa en Franklin y ese verano, previo a la entrada en la universidad, asiste a las clases de pintura de Reginald Marsh en el Art Students League de la calle 57 Oeste. Marsh, que raramente iba por allí, contrata a profesores suplentes que enseñan dibujo anatómico y técnicas de pintura al óleo como la aplicación de veladuras o la realización de dibujos subyacentes; el énfasis de las clases en los aspectos técnicos por encima de los procesos artísticos no satis-

face a Lichtenstein. Ese otoño comienza sus estudios en la Universidad de Ohio, en Columbus, un *college* en el que sus padres piensan que, además de obtener una licenciatura, podrá desarrollar sus inquietudes artísticas. Desde el principio se apunta a las clases de Dibujo Elemental y Dibujo Libre, que combina con asignaturas como Botánica, Literatura e Historia. Sus obras de este período incluyen retratos y naturalezas muertas en la línea de Picasso y Braque. En una asignatura de escultura emplea un horno eléctrico de fabricación casera para crear piezas con formas animales en cerámica y esmalte vitrificado. En 1942 Lichtenstein se apunta a un curso del profesor Hoyt L. Sherman titulado *Dibujar mirando*, en el que los estudiantes, sentados en la oscuridad, deben dibujar objetos colocados o suspendidos en medio de una habitación, iluminados durante un solo segundo por un flogonazo



1953 The Cattle Rustler
(Arriero de ganado)



1952 Anuncio de la primera exposición individual de Lichtenstein en la galería Carlebach, Nueva York



1953 Anuncio de exposición en la galería John Heller de Nueva York



1959 Untitled (Sin título)



1960 Con David y Mitchell, Highland Park, Nueva Jersey



1958 Mickey Mouse I

de luz. A partir de ese momento, las teorías de Sherman sobre la “percepción organizada” o la unidad visual y perceptiva constituyen la base del trabajo de Lichtenstein.

En febrero de **1943** Lichtenstein es reclutado por el ejército de Estados Unidos y abandona la Universidad de Ohio para incorporarse a filas. Como parte de su entrenamiento militar se matricula, junto al resto de su unidad, en la Universidad De Paul de Chicago, Illinois, donde recibe cursos de ingeniería. Tras haber completado este programa de entrenamiento especial del ejército, marcha a Biloxi, Mississippi, donde ingresa, por breve tiempo, en un programa de formación y entrenamiento de pilotos, que acaba siendo cancelado. Posteriormente trabaja como como oficinista y dibujante, agrandando para su

oficial viñetas del periódico del ejército *Stars & Stripes* (Estrellas y Barras). Debido a la necesidad de más soldados de combate en el frente, en diciembre de **1944** su batallón de ingenieros de combate viaja en barco a Inglaterra y de allí a Francia, Bélgica y Alemania. Lichtenstein lleva consigo un cuaderno en el que dibuja paisajes y retrata a otros soldados. Las cartas que envía a casa durante esta campaña en el extranjero dan testimonio de las compras de libros de arte ilustrados que realiza y de su deseo de obtener más papel y material de dibujo.

En el otoño de **1945** accede a clases de Historia y de Lengua francesa en la Cité Universitaire de París. En diciembre de ese año, Lichtenstein regresa a su casa, pues su padre está gravemente enfermo. Tras la muerte de éste en enero de **1946**, se licencia del ejército con honores y le es concedida, entre otras dis-

tinguciones, la medalla al Servicio Militar de América. En marzo de ese mismo año, Lichtenstein regresa a la Universidad de Ohio y en junio se licencia en Bellas Artes. Entre sus trabajos de esta época se encuentran unas esculturas de estilo precolombino, algunas talladas en piedra y otras realizadas en terracota o cerámica.

Unos meses después, en septiembre, Lichtenstein acepta un puesto como profesor de arte en la OSU. Entre las clases que imparte está el curso *Design 423*, en el que emplea un “Flash Lab” (laboratorio de flash) similar al de Sherman. En estas clases pide a los alumnos que dibujen sobre papel de periódico, utilizando grandes bloques de carboncillo o ceras, objetos iluminados fugazmente. En enero

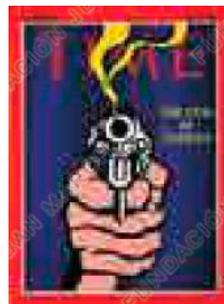
de **1947** ingresa en el programa de estudios superiores de esta misma universidad. Al año siguiente Lichtenstein forma parte de una exposición colectiva en la Ten-Thirty Gallery de Cleveland, una cooperativa de artistas donde conoce a la que será su futura esposa, Isabel Wilson, la asistente de la galería. Allí expone cuadros de músicos, de obreros, de un piloto de carreras y hasta de un buzo de alta mar, pintados a partir de sencillas formas biomórficas bien delineadas, que plasman el estilo caprichoso e infantil de Paul Klee. Un año después, sus retratos tipo son sustituidos por sujetos inspirados en cuentos de hadas a los que rodea de una selección de flora y fauna surrealista. En agosto de **1949**, Lichtenstein participa en una exposición colectiva en la Chinese Gallery de Nueva York, galería que expone con frecuencia

1960



1965 Con Dorothy en la galería Bianchini, Nueva York, en la inauguración de la exposición de Bob Stanley

1968 *The Gun in America*, (El revólver en América) portada para *Time*



1970

1970 *Mirror #1* (Espejo nº 1)



1964 Estudio de Highland Park, Nueva Jersey

1964 *Girl in Window* (Study for World's Fair Mural) (Chica en una ventana (Boceto para el mural de la Exposición Universal)),



1969 *Cathedral #5*, (Catedral nº 5)



1970 Exterior del estudio de Southampton, Long Island, Nueva York



1967 Fotografado con las series "Modern Painting" (Pintura moderna) en su estudio de la calle Bowery, Nueva York

141



1961 *Look Mickey*, El primer trabajo de Lichtenstein basado en los dibujos animados con la técnica de los puntos Benday



los trabajos del grupo de artistas abstractos norteamericanos y piezas clásicas de arte chino.

Los pájaros y los insectos aparecen a menudo en las pinturas de inspiración surrealista de 1950. Estos sujetos pictóricos son sustituidos alrededor de 1951 por caballeros y doncellas, castillos, dragones y santos medievales, interpretados en rosas, azules y malvas apagados. En su primera exposición en solitario en Nueva York, en abril de 1951 en la Carlebach Gallery, se exhiben, junto a sus cuadros, totems tallados en madera y divertidos ensamblajes de reyes, caballos y guerreros fabricados con metal y piezas encontradas como tuercas y brocas. En junio finaliza su contrato con la OSU, y se traslada con su familia a Cleveland, donde Isabel puede desarrollar su trabajo como decoradora de

interiores y Lichtenstein realiza una serie de trabajos ad hoc relacionados con la ingeniería comercial y el dibujo.

A comienzos de 1952, Lichtenstein se une al elenco de artistas de la John Heller Gallery en Nueva York y expone interpretaciones traviesas y rotundamente trazadas de destacadas obras del siglo XIX americano. Otro motivo destacado en la obra correspondiente a su periodo pre-Pop son los vaqueros e indios americanos. Como es frecuente en Lichtenstein, el pintor los representa utilizando una gran variedad de técnicas — óleo, pastel, acuarela, tinta, lápiz y en estampas realizadas a partir de grabados de madera y de lino. Para poder pintar de abajo arriba y de lado a lado, inventa un caballete rotatorio. Lichtenstein obtiene varios premios regionales y nacionales de escultura y grabado con las obras que presenta a estos certá-

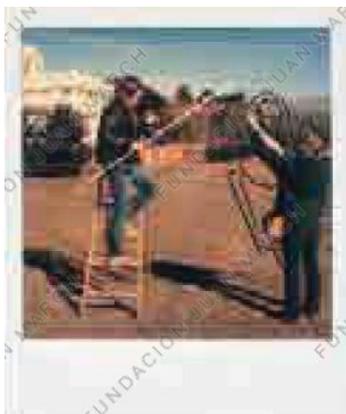
menes. Sus trabajos se exponen en Heller y en la Art Colony Gallery de Cleveland. En 1954 nace en esta misma ciudad su primer hijo, David. Cerca de un año después recupera la idea del ensamblaje a partir de la construcción de paredes abstractas realizadas con contrachapado pintado, cuerda y lienzo. Su segundo hijo, Mitchell nace en 1956.

En el otoño de 1957, Lichtenstein acepta un puesto como profesor asistente en la State University of New York en Oswego, en la parte norte del estado de Nueva York. Su obra se vuelve más abstracta y expresionista. Ya en 1958 se pueden descifrar imágenes de Mickey Mouse, el Pato Donald y Bugs Bunny ocultas en algunos de sus trabajos.

Otros puede que se usaran como cortinas de teatro y se destruyeran. Sus cuadros abstractos, luminosos y muy empastados, se exhiben en la Riley Gallery de Nueva York en junio de 1959.

En 1960, Lichtenstein deja su puesto docente en Oswego para incorporarse como profesor asistente de Arte en el Douglass College, el college de chicas de la Rutgers State University of New Jersey en New Brunswick, Nueva Jersey, no muy lejos de la ciudad de Nueva York. En Rutgers conoce a Allan Kaprow, que le presenta a Claes Oldenburg, Lucas Samaras, George Segal, Robert Watts, Robert Whitman y a otros artistas implicados en la escena artística de los llamados *Happenings*. Durante su primer curso en Rutgers, la pintura de Lichtenstein es abstracta. Realiza cuadros arrastrando sobre el lienzo harapos empastados en pintura para crear bandas que se asemejan a lazos.

1972 Still Life with Plums (Naturaleza muerta con ciruelas),



1977 Polaroid tomada por Lichtenstein a sus ayudantes en el exterior de su casa en Southampton con escultura en bronce

1975 Trompe L'oeil with Leger Head and Paintbrush (Trompe l'oeil con cabeza de Léger y pincel),



1975 The Atom (El átomo)



1980

1981 Two Yellow Apples (Dos manzanas amarillas)



1986 Collage for Portrait (Collage para retrato)



1983 Roy Lichtenstein en la Fundación Juan March



1980 Expressionist Head (Cabeza expresionista)



A principios del verano de 1961, Lichtenstein pinta *Look Mickey*, su primer trabajo clásico con una viñeta, en el que emplea un efecto de media tonalidad con los puntos Benday que obtiene sumergiendo un pincel de pelo de perro en pintura de óleo. Ese mismo año, Lichtenstein empezará a usar una plantilla de metal hecha a mano y un rodillo de pintura para obtener el efecto de los puntos Benday en los lienzos en los que representa viñetas y la imaginería de productos de consumo. Ese otoño Leo Castelli acepta representar los trabajos de Lichtenstein y las ventas pronto se disparan. Una primera separación de Isabel motiva el traslado de Lichtenstein desde su casa en Highland Park, New Jersey, a Broad Street en Nueva York, aunque pronto se reconciliarán.

En febrero de 1962, Leo Castelli exhibe los cuadros de Lichten-

stein en una exposición monográfica de obras basadas en las series de tiras de cómics e imágenes publicitarias rudimentarias de la prensa. A lo largo de ese año, el trabajo pop de Lichtenstein se muestra en seis grandes exposiciones por todo el país. Al año siguiente pide una excedencia en Douglass, se separa de nuevo de Isabel y traslada su domicilio y su estudio a la calle 26 Oeste, donde comienza una serie sobre mujeres de seriales televisivos y motivos bélicos de la Segunda Guerra Mundial que había encontrado en las páginas de los tebeos *D. C.* Con un proyector opaco amplía en sus lienzos los bocetos realizados con lápices de colores y comienza a usar una pintura acrílica de secado rápido soluble en aguarrás llamada Magna para las grandes superficies de sus lienzos, pero, dado que ésta se seca demasiado rápido, sigue pintando los puntos Benday con óleo, usando para ello unas

plantillas de metal perforadas que adquiere en tiendas.

En 1964, Lichtenstein retoma las imágenes inventadas con una serie de paisajes de horizonte compuestos principalmente de puntos Benday. Su tercera exposición en Castelli, en octubre de ese año, muestra una serie de piezas para pared realizadas en esmalte, que consistían en paisajes e imágenes de tebeos junto a esculturas que semejaban fuertes explosiones de esmalte puestas en pie. El primer mural de Lichtenstein fue instalado en la Exposición Universal de 1964.

En 1965, separado de Isabel (se divorciarán oficialmente en 1967), se traslada a la tercera planta de un antiguo banco alemán en el Bowery neoyorquino. Allí comienza una serie con cabezas realizadas en cerámica y con platos y tazas apilados. Al mismo

tiempo, pinta grandes óleos a base de gigantescas pinceladas que cruzan el lienzo. Al año siguiente, crea paisajes terrestres y marinos utilizando materiales industriales como plexiglás, metal, motores, lámparas y un plástico multi-lente llamado Rowlux, que produce un efecto de resplandor. En 1967 comienza su serie sobre pintura moderna inspirada en los motivos *Art Déco* del Radio City Music Hall de la plaza de Rockefeller en Manhattan e introduce en su trabajo el efecto de gradación de los puntos Benday. Ese otoño crea su primera serie de esculturas a gran escala en latón y cristal tintado inspiradas en diseños *Déco*. Poco después llegarán las pinturas modulares con imágenes de estos mismos diseños.

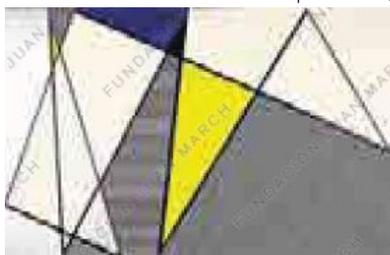
En 1968 Lichtenstein se casa con Dorothy Herzka, a quien había conocido en la galería Bianchini de Nueva York. Ese mismo año los trabajos de Lichtenstein son dos veces portada de la revista *Time*.

1990

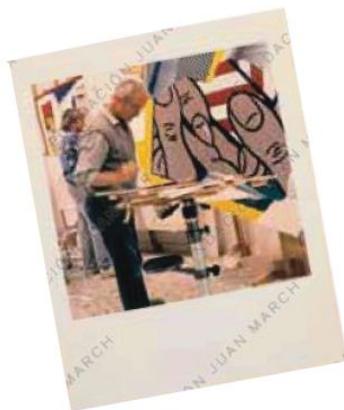


1988 Reflections: Art
(Reflejos/Reflexiones: Arte)

1985 Perfect
Painting #1 (Pintura
perfecta nº 1)



1990 Con su ayudante
James dePasquale
trabajando en
Reflections on the Gift
(Reflejos/Reflexiones sobre
el regalo), en el estudio de
Southampton



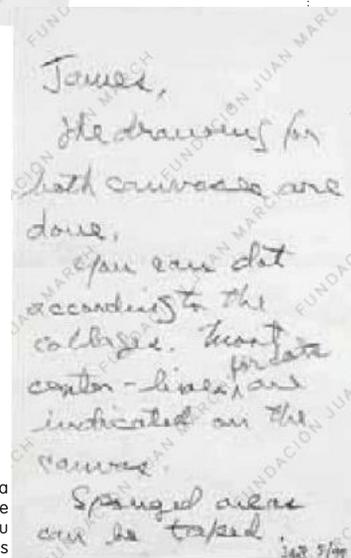
1992 Interior
with Skylir
(Interior con
línea del
horizonte)



1992 Con su ayudante, James
dePasquale, trabajando en Interior
with Bathroom Painting (Interior
con cuadro de baño), en el estudio
de Southampton



1994 Polaroid de la
fase de aplicación
de cinta a **Nude,
Reclining** (Desnudo,
reclinado)



1997 Nota
manuscrita de
Lichtenstein a su
ayudante James
dePasquale

Al año siguiente, inspirado por las series de cuadros de Claude Monet, Lichtenstein introduce el tema de los almiares y de la catedral de Rouen vista a distintas horas del día. Este tema propicia su vuelta a los grabados sencillos y es el origen de su colaboración a largo plazo con Gemini G.E.L. en California. También realiza su primera y última película para la exposición *Art & Technology*.

Especiosos y entablamentos son centrales en sus trabajos de 1970. Al año siguiente, Lichtenstein deja Manhattan y decide irse a vivir y trabajar a Southampton, en la punta este de Long Island. Lichtenstein toma prestados algunos temas de maestros modernos y pasa los años siguientes creando naturalezas muertas que sintetizan su estilo propio y el de los maestros. También empieza a experimentar con nuevos colores y

texturas en sus cuadros. Las esculturas a gran escala y pintadas de lámparas iluminadas, cántaros encima de mesas y humeantes tazas de café incorporan el bronce a su repertorio de materiales en 1977. Al año siguiente Lichtenstein reintroduce la temática de los indios americanos. Al final de la década, sus bocetos de *Naturalezas muertas*, *Cabezas* y *Paisajes* han recorrido todo el espectro estilístico, desde el cubismo al surrealismo y al expresionismo alemán.

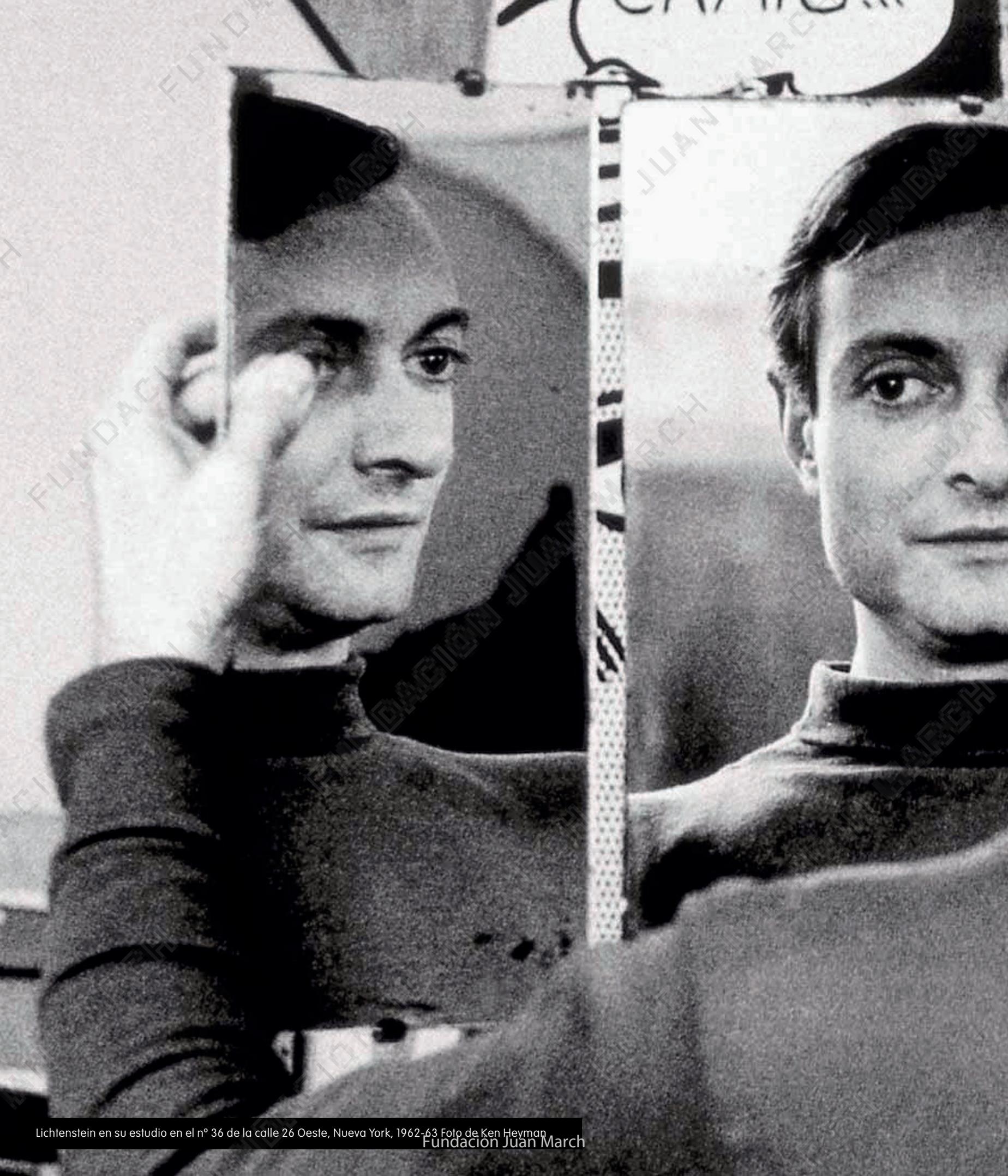
En los ochenta, Lichtenstein decide reinstalar su estudio en Manhattan, primero en la calle 29 Este y más tarde en un edificio que compra en el *Meatpacking district* del Greenwich Village, en el este de Manhattan. Se centra entonces en las líneas del estilo abstracto. En su indagación del expresionismo abstracto yuxtapone pinceladas desestructuradas junto a réplicas firmadas de sus pinceladas. Algunos años después, a principios de 1985, la abstrac-

ción geométrica es objeto de una atención semejante en sus series *Perfecto*, *Imperfecto* y *Plus y Minus*. Al final de la década, el reflejo es el tema predominante en su trabajo. Lichtenstein reconfigura algunos de los motivos, unos icónicos y otros menos conocidos, de su repertorio Pop con un formato de composición nuevo y audaz.

En los noventa, las siguientes series de Lichtenstein muestran colosales vistas interiores de casas sacadas de los pequeños anuncios de las páginas amarillas. A estas obras les suceden, a mediados de la década, unos desnudos retozantes. Estos años también coinciden con la finalización de una serie de proyectos escultóricos y pictóricos a gran escala que le habían sido encargados desde

los sectores público y privado. En los noventa, el trabajo y las indagaciones de Lichtenstein sobre el ilusionismo, la abstracción, la serialización, la estilización y la apropiación siguen presentes en todos los medios. Como pintor, escultor y grabador recibe numerosos premios internacionales y distinciones académicas de varias universidades. La Medalla Nacional de las Artes le es concedida en 1995. En el momento de su muerte, en 1997, a los 73 años, estaba empezando a investigar una nueva realidad fabricada, los llamados "cuadros virtuales".

Coda: A principios de los noventa, el artista y su familia previeron la eventual creación, en un futuro, de una fundación privada, con el fin de facilitar el acceso a su obra y a la de su tiempo. La Fundación Roy Lichtenstein se constituyó formalmente en septiembre de 1999.

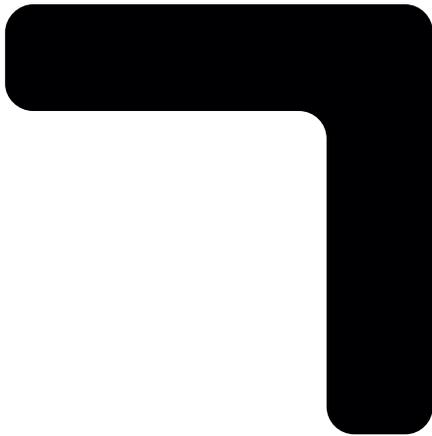


Lichtenstein en su estudio en el n° 36 de la calle 26 Oeste, Nueva York, 1962-63 Foto de Ken Heyman
Fundación Juan March



CATÁLOGO

146





1
Ocean Motion, 1966
(Movimiento del océano).
Rowlux, papel impreso y
cortado, pequeño motor.
57,2 x 66,7 cm.



2
Untitled Drawings for
Film (LACMA'S Art and
Technology Project), 1970.
(Dibujos sin título para
película (Proyecto de arte
y tecnología del LACMA)).
Bolígrafo sobre papel, 4
hojas. 21,6 x 14 cm. cada una.

3
Untitled Drawings for
Film (LACMA'S Art and
Technology Project), 1970
(Dibujos sin título para
película (Proyecto de arte
y tecnología del LACMA)).
Rotulador naranja, grafito
y bolígrafo sobre papel, 2
hojas. 27,7 x 21,3 cm. cada
una.

4
Untitled Drawings for
Film (LACMA'S Art and
Technology Project), 1970.
(Dibujos sin título para
película (Proyecto de arte
y tecnología del LACMA)).
Bolígrafo sobre papel, 3
hojas. 20,3 x 15,5 cm. cada
una.

5
Film - Untitled (LACMA'S
Art and Technology
Project), 1970. (Película sin
título (Proyecto de arte y
tecnología del LACMA)).
Película, dico láser, cinta de
vídeo VHS.



6
Drawing for **Still Life with
Picasso**, ca. 1973. (Dibujo
para Naturaleza muerta con
Picasso). Grafito y lápices de
colores sobre papel.
21 x 12,9 cm. (irregular).

7
Collage for **Still Life with
Picasso**, 1973. (Collage para
Naturaleza muerta con
Picasso). Rotulador mágico,
cinta, papel pintado e
impreso sobre cartón.
72,4 x 53,3 cm.



8
Drawing for **Still Life**, 1973.
(Dibujo para Naturaleza
muerta). Grafito y lápices de
colores sobre papel.
21 x 12,7 cm. (irregular).

9
Collage for **Still Life**, 1973.
(Collage para Naturaleza
muerta). Cinta, papel pintado
e impreso sobre cartón.
90,5 x 62,2 cm.

10
Still Life, 1973. (Naturaleza
muerta). Tapiz Aubusson.
Edición de 8.
196,9 x 147,3 cm.



11
Drawing for **Two Paintings:
Dagwood**, 1983. (Dibujo
para Dos cuadros:
Dagwood). Grafito sobre
cartón amarillento.
19,7 x 10,2 cm.

12
Drawing for **Two Paintings:
Dagwood**, 1983. (Dibujo
para Dos cuadros:
Dagwood). Grafito y lápices
de colores sobre papel.
22,2 x 14 cm.

13
Collage for **Two Paintings:
Dagwood**, 1983. (Collage
para Dos cuadros:
Dagwood). Cinta, papel
pintado e impreso sobre
cartón.
139,1 x 101,6 cm.

14
Two Paintings: Dagwood,
1984. (Dos cuadros:
Dagwood). Grabado en
madera y litografía sobre
papel Arches 88. Edición
de 60. Editor e impresor:
Gemini G.E.L., Los Ángeles.
136,8 x 98,9 cm.

Todas las obras de esta serie:
Blondie y Dagwood © King
Features Syndicates Inc.



15
Drawing for **Seascape**, 1984. (Dibujo para Marina). Grafito y lápices de colores sobre papel. 19,1 x 27 cm.

16
Collage for **Seascape**, 1984. (Collage para Marina). Cinta, papel pintado e impreso sobre cartón. 101 x 139,7 cm.



17
Drawing for **The Sower**, 1984. (Dibujo para El sembrador). Grafito y lápices de colores sobre papel. 18,7 x 26,4 cm.

18
Collage for **The Sower**, 1984. (Collage para El sembrador). Cinta, papel pintado e impreso sobre cartón. 103,5 x 139,7 cm.

19
The Sower, 1985. (El sembrador). Litografía, grabado en madera y serigrafía sobre papel Arches 88. Edición de 60. Editor e impresor: Gemini G.E.L., Los Ángeles. 104,6 x 141 cm.

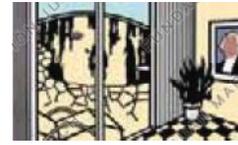


20
Drawing for **Laocoon**, 1988. (Dibujo para Laocoonte). Grafito sobre papel. 108,6 x 78,1 cm.

21
Drawing for **Laocoon**, 1988. (Dibujo para Laocoonte). Grafito y lápices de colores sobre papel. 27,9 x 27,9 cm.

22
Collage for **Laocoon**, 1988. (Collage para Laocoonte). Papel pintado e impreso sobre cartón. 138,1 x 120,3 cm.

23
Laocoon, 1988. (Laocoonte). Óleo y Magna sobre lienzo. 304,8 x 259,1 cm.



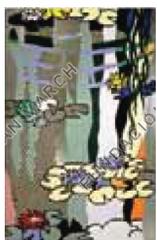
24
Drawing for **Interior with Exterior (Still Waters)**, 1991. (Dibujo para Interior con Exterior (Aguas tranquilas)). Grafito sobre papel. 15,2 x 14 cm.

25
Drawing for **Interior with Exterior (Still Waters)**, 1991. (Dibujo para Interior con Exterior (Aguas tranquilas)). Grafito sobre película de poliéster para calco. 65,1 x 118,1 cm.

26
Collage for **Interior with Exterior (Still Waters)**, 1991. (Collage para Interior con Exterior (Aguas tranquilas)). Cinta, papel pintado e impreso sobre cartón. 62,5 x 108 cm.



27
Collage for **Oval Office II**, 1992. (Collage para Despacho Oval II). Cinta, papel pintado e impreso sobre cartón. 74,9 x 95,3 cm.



28
Drawing for **Water Lilies-Blue Lily Pads**, 1991. (Dibujo para Nenúfares - Hojas de nenúfares azules). Grafito y lápices de colores sobre papel. 13,7 x 14,9 cm. (irregular).

29
Collage for **Water Lilies - Blue Lily Pads**, 1992. (Collage para Nenúfares - Hojas de nenúfares azules). Pan de aluminio, papel pintado e impreso sobre cartón. 101,6 x 76,2 cm. (oval).

30
Drawing for **Water Lilies with Japanese Bridge**, 1992. (Dibujo para Nenúfares con puente japonés). Grafito y lápices de colores sobre papel. 24,8 x 16,5 cm.

31
Collage for **Water Lilies with Japanese Bridge**, 1992. (Collage para Nenúfares con puente japonés). Pan de aluminio, papel pintado e impreso sobre cartón. 181 x 118,1 cm.

32
Water Lilies with Japanese Bridge, 1992. (Nenúfares con puente japonés). Esmalte serigrafiado sobre acero inoxidable, marco de aluminio pintado. Edición de 23. 211,5 x 147,3 cm.



33
Drawing for **Tintin Reading**, 1992. (Dibujo para Tintín leyendo). Grafito y lápices de colores sobre papel. 17,8 x 13,3 cm.

34
Collage for **Tintin Reading**, 1993. (Collage para Tintín leyendo). Cinta, papel pintado e impreso sobre cartón. 125,7 x 83,8 cm.



35
Drawing for **Brushstroke Nude**, 1993. (Dibujo para Desnudo pincelada). Grafito sobre papel. 132,1 x 81,3 cm.

36
Sketch for **Brushstroke Nude**, 1993. (Boceto para Desnudo pincelada). Grafito sobre papel. 21 x 14,6 cm.

37
Sketch for **Brushstroke Nude and Chair, Table and Flower Pot**, 1992. (Boceto para Desnudo pincelada y Silla, mesa y florero). Grafito y lápices de colores sobre papel. 76,7 x 57,2 cm.

38
Maquette for **Brushstroke Nude**, 1992. (Maqueta para Desnudo pincelada). Cartón pluma, estopilla, pegamento, compuesto de ensamblaje, pintura, papel pintado e impreso sobre madera. 143,5 x 33 x 25,4 cm.

39
Final Maquette for **Brushstroke Nude**, 1993. (Maqueta final para Desnudo pincelada). Madera pintada. 146,1 x 36,8 x 33 cm.

40
Brushstroke Nude, 1993. (Desnudo pincelada). Aluminio fundido pintado. Edición de 3. 355,6 x 106,7 x 61 cm.



41
Drawing for **Nude with Pyramid**, 1994. (Dibujo para Desnudo con pirámide). Grafito y lápices de colores sobre papel. 29 x 24,1 cm.

42
Collage for **Nude with Pyramid**, 1994. (Collage para Desnudo con pirámide). Cinta, papel pintado e impreso sobre cartón. 69,9 x 57,8 cm.

43
Nude with Pyramid, 1994. (Desnudo con pirámide). Óleo y Magna sobre lienzo. 213,4 x 177,8 cm. Colección Eli y Edythe L. Broad, Los Ángeles.



44
Drawing for **Nudes with Beach Ball**, 1994. (Dibujo para Desnudos con pelota de playa). Grafito sobre papel, página de cuaderno de apuntes. 22,7 x 15,2 cm

45
Drawing for **Nudes with Beach Ball**, 1994. (Dibujo para Desnudos con pelota de playa). Grafito sobre papel de calco. 41,8 x 49,8 cm

46
Drawing for **Nudes with Beach Ball**, 1994. (Dibujo para Desnudos con pelota de playa). Grafito y lápices de colores sobre papel. 39,4 x 47,6 cm.

47
Collage for **Nudes with Beach Ball**, 1994. (Collage para Desnudos con pelota de playa). Cinta, papel pintado e impreso sobre cartón. 99,7 x 90,5 cm.

48
Nudes with Beach Ball, 1994. (Desnudos con pelota de playa). Óleo y Magna sobre lienzo. 301 x 272,4 cm.



49
Drawing for **Beach Scene with Starfish**, 1995. (Dibujo para Escena de playa con estrella de mar). Grafito sobre papel. 14,9 x 31,4 cm.

50
Drawing for **Beach Scene with Starfish**, 1995. (Dibujo para Escena de playa con estrella de mar). Grafito sobre película de poliéster para calco. 24,1 x 41 cm.

51
Drawing for **Beach Scene with Starfish**, 1995. (Dibujo para Escena de playa con estrella de mar). Grafito sobre papel. 28,7 x 46,4 cm.

52
Drawing for **Beach Scene with Starfish**, 1995. (Dibujo para Escena de playa con estrella de mar). Grafito y lápices de colores sobre papel de calco para confección. 14 x 28,6 cm.



53
Drawing for **Virtual Interior: Portrait of a Duck**, 1995. (Dibujo para Interior virtual: retrato de un pato). Grafito y lápices de colores sobre papel. 10,2 x 12,1 cm. Donald Duck ©Walt Disney.

54
Collage for **Virtual Interior: Portrait of a Duck**, 1995. (Collage para Interior virtual: retrato de un pato). Cinta, papel pintado e impreso sobre cartón. 71,1 x 72,4 cm. Donald Duck ©Walt Disney.

55
Virtual Interior: Portrait of a Duck, 1995. (Interior virtual: retrato de un pato). Serigrafía sobre papel Somerset blanco texturado de 300 gr./m2. Edición de 60. Editor: The Walt Disney Company, Burbank. Impresor: Noblet Serigraphie Inc. 90,6 x 90,3 cm. Donald Duck ©Walt Disney.



56
Drawing for **Endless Drip**, 1995. (Dibujo para Goteo sin fin). Grafito sobre papel. 34,3 x 24,8 cm.

57
Endless drip, 1995. (Goteo sin fin). Aluminio labrado y pintado. 361,3 x 34,3 x 11,4 cm.



58
Untitled Drawing for **Virtual Interior**, 1997. (Dibujo sin título para Interior virtual). Grafito y lápices de colores sobre papel. 20,2 x 22,4 cm.

59
Drawing for **Nude with Bust**, 1995. (Dibujo para Desnudo con busto). Grafito y lápices de colores sobre película de poliéster para calco. 39,7 x 23,8 cm.

60
Drawing for **Nude with Bust**, 1995. (Dibujo para Desnudo con busto). Grafito y lápices de colores sobre papel. 34 x 24,9 cm.

61
Collage for **Nude with Bust**, 1995. (Collage para Desnudo con busto). Cinta, rotulador, papel pintado e impreso sobre cartón. 136,8 x 114 cm.

62
Nude with Bust, 1995. (Desnudo con busto). Óleo y Magna sobre lienzo. 274,3 x 228,6 x 6,4 cm.



63
Study for **Nude with Bust**, 1995. (Estudio para Dibujo con busto). Grafito sobre papel de calco. 21,9 x 12 cm.

64
Sketch for **Nude with Bust**, 1995. (Boceto para Desnudo con busto). Grafito sobre papel. 24,8 x 34 cm.

65
Drawing for **Woman: Sunlight, Moonlight**, 1995. (Dibujo para Mujer: luz del sol, luz de la luna). Grafito y lápices de colores sobre papel. 33,7 x 25,4 cm.

66
Collage for **Woman: Sunlight, Moonlight**, 1995. (Collage para Mujer: Luz del sol, luz de la luna). Cinta, papel pintado e impreso sobre cartón. 106,7 x 65,4 cm.

67
Woman: Sunlight, Moonlight, 1996. (Mujer: luz del sol, luz de la luna). Bronce pintado y patinado. Edición de 6. 100,6 x 64,1 x 2,9 cm.



68
Drawing for **Art Critic**, 1996. (Dibujo para Crítica de arte). Grafito y lápices de colores sobre papel de calco. 12,7 x 20,3 cm.

69
Collage for **Art Critic**, 1994. (Collage para Crítica de arte). Cinta, papel pintado e impreso sobre cartón. 50,2 x 33,7 cm.



70
Drawing for **Seductive Girl**, 1996. (Dibujo para Chica seductora). Grafito y lápices de colores sobre papel de calco. 27,1 x 33 cm. (irregular).

71
Drawing for **Seductive Girl**, 1996. (Dibujo para Chica seductora). Grafito y lápices de colores sobre papel. 25,4 x 34,3 cm.

72
Collage for **Seductive Girl**, 1996. (Collage para Chica seductora). Cinta, papel pintado e impreso sobre cartón. 63,5 x 91,4 cm.



73
Drawing for **Landscape with Scholar's Rock**, 1996. (Dibujo para Paisaje con Scholar's Rock). Grafito y lápices de colores sobre papel. 22,9 x 31,1 cm.

74
Drawing for **Landscape with Scholar's Rock**, 1996. (Dibujo para Paisaje con Scholar's Rock). Grafito sobre papel. 23,1 x 32,9 cm.

75
Drawing for **Landscape with Scholar's Rock**, 1996. (Dibujo para Paisaje con Scholar's Rock). Grafito y lápices de colores sobre papel. 24,1 x 33 cm.

76
Collage for **Landscape with Scholar's Rock**, 1996. (Collage para Paisaje con Scholar's Rock). Cinta, papel pintado e impreso sobre cartón. 107,3 x 213 cm.

77
Landscape with Scholar's Rock, 1997. (Paisaje con Scholar's Rock). Óleo y Magna sobre lienzo. 200,7 x 396,2 cm.



78
Drawing for **House with Gray Roof**, 1997. (Dibujo para Casa con tejado gris). Grafito y lápices de colores sobre papel. 20,3 x 22,2 cm. Cortesía Mitchell-Innes & Nash, Nueva York, USA.

79
Full scale maquette for **House I**, 1996. (Maqueta de tamaño natural para Casa I). Madera pintada. 315 x 510,5 x 111,8 cm.

80
Drawings for **House II**, 1997. (Dibujos para Casa II). Grafito y lápices de colores sobre papel. 20,3 x 21,6 cm.

81
Collage for **House II**, 1997. (Collage para Casa II). Cinta, papel pintado e impreso sobre cartón. 82,6 x 99,7 cm.

82
Drawings for **House III** and **Landscape in Fog**, 1997. (Dibujos para Casa III y Paisaje con niebla). Grafito y lápices de colores sobre papel. 25,4 x 33 cm.

83
Collage for **Small House**, 1997. (Collage para Casa pequeña). Cinta, papel pintado e impreso sobre cartón. 101,6 x 152,4 cm.

84
Small House, 1997. (Casa pequeña). Aluminio fundido pintado. Edición de 8. 45,4 x 67,2 x 21,6 cm.



85
Drawing for **Hologram**, 1996. (Dibujo para Holograma). Grafito y lápices de colores sobre papel de calco. 18,4 x 18,1 cm. (irregular).

86
Collage for **Hologram**, 1996. (Collage para Holograma). Cinta, grafito y rotulador negro sobre cartón. 34 x 29 cm.

87
Maquette for **Hologram Interior**, 1996. (Maqueta para Holograma interior). Cinta, papel pintado e impreso sobre cartón pluma. 36,2 x 61,6 x 15,2 cm.

88
Collage for **Hologram**, 1997. (Collage para Holograma). Cinta sobre cartón. 31,5 x 25,4 cm.

**89**

Drawing for Reclining Nude I, Aurora, 1997. (Dibujo para Desnudo reclinado I, Aurora). Grafito y rotulador sobre película de poliéster para calco. 57,8 x 52,7 cm. (irregular).

90

Drawing for Still Life with Reclining Nude, 1997. (Dibujo para Naturaleza muerta con Desnudo reclinado). Grafito y lápices de colores sobre papel. 22,2 x 30,5 cm.

91

Drawing for Still Life with Reclining Nude, 1997. (Dibujo para Naturaleza muerta con Desnudo reclinado). Grafito y lápices de colores sobre papel de poliéster para calco. 18,1 x 22,2 cm.

92

Collage for Still Life with Reclining Nude, 1997. (Collage para Naturaleza muerta con Desnudo reclinado). Papel pintado e impreso sobre cartón. 101,9 x 153 cm. Colección de la Roy Lichtenstein Foundation.

93

Collage for "The Leo Book ICI Salutes Leo Castelli", October 9, 1997. (Collage para "El libro de homenaje de ICI a Leo Castelli", 9 de octubre de 1997). Cinta sobre cartón. 59,9 x 30,7 cm.

**94**

Drawing for **Nude**, 1997. (Dibujo para Desnudo). Grafito sobre papel de calco. 13,3 x 7 cm. (irregular).

95

Drawing for **Nude**, 1997. (Dibujo para Desnudo). Grafito sobre papel. 76,2 x 57,2 cm.

96

Collage for **Nude**, 1997. (Collage para Desnudo). Cinta, papel pintado e impreso sobre cartón. 105,1 x 56,8 cm.

97

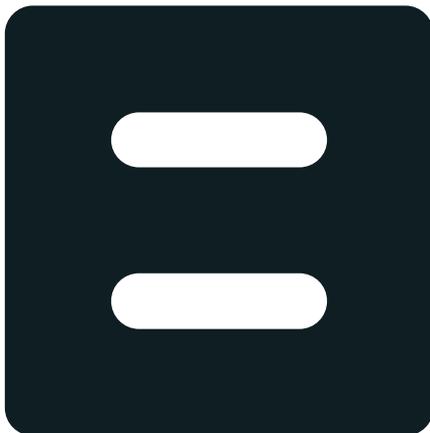
Nude, 1997. (Desnudo). Óleo y Magna sobre lienzo. 209,6 x 114,3 cm.

Todas las obras expuestas pertenecen a colecciones privadas, excepto aquéllas en las que específicamente se indica otra procedencia.

BIBLIOGRAFÍA SELECTA

Clare Bell

154



I. PUBLICACIONES QUE INCLUYEN ENTREVISTAS Y/O DECLARACIONES

- Alloway**, Lawrence, "Roy Lichtenstein's Period Style: From the 'Thirties to the 'Sixties and Back", en: *Arts Magazine*, 42, n° 1, septiembre-octubre, 1967, págs. 24-29.
- Alloway**, Lawrence, *Roy Lichtenstein*, Abbeville, Nueva York, 1983.
- Amaya**, Mario, "Architectural Digest Visits: Roy Lichtenstein", en: *Architectural Digest* (Londres), 35, n° 6, agosto, 1978, págs. 82-87, 144.
- Andreae**, Christopher, "Trying to Shock-Himself", en: *Christian Science Monitor*, Section 2, 18 de septiembre de 1969, pág. 11.
- Antoine**, Jean, "Métamorphoses: l'école de New York", en: *Quadrum*, n° 18, marzo, 1966, págs. 161-62.
- Baker**, Elizabeth C., "The Glass of Fashion and the Mold of Form", en: *ARTnews*, 70, n° 2, abril, 1971, págs. 40-41, 65-66.
- Baro**, Gene, "Roy Lichtenstein: Technique as Style", en: *Art International* (Lugano), 12, n° 9, noviembre, 1968, págs. 35-38.
- Bernard**, April y **Thompson**, Mimi, "Roy Lichtenstein", en: *Bomb*, n° 14, invierno, 1986, págs. 22-27.
- Boatto**, Alberto, *Pop Art in U. S. A. Dichiarazioni Di Dine, Johns, Lichtenstein, Oldenburg, Rauschenberg, Rosenquist, Segal, Warhol, Lerici*, Milán, 1967.
- Boatto**, Alberto y **Falzone**, Giordano (eds.), *Lichtenstein*, Roma, 1966. Publicado en formato revista en *Fantazaria* (Roma), 1, n° 2, julio-agosto, 1966.
- Busche**, Ernst, "Interview mit Roy Lichtenstein", en: *Kunstwerk* (Stuttgart), 31, n° 1, febrero, 1978, págs. 14-25.
- Calas**, Nicolas, "Roy Lichtenstein: Insight through Irony", en: *Arts Magazine*, 44, n° 1, septiembre-octubre, 1969, págs. 29-33.
- Codognato**, Atilio, *Pop Art: evoluzione di una generazione*, Electa, Milán, 1980.
- Collins**, Bradford R, "Modern Romance: Lichtenstein's Comic Book Paintings", en: *American Art*, 17, n° 2, verano, 2003, págs. 60-85.
- Conti**, Marina, "Felice d'aver fatto Pop: Intervista con Roy Lichtenstein", en: *L'Espresso* (Italia), n° 41, 17 de octubre de 1993, págs. 124-125, 127, 129.
- Coplans**, John, "An Interview with Roy Lichtenstein", en: *Artforum* (Los Ángeles), 2, n° 4, octubre, 1963, pág. 31.
- Coplans**, John, "Talking with Roy Lichtenstein", en: *Artforum* (Los Ángeles), 5, n° 9, mayo, 1967, págs. 34-39.
- Coplans**, John, *Roy Lichtenstein: Graphics, Reliefs, and Sculptures, 1969-1970*. Catálogo de la exposición, 27 de octubre- 6 de diciembre, University of California y Gemini G. E. L., Irvine y Los Ángeles, 1970.
- Dagen**, Philippe, "Lichtenstein, le classique américain", en: *Le Monde* (París), 6 de septiembre de 1993, pág. 11.
- Debailleux**, H. F., "Roy Lichtenstein: La Révolution est loin", en: *Libération*, 25 de mayo de 1988, pág. 36.
- Diamonstein**, Barbaralee, "Caro, De Kooning, Indiana, Lichtenstein, Motherwell, and Nevelson on Picasso's Influence", en *ARTnews*, 73, n° 4, abril, 1974, págs. 44-46.
- Diehl**, Matthew, "Picasso Was Here: Five Contemporary Artists Mine the Master", en *Art & Antiques* (Nueva York), 6, n° 2, febrero, 1989, págs. 37-38.
- Dietrich**, Nicolas, "Lichtenstein", en: *Les Aventures de l'art* (París), n° 2, diciembre, 1990, págs. 76-83.
- Enright**, Robert, "Pop Goes the Tradition, An Interview with Roy Lichtenstein", en: *Border Crossings*, 13, n° 3, agosto, 1994, págs. 18-29.
- Esterow**, Milton, "Roy Lichtenstein: How Could You Be Much Luckier Than I Am?", en: *ARTnews* 90, n° 5, mayo, 1991, págs. 85-88, 90-91.
- Feaver**, William, "The Artists", en: *Vogue* (Londres), noviembre-diciembre 1974, págs. 7, 117-18.
- The First Show: Painting and Sculpture from Eight Collections, 1940-1980*, Catálogo de la exposición, 20 de noviembre de 1983-19 de febrero de 1984, Museum of Contemporary Art, Los Ángeles, California, 1983.
- Glaser**, Bruce, "Lichtenstein, Oldenburg, Warhol: A Discussion", en: *Artforum* (Los Ángeles), 4, n° 6, febrero, 1966, págs. 20-24.
- Glenn**, Constance W., *Roy Lichtenstein: Ceramic Sculpture*, Catálogo de la exposición, 22 de febrero-20 de marzo, California State University Art Galleries, Long Beach, 1977.
- Glueck**, Grace, "BLAM!! To the Top of Pop", en: *New York Times*, 21 de septiembre de 1969, pág. 31.
- Gruen**, John, "Roy Lichtenstein: From Outrageous Parody to Iconographic Elegance", en: *ARTnews*, 75, marzo, 1976, págs. 39-42.
- Gruen**, John, "Artist's Dialogue: Roy Lichtenstein. Bold Strokes of Wit and Wisdom", en: *Architectural Digest*, 42, n° 9, septiembre, 1985, págs. 52, 56, 60, 62.
- Hahn**, Otto, "Roy Lichtenstein", en: *Art International*, 10, n° 6, verano, 1966, págs. 64, 66-69. Traducción de Arnold Rosin, correcciones de James Fitzsimmons.
- Hindry**, Ann et al., *Artstudio (Spécial Roy Lichtenstein)*, n° 20, primavera, 1991.
- Holland**, Mary, "Mr. Pop Comes to Town", en: *London Observer*, 31 de diciembre de 1967, pág. 7.
- "Is It Art—Or Dizzy? Town's in a Tizzy", en: *The Cleveland News: Home Magazine*, 13 de marzo de 1952, pág. 18.
- Jodidio**, Philip, "Roy Lichtenstein et le procès comique", en: *Connaissance des Arts*, n° 349, marzo, 1981, págs. 62-71.
- Johnson**, Ellen H. (ed.), *American Artists on Art from 1940 to 1980*, Harper & Row, Nueva York, 1982.
- Katz**, Paul, "Roy Lichtenstein: Modern Sculpture with Velvet Rope", en: *Art Now: New York*, 1, n° 1, enero, 1969, s. p.
- Kimmelman**, Michael, "Disciple of Color and Line, Master of Irony", en: *New York Times*, 31 de marzo de 1995, págs. C1, C27.
- Kuipers**, Dean y **Ashworth**, Chris (eds.), *Ray Gun Out of Control*, Simon & Schuster, Nueva York, 1996.
- Lamarche-Vadel**, Bernard, "Roy Lichtenstein, entretien au magnétophone", en: *Artistes*, n° 11, junio-julio, 1982, págs. 45-49.
- Larson**, Kay, "Art", en: *New York*, 21 de septiembre de 1981, págs. 34-35.
- Larson**, Philip, *Johns, Kelly, Lichtenstein, Motherwell, Nauman, Rauschenberg, Serra, Stella: Prints from Gemini G. E. L.* Catálogo de la exposición, 17 de agosto-29 de septiembre, Walker Art Center, Minneapolis, 1974.
- Lebensztejn**, Jean-Claude, "Eight Statements [on Matisse]", en: *Art in America*, 63, n° 4, julio-agosto, 1975, págs. 67-69.
- Marchesseau**, D., "Roy Lichtenstein in Paris", en: *Oeil* (Suiza), n° 328, noviembre, 1982, págs. 40-45.
- Marshall**, Marshall, 50 *New York Artists*, Chronicle Books, San Francisco, 1986.
- Meyer**, Jean-Claude, "Les illusions optiques de Roy Lichtenstein", en: *XXe siècle, n.s.*, n° 41, diciembre, 1973, págs. 88-93.
- Michetti-Prod'Hom**, Chantal, *Roy Lichtenstein*, Catálogo de la exposición, 6 de septiembre de 1992-31 de enero de 1993, FAE Musée d'Art Contemporain, Pully/Lausanne, 1992.
- Modern Dreams: The Rise and Fall and Rise of Pop*, Institute for Contemporary Art y MIT Press, Nueva York y Cambridge, Massachusetts, 1988.
- Newland**, Joseph N. (ed.), *The Skowbegan School of Painting and Sculpture:*

60 Years, Catálogo de la exposición, 22 de Julio-29 de octubre de 2006, Colby College Museum of Art, Waterville, Maine, 2006.

Pascal, David, "Interview with Roy Lichtenstein", en: *Giff-Wiff*, n° 20, mayo, 1966, págs. 6-15.

Plagens, Peter, "Lichtenstein on the Line", en: *Newsweek*, vol. 122, n° 16, 18 de octubre de 1993, págs. 81-82.

Ratcliff, Mark, "Roy Lichtenstein: Donald Duck et Picasso", en: *Art Press*, n° 140, octubre, 1989, págs. 12-19.

Roberts, Colette, "Interview de Roy Lichtenstein", en: *Aujourd'hui art et architecture*, 10, n° 55-56, enero, 1967, págs. 123-27.

Rose, Barbara y **Sandler**, Irving, "Sensibility of the Sixties", en: *Art in America*, 55, n° 1, enero-febrero, 1967, pág. 45.

Rosenblum, Robert, "Roy Lichtenstein and the Realist Revolt [La rivolta 'realista' Americana: Lichtenstein]", en: *Metro*, n° 8, abril, 1963, págs. 38-45.

Rosenthal, Mark, *Artists at Gemini: Celebrating the Twenty-fifth Year*, Harry N. Abrams y Gemini G. E. L., Nueva York y Los Ángeles, 1993.

Roy Lichtenstein, Catálogo de la exposición, 23 de octubre-27 de noviembre de 1997, Anthony d'Offay Gallery, Londres, 1997.

Roy Lichtenstein: Conversations with Surrealism, Mitchell-Innes & Nash, Nueva York, 2005.

Roy Lichtenstein: Graphic Work: 1970-1988, Catálogo de la exposición, 4 de octubre-25 de noviembre de

1981, Whitney Museum of American Art, Downtown Branch, Nueva York, 1981.

Schaff, David, "A Conversation with Roy Lichtenstein", en: *Art International*, 23, n° 9, enero-febrero, 1980, págs. 28-38.

Schmied, Wieland, *Roy Lichtenstein: Zeichnungen*, Catálogo de la exposición, 30 de abril-15 de junio de 1975, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Berlin; itineraria a: Neue Galerie der Stadt Aachen, 12 de julio-14 de septiembre de 1975.

Siegel, Jeanne, *Artwords: Discourse on the 60's and 70's*, UMI, Ann Arbor, Michigan, 1985.

Grace, Gertrude Sill, "The Reversed Canvas", en: *Portfolio*, 3, n° 1, enero-febrero, 1981, págs. 48-51.

Smith, Philip, "Roy Lichtenstein: Interview", en: *Arts Magazine*, 52, n° 3, noviembre, 1977, pág. 26.

Solomon, Alan, *The Popular Image Exhibition*, Catálogo de la exposición, 18 de abril-2 de junio, Washington Gallery of Modern Art, Washington, D.C., 1963. Disco fonográfico.

Solomon, Alan, "Conversation with Lichtenstein", en: *Fantazaria*, 1, n° 2, julio-agosto, 1966, págs. 6-13 (italiano), 36-42 (resumen en inglés), 66-73 (resumen en francés).

Solomon, Deborah, "The Art behind the Dots", en: *New York Times Magazine*, 8 de marzo de 1987, págs. 42-46, 107, 112.

Swenson, Gene, "What Is Pop Art? Answers from Eight Painters, Part I: Jim Dine, Robert Indiana, Roy Lichtenstein, Andy Warhol", en: *ARTnews*, 62, n° 7,

noviembre, 1963, págs. 24-25, 62-64.

Taylor, Paul, "Roy Lichtenstein", en: *Flash Art*, n° 148, octubre, 1989, págs. 87-93.

Tomkins, Calvin y **Adelman**, Bob, *Roy Lichtenstein: Mural with Blue Brushstroke*, Harry N. Abrams, Nueva York, 1987.

Tomkins, Calvin, "The Prince of Pop", en: *Vogue*, septiembre, 1993, págs. 516-521; 584, 586, 588.

Tono, Yoshiaki (ed.), "Statements by Contemporary Artists", en: *Mizue* (Tokio), n° 700, junio, 1963, pág. 28.

Tuchman, Phyllis, "Pop! Interviews with George Segal, Andy Warhol, Roy Lichtenstein, James Rosenquist, and Robert Indiana", en: *ARTnews*, 73, n° 5, mayo, 1974, págs. 24-29.

Tully, Judd, "Artists on Picasso", en: *Horizon* (Nueva York), abril, 1980, págs. 47-50.

Tuten, Fred, *Lichtenstein at Gemini*, Gemini G. E. L., Los Angeles, 1969.

von Arnim, Gabriele, "Long Island - Wo New Yorks Malerfürsten leben", en: *Art: das Kunstmagazin*, 1, 1981, págs. 20-39, Gruner + Jahr, Hamburg, 1981.

Waldman, Diane, *Roy Lichtenstein*, Catálogo de la exposición, 19 de septiembre-9 de noviembre de 1969, Solomon R. Guggenheim Museum, Solomon R. Guggenheim Foundation, Nueva York, 1969.

Waldman, Diane, *Roy Lichtenstein*, Gabriele Mazzotta Editore, Milán, 1971; Harry N. Abrams, Nueva York, 1972.

Wallach, Amei, "Lichtenstein and life after pop", en: *New York Newsday*, 20 de septiembre de 1981, parte II.

Wallach, Amei, "At Lunch with Lichtenstein and Castelli: A Conversation with Roy and Leo", en: *New York Newsday*, parte II, 12 de febrero de 1992, págs. 51-52.

Minamishima, Hiroshi y **Kido**, Hideyuki (eds.), *Exhibition for Center for Contemporary Graphic Art and Tyler Graphics Archive Collection*. Suplemento al Catálogo de la exposición, *Graphic Vision: Kenneth Tyler Retrospective Exhibition: Thirty Years of Contemporary American Prints*, primera parte: 22 de abril-31 de mayo de 1995; segunda parte: 10 de junio-30 de julio de 1995, Center for Contemporary Graphic Art y Tyler Graphics Archive Collection, Fukushima, Japón, 1995.

II. CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES

(Por orden cronológico)

1952

Sherman, Hoyt, *Recent Paintings: Roy F. Lichtenstein*, 31 de diciembre de 1951-12 de enero de 1952, John Hellery Gallery, Nueva York.

1963

Lichtenstein, 5-30 de junio de 1963, Galerie Ileana Sonnabend, París.

Sonnabend, Michael, *Lichtenstein (Prima personale in Italia)*, 23 de diciembre de 1963-23 de enero de 1964, Galleria Il Punto Arte Moderna, Turín.

1965

Roy Lichtenstein, 1-30 de junio de 1965, Galerie Ileana Sonnabend, París.

1966

Henning, Edward B., *Roy Lichtenstein*, 29 de noviembre-25 de diciembre de 1966, Cleveland Museum of Art, Cleveland.

1967

Coplans, John, *Roy Lichtenstein*, 18 de abril-28 de mayo de 1967, Pasadena Art Museum, Pasadena; itineraria a: Walker Art Center, Minneapolis, 23 de junio-30 de julio de 1967.

Beeren, Wim, *Roy Lichtenstein*, 4 de noviembre-17 de diciembre de 1967, Stedelijk Museum, Amsterdam; itineraria a: Tate Gallery, Londres, 6 de enero-4 de febrero de 1968; Kunsthalle Bern, Berna, 20 de febrero-31 de marzo de 1968; Kestner-Gesellschaft, Hannover, 13 de abril-19 de mayo de 1968; Bussesseche Verlagsbuchhandlung, Herford, 1969.

Alloway, Lawrence, *Roy Lichtenstein: Exhibition of Paintings and Sculpture*, 7 de diciembre de 1967, Contemporary Arts Center, Cincinnati.

1968

Morphet, Richard, *Roy Lichtenstein*, 6 de enero-4 de febrero de 1968, Tate Gallery, Londres.

Ammann, Jean-Christophe y **Beeren**, Wim, *Roy Lichtenstein*, 23 de febrero-31 de marzo de 1968, Kunsthalle Bern, Berna.

Schmied, Wieland, *Roy Lichtenstein*, 11 de abril-12 de mayo de 1968, Kestner-Gesellschaft, Hannover.

1969

Waldman, Diane, *Roy Lichtenstein*, 19 de septiembre-9 de noviembre de 1969, Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York; Solomon R. Guggenheim Foundation, Nueva York.

1970

Sculpture, Catálogo de la exposición *Roy Lichtenstein Sculptures*, Galerie Ileana Sonnabend, París.

Crespo, Ángel, *Roy Lichtenstein y el arte pop*, 1 de abril-1 de mayo de 1970, University of Puerto Rico, Mayagüez.

Coplans, John, *Roy Lichtenstein: Graphics, Reliefs, and Sculptures, 1969-1970*, 27 de octubre-6 de diciembre de 1970, University of California y Gemini G. E. L., Irvine y Los Ángeles.

1972

Alloway, Lawrence, *Roy Lichtenstein*, 21 de junio-20 de agosto de 1972, Contemporary Arts Museum, Houston.

1975

Abadie, Daniel, *Roy Lichtenstein: dessins sans bande*, 10 de enero-17 de febrero de 1975, Centre National d'Art Contemporain, París.

Schmied, Wieland, *Roy Lichtenstein: Zeichnungen*, 30 de abril-15 de junio de 1975, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Berlín; itinera a: Neue Galerie der Stadt Aachen, Aquisgrán, 12 de julio-14 de septiembre de 1975.

Zerner, Henri, *The Graphic Art of Roy Lichtenstein*, 13 de septiembre-26 de octubre de 1975, Fogg Art Museum,

Harvard University, Cambridge, Massachusetts.

1977

Glenn, Constance W., *Roy Lichtenstein: Ceramic Sculpture*, 22 de febrero-20 de marzo de 1977, California State University Art Galleries, Long Beach.

Kaprow, Allan, *Roy Lichtenstein at CalArts: Drawings and Collages from the Artist's Collection*, 19 de abril-22 de mayo de 1977, California Institute of the Arts, Valencia.

Roy Lichtenstein: Gemälde und Graphik, 1962-1977, 4 de septiembre-2 de octubre de 1977, Mannheimer Kunstverein, Mannheim.

1978

Sussman, Elizabeth, *Roy Lichtenstein: The Modern Work, 1965-1970*, 8 de noviembre-31 de diciembre de 1978, Institute of Contemporary Art, Boston.

1979

Alloway, Lawrence, *Mirrors and Entablatures*, 25 de octubre-14 de diciembre, State University of New York, Stony Brook.

1981

Cowart, Jack, *Roy Lichtenstein 1970-1980*, 8 de mayo-28 de junio de 1981, Saint Louis Art Museum, Nueva York; Hudson Hills Press y Saint Louis Art Museum, Nueva York y Saint Louis; itinera a: Seattle Art Museum, 16 de julio-6 de septiembre de 1981; Whitney Museum of American Art, Nueva York, 22 de septiembre-29 de noviembre de 1981; Fort Worth Art Museum, 16 de diciembre de 1981-7 de febrero de 1982; Museum Ludwig, Colonia, primavera

de 1982; Orsanmichele, Florencia, verano de 1982; Musée des Arts Décoratifs, París, otoño de 1982; Fundación Juan March, Madrid, invierno de 1982-83; Seibu Museum of Art, Tokio, primavera de 1983; edición alemana: Prestel, Múnich, 1982; edición italiana: Electa, Florencia, 1982; edición japonesa: Seibu, Tokio, 1982.

Roy Lichtenstein: Graphic Work: 1970-1988, 4 de octubre-25 de noviembre de 1981, Whitney Museum of American Art, Downtown Branch, Nueva York.

1983

Busche, Ernst, *Lichtenstein*, 3 de diciembre de 1983-14 de enero de 1984, Leo Castelli Gallery, Nueva York.

1984

Pincus-Witten, Robert, *Roy Lichtenstein: A Drawing Retrospective*, 10 de abril-12 de mayo de 1984, James Goodman Gallery, Nueva York.

1986

Tuten, Fred, *Roy Lichtenstein: Sculpture and Graphics 1980-1986*, 18 de noviembre de 1986-5 de enero de 1987, Thordén Wetterling Galleries, Estocolmo.

1987

Rose, Bernice, *The Drawings of Roy Lichtenstein*, 15 de marzo-2 de junio de 1987, Museum of Modern Art, Nueva York; itinera a: Museum Overholland, Ámsterdam, 17 de julio-13 de septiembre de 1987; Museum of Tel Aviv, Israel, 8 de noviembre-20 de diciembre de 1987; Douglas Hyde Gallery, Dublín, 21 de enero-21 de febrero de 1988; Schirn Kunsthalle, Frankfurt, 10 de marzo-1 de mayo de 1988; Museum of Modern Art,

Oxford, GB, 15 de mayo-3 de julio de 1988; The Corcoran Gallery of Art, Washington, D. C., 17 de septiembre-20 de noviembre de 1988; edición alemana: *Roy Lichtenstein: die Zeichnungen 1961-1986*, Hirmer, Múnich, cop. 1988.

1988

Geldzahler, Henry, *Lichtenstein's Picassos: 1962-1964*, 6 de febrero-26 de marzo de 1988, Gagosian Gallery, Nueva York.

Busche, Ernst, *Roy Lichtenstein: Das Frühwerk, 1942-1960*, 21 de noviembre de 1988-12 de enero de 1989, Amerika Haus, Berlín; Gebr. Mann Verlag, Berlín, 1988; itinera a: Amerika Haus, Frankfurt, 20 de enero-16 de febrero de 1989; Kunstverein, Rottenburg, 21 de febrero-23 de marzo de 1989; Amerika Haus, Colonia, 5 de abril-5 de mayo de 1989.

1989

Tuten, Fred, *Roy Lichtenstein: Bronze Sculpture, 1976-1989*, 19 de mayo-1 de julio de 1989, 65 Thompson Street, Nueva York.

Roy Lichtenstein: The Mirror Paintings, 21 de octubre-18 de noviembre de 1989, Mary Boone Gallery, Nueva York.

1992

Cowart, Jack, *Roy Lichtenstein: Three Decades of Sculpture*, 15 de agosto-4 de octubre de 1992, Guild Hall Museum, East Hampton, Nueva York.

Michetti-Prod'Hom, Chantal, *Roy Lichtenstein*, 26 de septiembre de 1992-31 de enero de 1993, FAE Musée d'Art Contemporain, Pully/Lausanne.

Tuten, Fred, *Roy Lichtenstein: Water Lilies*, 14 de noviembre-31 de diciembre

de 1992, Richard Gray Gallery, Chicago; Knoedler & Co., Nueva York.

1993

Roy Lichtenstein, 17 de febrero-18 de abril de 1993, Tate Gallery Liverpool, Liverpool.

Waldman, Diane, *Roy Lichtenstein*, 7 de octubre de 1993-16 de enero de 1994, Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York; itinera a: The Museum of Contemporary Art, Los Ángeles, 26 de enero-3 de abril de 1994; Montreal Museum of Fine Arts, 26 de mayo-5 de septiembre de 1994; Haus der Kunst, Múnich, 13 de octubre de 1994-9 de enero de 1995; Suplemento al catálogo *Roy Lichtenstein: Die Retrospektive*; Haus der Kunst, Múnich, 1994; Deichtorhallen Hamburg, 8 de febrero-30 de abril de 1995; Les Expositions du Palais des Beaux-Arts, Bruselas, 2 de junio-3 de septiembre de 1995; Wexner Center for the Arts, 21 de septiembre de 1995-7 de enero de 1996.

1995

Roy Lichtenstein: Collagen 1994, 6 de junio-15 de julio de 1995, Galerie Lawrence Rubin, Zúrich.

Roy Lichtenstein: Entablatures-Nudes, 1ª parte: 10 de agosto-17 de septiembre de 1995, 2ª parte: 23 de septiembre-22 de octubre de 1995, Center for Contemporary Graphic Art y Tyler Graphics Archive Collection, Fukushima, Japón; Tyler Graphics Archive Collection, Fukushima, Japón.

1997

Shapiro, Barbara Stern, *Roy Lichtenstein: Landscapes in Chinese Style*, 19 de marzo-6 de julio de 1997, Boston Museum of Fine Arts, Massachusetts; itineraria: Hong Kong Museum of Art, Hong Kong, 19 de mayo-19 de julio de 1998.

Roy Lichtenstein: New Paintings, 5 de septiembre-7 de octubre de 1997, Galerie Lawrence Rubin, Zúrich; itineraria: Anthony d'Offay, Londres, 23 de octubre-27 de noviembre de 1997 con el título *Roy Lichtenstein*.

Roy Lichtenstein: Recent Drawings and Sculpture, 6 de noviembre-31 de diciembre de 1997, Richard Gray Gallery, Chicago, Illinois y Nueva York.

1998

Roy Lichtenstein, 24 de mayo-27 de septiembre de 1998, Fondation Beyeler, Riehen, Basilea; ProLitteris, Zúrich.

Roy Lichtenstein's Last Still Life, 22 de octubre-21 de noviembre de 1998, Galleria Lawrence Rubin, Milán; itineraria: Herbert F. Johnson Museum of Art Cornell University, Ithaca, Nueva York, 23 de mayo-9 de agosto de 1998, con el título *Roy Lichtenstein: Brushstroke Still Lifes*.

Brown, David J., *Roy Lichtenstein: Man Hit by the 21st Century*, 16 de noviembre de 1997-18 de enero de 1998, The Contemporary Arts Center, Cincinnati; itineraria: The Huntington Museum of Art, Huntington, West Virginia, 15 de marzo-7 de junio de 1998; Bass Museum of Art, Miami, Florida, 5 de marzo-9 de mayo de 1998.

Roy Lichtenstein, Catálogo de la exposición *Roy*

Lichtenstein, Imágenes Reconocibles: Escultura, Pintura y Gráfica, 9 de julio-18 de octubre de 1998, Museo del Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México; Instituto Nacional de Bellas Artes, Ciudad de México y Landucci Editores, 1999; itineraria: Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, 5 de noviembre de 1998-31 de enero de 1999; edición revisada y ampliada, *Lichtenstein: Sculpture & Drawings*; itineraria: The Corcoran Gallery of Art, Washington, D. C., 5 de junio-30 de septiembre de 1999; Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia, 21 de octubre de 1999-9 de enero de 2000; Fundación Pedro Barrié de la Maza, La Coruña, 28 de enero-30 de abril de 2000; Centro Cultural de Belem, Lisboa, 11 de mayo-15 de agosto de 2000; The Corcoran Gallery of Art, Washington, D. C., 2000.

Roy Lichtenstein, 21 de abril-5 de junio de 1999, Lawrence Rubin Greenberg Van Doren Fine Art, Nueva York.

Anbinder, Paul (ed.), *Roy Lichtenstein: Interiors*, 23 de julio-10 de octubre de 1999, Museum of Contemporary Art, Chicago.

Waldman, Diane, *Roy Lichtenstein: Reflexions-Reflections*, 21 de diciembre de 1999-2 de abril de 2000, Chioistro del Bramante, Roma; Electa, Milán; itineraria: Padiglione di Arte, Milán, abril-julio de 2000; Museo Revoltella, Trieste, julio-septiembre de 2000; Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg, 16 de septiembre de 2000-21 de enero de 2001, con el título *Roy Lichtenstein: Spiegelbilder 1963-1997*.

2001

Roy Lichtenstein: Early Black and White Paintings, 3 de noviembre-22 de diciembre de 2001, Gagosian Gallery, Nueva York.

Roy Lichtenstein: brushstrokes: four decades, 1 de noviembre de 2001-12 de enero de 2002; Mitchell-Innes & Nash, Nueva York.

Clearwater, Bonnie, *Roy Lichtenstein: Inside/Outside*, 12 de diciembre de 2001-28 de febrero de 2002, Museum of Contemporary Art, Miami, Florida.

2002

Roy Lichtenstein: Perfect/Imperfect, 28 de septiembre-7 de diciembre de 2002, Gagosian Gallery, Los Ángeles.

Roy Lichtenstein: Times Square Mural, 5 de septiembre-19 de octubre de 2002, Roy Lichtenstein Foundation; Roy Lichtenstein Foundation y Mitchell-Innes & Nash, Nueva York.

2003

Roy Lichtenstein: All About Art, 22 de agosto de 2003-18 de enero de 2004, Louisiana Museum of Modern Art, Louisiana, Dinamarca; itineraria: Hayward Gallery, Londres, 26 de febrero-16 de mayo de 2004; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 24 de junio-27 de septiembre de 2004; suplemento al catálogo de la exposición: "Roy Lichtenstein," *Louisiana Revy*, 44, 1, agosto, 2003.

Brugger, Ingrid y **Steininger**, Florian, *Roy Lichtenstein*, 11 de diciembre de 2003-7 de marzo de 2004, Kunstforum Vienna, Viena.

2004

Roy Lichtenstein, 18 de

septiembre-7 de noviembre de 2004, City Art Museum, Nagoya, Japón.

2005

Roy Lichtenstein: Sculpture, 6 de junio-6 de agosto de 2005, Gagosian Gallery, Londres; itineraria: Gagosian Gallery, Nueva York, 16 de septiembre-22 de octubre de 2005.

Roy Lichtenstein: Conversations with Surrealism; dibujos: 19 de septiembre-12 de noviembre de 2005; pinturas: 7 de octubre-12 de noviembre de 2005, Mitchell-Innes & Nash, Nueva York.

Phillips, Lisa, *Roy Lichtenstein: Animated Life/Vida animada*, 22 de septiembre-20 de noviembre de 2005, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo; itineraria: Museu Oscar Niemeyer, Curitiba, 6 de diciembre de 2005-5 de marzo de 2006; Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 22 de marzo-21 de mayo de 2006; Malba-Colección Constantini, Buenos Aires, 9 de junio-7 de agosto de 2006; edición portuguesa, 2006.

Schneider, Eckhard (ed.), *Roy Lichtenstein: Classic of the New*, 12 de junio-4 de septiembre de 2005, Kunsthau Bregenz, Bregenz, Austria.

Stavitsky, Gail y **Johnson**, Twig, *Roy Lichtenstein: American Indian Encounters*, 16 de octubre de 2005-8 de enero de 2006, Montclair Art Museum, Montclair, Nueva Jersey; itineraria: Museum of Fine Arts, Sante Fe, Nuevo México, 3 de febrero-23 de abril de 2006; Tacoma Art Museum, Tacoma, Washington, 13 de mayo-4 de septiembre de 2006; The Parrish Art Museum,

Southampton, Nueva York, 24 de septiembre-31 de diciembre de 2006; Eiteljorg Museum of American Indians and Western Art, Indianápolis, Indiana, 19 de enero-18 de abril de 2007.

Lichtenstein: en proceso, 25 de noviembre de 2005-19 de febrero de 2006, Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca; itineraria: Museu d'Art espanyol contemporani, Palma, 7 de marzo-17 de junio de 2006; Fundación Juan March, Madrid, 3 de febrero-20 de mayo de 2007.

2006

Piranio, Michelle (ed.), *Roy Lichtenstein: Prints 1956-97 from the Collections of Jordan D. Schnitzer and His Family Foundation*, 25 de febrero-7 de mayo de 2006, Museum of Art, Washington State University, Pullman, Washington; Marquand Books, Inc., Seattle, Washington; itineraria: Henry Art Gallery, University of Washington, Seattle, 24 de febrero-7 de mayo de 2006; Jordon Schnitzer Museum of Art, Eugene, Oregon, 15 de junio-27 de agosto de 2006; Las Vegas Art Museum, Las Vegas, Nevada, 9 de septiembre-19 de noviembre de 2006; Palm Springs Museum of Art, Palm Springs, California, 9 de diciembre de 2006-11 de marzo de 2007; The Mary and Leigh Block Museum of Art, Northwestern University, Evanston, Illinois, 13 de abril-17 de junio de 2007; Yellowstone Art Museum, Billings, Montana, 12 de julio-14 de octubre de 2007; Austin Museum of Art, Austin, Texas, 17 de noviembre de 2007-3 de febrero de 2008.

2007

Roy Lichtenstein: *de principio a fin*, 2 de febrero-20 de mayo de 2007, Fundación Juan March, Madrid.

III. CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES COLECTIVAS

1962

Restany, Pierre, *The New Realists*, 31 de octubre-1 de diciembre de 1962, Sidney Janis Gallery, Nueva York.

Nordland, Gerald, *My Country 'Tis of Thee*, 18 de noviembre-15 de diciembre de 1962, Dwan Gallery, Los Ángeles.

1963

Alloway, Lawrence, *Six Painters and the Object*, 14 de marzo-12 de junio de 1963, Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York; Solomon R. Guggenheim Foundation, Nueva York.

MacAgy, Douglas, *Pop! Goes The Easel*, abril, The Contemporary Arts Association, Houston.

Sharpless, Ti-Grace, *The Atmosphere of '64*, 17 de abril-1 de junio de 1963, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphia.

Solomon, Alan, *The Popular Image Exhibition*, 18 de abril-2 de junio de 1963, Washington Gallery of Modern Art, Washington, D.C.

Smith, Gordon W., *Mixed Media and Pop Art*, 19 de noviembre-15 de diciembre de 1963, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo.

Coe, Ralph T., *Popular Art: Artistic Projections of Common American Symbols*, 18 de

abril-26 de mayo de 1963, Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City.

Coplans, John, *Pop Art USA*, 7-29 de septiembre de 1963, Oakland Art Museum and the California College of Arts and Crafts, Oakland.

Schoener, Allon T., *An American Viewpoint*, 1963, diciembre 1963, Contemporary Arts Center, Cincinnati.

Tibbs, Thomas S., *Signs of the Times 3: Paintings by Twelve Contemporary Pop Artists 1963*, 6 de diciembre de 1963-19 de enero de 1964, Des Moines Art Center, Des Moines, Michigan; itinerera a: Addison Gallery of American Art, Phillips Academy, Andover, Massachusetts, 15 de febrero-22 de marzo de 1964.

1964

Hofmann, Werner, *Neue Realisten & Pop Art*, 20 de noviembre de 1964-3 de enero de 1965, Akademie der Künste, Berlín.

1965

Atkinson, Tracy, *Pop Art and the American Tradition*, 9 de abril-9 de mayo de 1965, Milwaukee Art Center, Wisconsin.

1966

Swenson, Gene, *The Other Tradition*, 27 de enero-7 de marzo de 1966, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphia.

Geldzahler, Henry, *Helen Frankenthaler, Ellsworth Kelly, Roy Lichtenstein, Jules Olitski*, 18 de junio-16 de octubre de 1966, XXXIII Bienal Internacional de Arte, Venecia.

Rasmussen, Waldo et al., *Two Decades of American*

Painting, International Council, Museum of Modern Art, Nueva York; itinerera a: National Museum of Modern Art, Tokio, 15 de octubre-27 de noviembre de 1966; National Museum of Modern Art, Kyoto, 12 de diciembre de 1966-22 de enero de 1967; Lalit Kala Gallery, Rabindra Bhavan, Nueva Delhi, 28 de marzo-16 de abril de 1967; National Gallery of Victoria, Melbourne, 6 de junio-9 de julio de 1967; Art Gallery of New South Wales, Sydney, 26 de julio-20 de agosto de 1967 (3 ediciones).

1967

Seitz, William C. y Goodrich, Lloyd, *São Paulo 9: United States of America/Estados Unidos Da America* (Environment U. S. A., 1957-1967 / Meo-Natural U. S. A., 1957-1967), 22 de septiembre de 1967-8 de enero de 1968, Smithsonian Institution Press for the National Collection of Fine Arts, Washington, D. C.

1969

Malle, Luigi, *New Dada e Pop Art New Yorkesi*, 2 de abril-4 de mayo de 1969, Galleria Civica d'Arte Moderna, Turín.

1971

A Report on the Art and Technology Program of the Los Angeles County Museum of Art, 1967-1971, 10 de mayo-29 de agosto de 1971, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles.

1974

Alloway, Lawrence, *American Pop Art*, 6 de abril-16 de junio de 1974, Whitney Museum of American Art, Nueva York; MacMillan, Nueva York y Collier-MacMillan, Londres.

1976

Rose, Bernice, *Drawing Now*, 19 de enero-7 de marzo de 1976, The Museum of Modern Art, Nueva York; itinerera con el título *Zeichnung heute* a: Kunsthaus Zurich, Zúrich, 10 de octubre-14 de noviembre de 1976; Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 25 de noviembre de 1976-16 de enero de 1977; con el título *Drawing Now* a: The Tel Aviv Museum, 5 de mayo-30 de junio de 1977.

1978

Lipman, Jean y Marshall, Richard, *Art about Art*, 19 de julio-24 de septiembre de 1978, The Whitney Museum of American Art, Nueva York; E. P. Dutton y The Whitney Museum of American Art, Nueva York.

1984

Haskell, Barbara, *Blam! The Explosion of Pop, Minimalism, and Performance, 1958-1964*, 20 de septiembre-2 de diciembre de 1984, The Whitney Museum of American Art, Nueva York.

1985

Brown, J. Carter et al., *Gemini G. E. L.: Art and Collaboration*, Abbeville Press, Nueva York, 1985. 18 de noviembre de 1984-24 de febrero de 1985, National Gallery of Art, Washington, D. C.; itinerera a: Los Angeles County Art Museum, Los Ángeles, 1 de noviembre de 1987-3 de enero de 1988.

Geldzahler, Henry, *Pop Art 1955-70*, 27 de febrero-14 de abril de 1985, Art Gallery of New South Wales, Australia; International Cultural Corp. of Australia, Ltd.; itinerera a: Queensland Art Gallery, Brisbane, 1 de mayo-2 de

junio de 1985; New Gallery of Victoria, Melbourne, 26 de junio-11 de agosto de 1985.

1987

Stich, Sidra, *Made in U. S. A.: An Americanization in Modern Art, the Fifties and Sixties*, 4 de abril-21 de junio de 1987, University Art Museum, University of California, Berkeley; University of California Press, Berkeley; itinerera a: Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, 25 de julio-6 de septiembre; Virginia Museum of Fine Arts, Richmond, 7 de octubre-7 de diciembre de 1987.

Wagstaff, Sheila, *Comic Iconoclasm*, junio-septiembre de 1987, Institute of Contemporary Art, Londres; itinerera a: Douglas Hyde Gallery, Dublín, octubre-noviembre de 1987; Cornerhouse Gallery, Manchester, enero-febrero de 1988.

1988

Sundell, Nina Castelli, *The Turning Point. Art and Politics in Nineteen Sixty-eight*, 9 de septiembre-6 de octubre de 1988, Cleveland Center for Contemporary Art, Cleveland; itinerera a: Lehman College Art Gallery, Bronx, N.Y., 10 de noviembre de 1988-14 de enero de 1989.

1990

Varnedoe, Kirk y Gopnik, Adam, *High & Low: Modern Art and Popular Culture*, 7 de octubre de 1990-15 de enero de 1991, The Museum of Modern Art, Nueva York; itinerera a: Art Institute of Chicago, 20 de febrero-12 de mayo de 1991; Museum of Contemporary Art, Los Ángeles, 21 de junio-15 de septiembre de 1991.

1991

Livingstone, Marco, *Pop Muses: Images of Women by Roy Lichtenstein and Andy Warhol*, Isetan Museum of Art, Tokio, 29 de agosto-24 de septiembre de 1991; Art Life Ltd., Tokio; itineraria: Kitakyushu Municipal Museum of Art, 14 de diciembre de 1991-12 de enero de 1992; Daimaru Museum, Osaka, 5-16 de febrero de 1992; Daimaru Museum, Kyoto, 12-17 de marzo de 1992.

Livingstone, Marco, (ed.), *Pop Art*, 13 de septiembre-15 de diciembre de 1991, Royal Academy of Arts, Londres; Weidenfeld and Nicolson, Londres.

1992

DeSalvo, Donna y **Schimmel**, Paul (eds.), *Hand-Painted Pop: American Art in Transition, 1955-62*, 6 de diciembre de 1992-7 de marzo de 1993, Museum of Contemporary Art, Los Angeles; Museum of Contemporary Art, Los Angeles y Rizzoli, Nueva York; itineraria: Museum of Contemporary Art, Chicago, 3 de abril-20 de junio de 1993; Whitney Museum of American Art, Nueva York, 16 de julio-3 de octubre de 1993.

1996

15 Degrees from Rutgers: Charting New Directions in Contemporary Art, 28 de febrero-31 de marzo de 1996, Mason Gross School of Arts, Galleries of the Department of Visual Art, Rutgers, The State University of New Jersey (folleto).

1999

Marter, Joan (ed.), *Off Limits: Rutgers University and the Avant-Garde, 1957-1963*,

18 de febrero-16 de mayo de 1999, The Newark Museum, Newark, Nueva Jersey; The Newark Museum, Nueva Jersey y Rutgers, The State University, New Brunswick.

2006

Celant, Germano, **Dennison**, Lisa et al., *New York, New York: Fifty Years of Art, Architecture, Cinema, Performance, Photography and Video*, 14 de julio-10 de septiembre de 2006, Grimaldi Forum, Mónaco.

IV. MONOGRAFÍAS

Alloway, Lawrence, *Roy Lichtenstein*, Abbeville, Nueva York, 1983.

Busche, Ernst, *Roy Lichtenstein: Pop-Paintings 1961-1969*, W. W. Norton, Nueva York / Londres; Schirmer/Mosel, Múnich, 1989.

Contemporary Great Masters: Roy Lichtenstein, Kodansha Ltd., Tokio, 1992.

Coplans, John (ed.), *Roy Lichtenstein*, Praeger, Nueva York, 1972.

Corlett, Mary Lee, *The Prints of Roy Lichtenstein: A Catalogue Raisonné, 1948-1993*, Hudson Hills Press, Nueva York y The National Gallery of Art, Washington, D.C., 1994. Edición revisada y ampliada: *The Prints of Roy Lichtenstein: A Catalogue Raisonné, 1948-1997*, Hudson Hills Press, Nueva York y The National Gallery of Art, Washington, D. C., 2002.

Glenn, Constance W. y **Glenn**, Jack (eds.), *Roy Lichtenstein: Landscape Sketches, 1984-1985*, Abrams, Nueva York, 1986.

Hendrickson, Janis, *Roy Lichtenstein*, Benedikt Taschen, Colonia, 1988.

Hindry, Ann et al., *Artstudio (Spécial Roy Lichtenstein)*, n° 20, primavera, 1991. Incluye estudios de Daniel Abadie, Marie-Laure Bernadac, Nicolas Bourriaud, Bernard Marcadé.

Kerber, Bernhard, *Roy Lichtenstein: Ertrinkendes Mädchen*, Philipp Reclam Jun., Stuttgart, 1970.

Label, Michael, *Image Duplicator: Roy Lichtenstein and the Emergence of Pop Art*, Yale University Press, New Haven / Londres, 2002.

Serafini, Giuliano, *Roy Lichtenstein*, Giunti, Florencia, 2000[2001].

Tomkins, Calvin y **Adelman**, Bob, *Roy Lichtenstein: Mural with Blue Brushstroke*, Harry N. Abrams, Nueva York, 1987.

Waldman, Diane, *Roy Lichtenstein: Drawings and Prints*, Bianchini, Nueva York, 1969.

Waldman, Diane, *Roy Lichtenstein*, Gabriele Mazzotta Editore, Milán, 1971; Harry N. Abrams, Nueva York, 1971, 1972; Verlag Ernst Wasmuth, Tübingen, 1971.

Wattolik, Eva, *Die Parodie bei Roy Lichtenstein. Comic-Gemälde 1961-1964*, Weimar, 2005.

V. ARTÍCULOS EN PUBLICACIONES PERIÓDICAS

Alloway, Lawrence, "Roy Lichtenstein's Period Style: From the Thirties to the Sixties and Back",

en: *Arts Magazine*, 42, n° 1, septiembre-octubre, 1967, págs. 24-29.

Alloway, Lawrence, "Roy Lichtenstein", en: *Studio International*, 175, n° 896, enero, 1968, págs. 25-31.

Alloway, Lawrence, "Popular Culture and Pop Art", en: *Studio International*, 178, n° 913, julio-agosto 1969, págs. 16-21.

Alloway, Lawrence, "On Style: An Examination of Roy Lichtenstein's Development, Despite a New Monograph on the Artist", en: *Artforum*, 10, n° 7, marzo, 1972, págs. 53-59.

Alloway, Lawrence, "Reassessing Roy Lichtenstein", en: *Portfolio*, 3, n° 4, julio-agosto, 1981, págs. 50-55.

Armstrong, Mathew, "Searching High and Low", en: *MoMA: The Members Quarterly of the Museum of Modern Art* (Nueva York), 1990, págs. 4-8; 16-17.

Armstrong, Richard, "Cheez Whiz", en: *Artforum*, 22, n° 8, abril, 1984, págs. 61-65.

"The Art of Lichtenstein", en: *Scene* (Nueva York), vol. 8, n° 4, agosto, 1962, págs. 41-43.

Baker, Elizabeth C., "The Glass of Fashion and the Mold of Form", en: *ARTnews*, 70, n° 2, abril, 1971, págs. 40-41, 65-66.

Baro, Gene, "Roy Lichtenstein: Technique as Style", en: *Art International*, 12, n° 9, noviembre, 1968, págs. 35-38.

Barozzi, Paolo, "Roy Lichtenstein e I fumetti", en: *Tempo Presente* (Roma), vol. 11, n° 1, junio, 1966, págs. 59-62.

Boime, Albert, "Roy Lichtenstein and the Comic Strip", en: *Art Journal*, 28, n° 2, invierno, 1968-69, págs. 155-59.

Bourdon, David, Jr., "Roy Lichtenstein: Landscapes", en: *The Village Voice*, 29 de octubre de 1964, págs. 9, 19.

Calas, Nicolas, "Roy Lichtenstein: Insight through Irony", en: *Arts Magazine*, 44, n° 1, septiembre-octubre, 1969, págs. 29-33.

Campbell, Lawrence, "Roy Lichtenstein", en: *ARTnews*, 50, n° 3, mayo, 1951, págs. 56-57.

Campbell, Lawrence, "Reviews and Previews: Roy Lichtenstein", en: *ARTnews*, 62, n° 7, noviembre, 1963, págs. 12-13.

Coplans, John, "The New Paintings of Common Objects", en: *Artforum*, 1, n° 6, noviembre, 1962, págs. 26-29.

Dalí, Salvador, "How an Elvis Presley Becomes a Roy Lichtenstein", en: *Arts Magazine*, 41, n° 6, abril, 1967, págs. 26-31.

Danoff, I. Michael, "Paintings That Make Your Retinas Dance: Roy Lichtenstein's Art", en: *ARTnews*, 80, n° 9, noviembre, 1981, págs. 122-25.

Debailleux, H.-F., "Roy Lichtenstein: 'La Révolution est loin'", en: *Libération*, 25 de mayo de 1988, pág. 36.

Deitcher, David, "Lichtenstein's Expressionist Takes", en: *Art in America*, 71, n° 1, enero, 1983, págs. 84-89.

de Mèredieu, Florence, "Roy Lichtenstein: une rhétorique de la figure", en: *Art Press*, n° 63, octubre, 1982, págs. 10-13.

- De Mott**, Helen, "Roy Lichtenstein", en: *Arts*, 33, n° 9, junio, 1959, pág. 66.
- Diehl**, Digby y Emil, "The Plastic Passions of Roy Lichtenstein", en: *Los Angeles Free Press*, 5, n° 17, 26 de abril de 1968, págs. 19-20.
- [Edgar]**, N[atalie], "Reviews and Previews: Roy Lichtenstein [Castelli]", en: *ARTnews*, 61, n° 1, marzo, 1962, pág. 14.
- Ellenzweig**, Allen, "Roy Lichtenstein", en: *Arts Magazine*, 49, n° 3, noviembre, 1974, pág. 22.
- "Everything Clear Now?", en: *Newsweek*, 26 de febrero de 1962, págs. 86-87.
- Factor**, Don, "Six Painters and the Object and Six More", en: *Artforum*, 2, n° 3, septiembre, 1963, págs. 13-14.
- Ferrier**, Jean-Louis, "Exposition: Lichtenstein digère les bandes dessinées", en: *L'Express* (París), noviembre, 1967.
- Frankel**, James, "At the Art Colony", en: *Cleveland Press*, 1 de marzo de 1952, pág. 7.
- Fry**, Edward, "Roy Lichtenstein's Recent Landscapes", en: *Art and Literature*, n° 8, primavera, 1966, págs. 111-19.
- Fry**, Edward, "Inside the Trojan Horse", en: *ARTnews*, 68, n° 6, octubre, 1969, págs. 36-39, 60.
- Gablik**, Suzi, "Protagonists of Pop", en: *Studio International*, 178, n° 913, julio, 1969, págs. 9-16.
- Geist**, Sidney, "Roy Lichtenstein", en: *Art Digest*, vol. 27, n° 9, 1 de febrero de 1953, pág. 18.
- Gruen**, John, "Roy Lichtenstein: From Outrageous Parody to Iconographic Elegance", en: *ARTnews*, 75, marzo, 1976, págs. 39-42.
- Hamilton**, Richard, "Roy Lichtenstein", en: *Studio International*, 175, n° 896, enero, 1968, págs. 20-24.
- Heartney**, Eleanor, "Master of the Benday Dot", en: *ARTnews*, 86, n° 6, verano, 1987, pág. 210.
- Hughes**, Robert, "The Instant Nostalgia of Pop", en: *Time*, 15 de abril de 1974, pág. 81.
- Johnson**, Ellen H., "The Image Duplicators: Lichtenstein, Rauschenberg and Warhol", en: *Canadian Art*, 23, n° 1, enero, 1966, págs. 12-19.
- Johnson**, Ellen H., "The Lichtenstein Paradox", en: *Art and Artists*, 2, n° 10, enero, 1968, págs. 20-24.
- Johnson**, Philip, "Young Artists at the Fair and at Lincoln Center", en: *Art in America*, 52, n° 4, agosto, 1964, págs. 112-27.
- Johnston**, Jill, "Reviews and Previews: Roy Lichtenstein", en: *ARTnews*, 63, n° 8, diciembre, 1964, pág. 15.
- Judd**, Donald, "In the Galleries: Roy Lichtenstein", en: *Arts Magazine*, 36, n° 7, abril, 1962, págs. 52-53.
- Judd**, Donald, "In the Galleries: Roy Lichtenstein", en: *Arts Magazine*, 38, n° 2, noviembre, 1963, págs. 32-33.
- Judd**, Donald, "In the Galleries: Roy Lichtenstein", en: *Arts Magazine*, 39, n° 3, diciembre, 1964, pág. 66.
- Karp**, Ivan C., "Anti-Sensibility Painting", en: *Artforum*, 2, n° 3, septiembre, 1963, págs. 26-27.
- Kelly**, Edward T., "Neo-Dada: A Critique of Pop Art", en: *Art Journal*, 23, n° 3, primavera, 1964, págs. 192-201.
- Kertess**, Klaus, "Roy's New Rooms", en: *Elle décor*, diciembre 1991-enero 1992, págs. 56-61.
- Kozloff**, Max, "Pop Culture, Metaphysical Disgust, and the New Vulgarians", en: *Art International*, 6, n° 2, marzo, 1962, págs. 34-36.
- Kuenzi**, André, "Gstaad capitale du Pop Art", en: *Gazette de Lausanne*, 2 de septiembre de 1963, pág. 8.
- Kuspit**, Donald, "Pop Art: A Reactionary Realism", en: *Art Journal*, 36, n° 1, otoño, 1976, págs. 31-38.
- Loran**, Erle, "Cézanne and Lichtenstein: Problems of Transformation", en: *Artforum*, 2, n° 3, septiembre, 1963, págs. 34-35.
- McClellan, **Doug**, "Roy Lichtenstein, Ferus Gallery", en: *Artforum* (San Francisco), 2, n° 1, julio, 1963, págs. 44-45, 47.
- Melville**, Robert, "Battlepieces and Girls", en: *Architectural Review*, 141, n° 842, abril, 1967, págs. 289-91.
- Menna**, Filiberto, "The Original Perception of Lichtenstein", en: *Fantazaria*, 1 (2), julio-agosto, 1966, págs. 62-65.
- Meyer**, Jean-Claude, "Les illusions optiques de Roy Lichtenstein", en: *XXe siècle*, n.s., n° 41, diciembre, 1973, págs. 88-93.
- Perreault**, John, "Classic' Pop Revisited", en: *Art in America*, 62, n° 2, marzo-abril, 1974, págs. 64-68.
- Picard**, Lil, "The New School of New York", en: *Kunstwerk*, 18, n° 6, diciembre, 1964, págs. 26, 37.
- Plagens**, Peter, "Present-Day Styles and Ready-Made Criticism", en: *Artforum*, 5, n° 4, diciembre, 1966, págs. 36-39.
- "Pop Art - Cult of the Commonplace", en: *Time*, 3 de mayo de 1963, págs. 69-72.
- Porter**, Fairfield, "Roy Lichtenstein", en: *ARTnews*, vol. 51, n° 10, febrero, 1953, pág. 74.
- Porter**, Fairfield, "Lichtenstein's Adult Primer", en: *ARTnews*, vol. 53, n° 1, marzo, 1954, págs. 18, 63.
- Ratcliff**, Carter, "The Work of Roy Lichtenstein in the Age of Walter Benjamin's and Jean Baudrillard's Popularity", en: *Art in America*, 77, n° 2, febrero, 1989, págs. 110-23, 177.
- Rose**, Barbara, "Dada Then and Now", en: *Art International*, 7, n° 1, enero, 1963, págs. 22-28.
- Rosenberg**, Harold, "The Art Galleries: The Game of Illusion", en: *The New Yorker*, 24 de noviembre de 1962, págs. 161-162, 165-167.
- Rosenblum**, Robert, "Roy F. Lichtenstein", en: *Art Digest*, vol. 29, n° 10, 15 de febrero de 1954, pág. 22.
- Rosenblum**, Robert, "Roy Lichtenstein and the Realist Revolt [La rivolta 'realista' Americana: Lichtenstein]" *Metro*, n° 8, abril, 1963, págs. 38-45.
- Rosenblum**, Robert, "Pop Art and Non-Pop Art", en: *Art and Literature*, n° 5, verano, 1964, págs. 80-93.
- Rosenblum**, Robert, "Pop and Non-Pop: An Essay in Distinction", en: *Canadian Art*, 23, n° 1, enero, 1966, págs. 50-54.
- Russell**, John, "Pop Reappraised", en: *Art in America*, 57, n° 4, julio-agosto, 1969, págs. 78-89.
- Saarinen**, Aline B., "Explosion of Pop Art", en: *Vogue*, vol. 141, 15 de abril de 1963, págs. 86-87, 134, 136, 142.
- Sandberg**, John, "Some Traditional Aspects of Pop Art", en: *Art Journal*, 26, n° 3, primavera, 1967, págs. 228-33, 245.
- Sandler**, Irving, "The New Cool-Art", en: *Art in America*, 53, n° 1, febrero, 1965, págs. 96-101.
- Sawin**, Marcia, "Roy Lichtenstein", en: *Arts Magazine*, vol. 31, n° 4, enero, 1957, pág. 52.
- Schjeldahl**, Peter, "The Artist for Whom 'Style' Is All", en: *New York Times*, 21 de marzo de 1971, pág. B21.
- Schlanger**, Jeff, "Ceramics and Pop - Roy Lichtenstein", en: *Craft Horizons*, 26, n° 1, enero-febrero, 1966, págs. 42-43.
- Schuyler**, James, "Roy F. Lichtenstein", en: *ARTnews*, vol. 55, n° 10, febrero, 1957, pág. 12.
- Seckler**, Dorothy Gees, "Folklore of the Banal", en: *Art in America*, 50, n° 4, invierno, 1962, págs. 56-61.
- Seiberling**, Dorothy, "Is He the Worst Artist in the U. S.?", en: *Life*, vol. 56, n° 5, 31 de enero de 1964, págs. 79-81, 83.
- Selz**, Peter, "A Symposium on Pop Art", en: *Arts Magazine*, 37, n° 7, abril, 1963, págs. 36-45.
- "The Slice-of-Cake School", en: *Time*, 79, n° 19, 11 de mayo de 1962, pág. 52.
- "Something New Is Cooking", en: *Life*, 52, n° 24,

15 de junio de 1962, págs. 115-116, 119-120.

Sorin, Raphaël, "Le classicisme du hot dog", en: *La quinzaine littéraire*, n° 42, enero, 1968, págs. 16-17.

Sorrentino, Gilbert, "Kitsch into Art: The New Realism", en: *Kulchur*, 2, n° 8, invierno, 1962, págs. 10-23.

Sotssass, Ettore Jr., "Dada, New Dada, New Realists", en: *Domus*, n° 399, febrero, 1963, págs. 27-28, 30.

Sterckx, Pierre, "Lichtenstein: le Mondrian du Pop", en: *Clés pour les arts*, 18, febrero, 1972, págs. 11-14.

"The Story of Pop", en: *Newsweek*, 25 de abril de 1966, págs. 56-58, 61.

Swenson, G[ene]l R., "The new American Sign Painters", en: *ARTnews*, 61, n° 5, septiembre, 1962, págs. 44-47, 60-62.

Sylvester, David, "Art in a Coke Climate", en: *Sunday Times Colour Magazine* (London), 26 de enero de 1964, págs. 14-23.

Tillim, Sidney, "In the Galleries: Roy Lichtenstein and the Hudson River School", en: *Arts Magazine*, 37, n° 1, octubre, 1962, págs. 55-56.

Waldman, Diane, "Remarkable Commonplace", en: *ARTnews*, 66, n° 6, octubre, 1967, págs. 28-31, 65-67.

Whiting, Cécile, "Borrowed Spots: The Gendering of Comic Books, Lichtenstein's Paintings, and Dishwater Detergent", en: *American Art*, 6, n° 2, primavera, 1992, págs. 9-35.

Wolfram, Eddie, "Pop Art Undefined," en: *Art and Artists*, 4, n° 6, septiembre, 1969, págs. 18-19.

VI. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Alloway, Lawrence, *American Pop Art*, Nueva York, 1974.

Amaya, Mario, *Pop Art... and After*, Viking, Nueva York, 1965.

Becker, Jürgen y **Vostell**, Wolf (eds.), *Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme*, Reinbeck b. H., 1965.

Calvesi, Maurizio, *Le due avanguardie del Futurismo alla Pop Art*, Lerici, Milán, 1966.

Codognato, Attilio, *Pop Art: evoluzione di una generazione*, Electa Editrice, Milán, 1980.

Compton, Michael, *Pop Art*, Hamlyn House, Feltham, Middlesex, 1970.

Dienst, Rolf-Gunter, *Pop-Art: Eine kritische Information*, Rudolph Bechtold and Co., Wiesbaden, 1965.

Finch, Christopher, *Pop Art: Object and Image*, Studio Vista, Londres/ E. P. Dutton, Nueva York, 1968.

Hermann, Jost, *Pop Internationale, Eine kritische Analyse*, Frankfurt, 1971.

Hughes, Robert, *The Shock of the New*, Alfred A. Knopf, Nueva York, 1982.

Johnson Ellen, H., *Modern Art and the Object: A Century of Changing Attitudes*, Thames & Hudson, Londres, 1976.

Klüver, Billy, *The Factualists, America Discovered*, A. Schwartz (ed.), Milán, s.a.

Kultermann, Udo, *The New Painting*, Praeger, Nueva York, 1969. Edición alemana:

Neue Formen des Bildes, Ernst Wasmuth, Tübingen, 1969.

Kunst der sechziger Jahre (3ª edición ampliada): Art of the Sixties (3ª enlarged edition), Wallraf-Richartz Museum, Colonia, 1969.

Lippard Lucy R. (ed.), *Pop Art*, Oxford University Press, Nueva York, 1966.

Livingstone, Marco (ed.), *Pop Art: An International Perspective*, Rizzoli, Nueva York, 1992.

Lucie-Smith, Edward, *Movements in Art since 1945*, Thames and Hudson, Nueva York, 1969; Fritz Moldem Verlag, Viena/Múnich/Zúrich, 1969.

Mahsun, Carol Anne Runyon, *Pop Art and the Critics*, UMI Press, Ann Arbor, Michigan, 1987.

Mahsun, Carol Anne Runyon (ed.), *Pop Art—the Critical Dialogue*, UMI Press, Ann Arbor, Michigan/Londres, 1989.

Osterwold, Tilman, *Pop Art*, Taschen, Colonia, 1992.

Pellegrini, Aldo, *New Tendencias in Art*, Traducción de Robin Carson, Crown, Nueva York, 1966; Londres, 1967.

Pierre, José, *Le pop art: dictionnaire de poche*, Hazan, París, 1975.

Rose, Barbara, *American Art since 1900: A Critical History*, Praeger, Nueva York, 1967.

Rosenberg, Harold, *The Anxious Object: Art Today and Its Audience*, Horizon, Nueva York, 1964.

Rublowsky, John, *Pop Art: Images of the American Dream*, Basic Books, Nueva York, 1965. Fotografías de Ugo Mulas.

Russell, John, *The Meanings of Modern Art*, Harper & Row, Nueva York, 1981.

Russell, John y **Gablik**, Suzi (eds.), *Pop Art Redefined*, Thames and Hudson, Londres, 1969.

Sandler, Irving, *American Art of the 1960s*, Harper & Row, Nueva York, 1988.

Solomon, Alan, *New York: The New Art Scene*, Holt, **Rinehart**, Winston, Nueva York, 1967. Fotografías de Ugo Mulas.

Varnedoe, Kirk, *A Fine Disregard: What Makes Modern Art Modern*, Harry N. Abrams, Inc., Nueva York, 1990.

Weber, Jürgen, *Pop Art: Happenings and Neue Realisten*, Heinz Moos Verlag, Múnich, 1970.

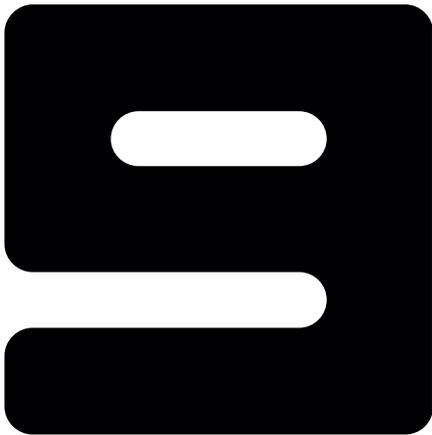
Whiting, Cécile, *A Taste for Pop: Pop Art, Gender, and Consumer Culture*, Cambridge University Press, Cambridge, Reino Unido, 1997.

Wilson, Simon, *Pop*, Thames and Hudson, Londres, cop. 1974. Edición alemana: *Pop Art*, Droemer-Knauer, Múnich /Zúrich, 1975. Edición revisada: Barron's, Woodbury, N.Y., 1978.

FILMOGRAFÍA

Clare Bell

164



1966

ART SCENE, U.S.A. (Escena artística, EE.UU.)
 17 min color 16mm 1966 Inglés Estados Unidos
 Dir. Ed Emshwiller
 Productora: USA Information Agency
 Fuente (EEUU): National Audiovisual Center
 (Distribución en el extranjero)
 Fuente (EEUU): Alquiler-véase Educational Film & Video
 Locator
 Fuente Internacional: Central Film Library (GB) (Alquiler)

ANDY WARHOL AND ROY LICHTENSTEIN

(Andy Warhol y Roy Lichtenstein)
 Título de la serie: USA: Artists (EE.UU.: Artistas)
 30 min blanco y negro 16mm 1966 Inglés Estados Unidos
 Dir.: Lane Slat
 Productora: NET
 Fuente (EEUU): Indiana University Audio Visual Center
 Fuente (EEUU): Alquiler-véase Educational Film & Video
 Locator
 Fuente Internacional: British Film Institute (GB)

1968**LICHTENSTEIN IN LONDON**

(Lichtenstein en Londres)
 20 min color 16mm vídeo 1968 Inglés Gran Bretaña
 Dir.: Bruce Beresford
 Productora: British Film Institute for the Arts Council of Great
 Britain
 Fuente (EEUU): The Roland Collection
 Fuente (EEUU): Kent State University Audio Visual Services
 (16mm)
 Fuente Internacional: Anthony Roland Films (GB)
 Fuente Internacional: Arts Council of Great Britain (GB)

1972**ROY LICHTENSTEIN: STILL LIFE PAINTINGS**

(Roy Lichtenstein: naturalezas muertas)
 20 min blanco y negro vídeo 1972 Inglés Estados Unidos
 Producción: Hermine Freed
 Fuente (EEUU): Video Data Bank
 Fuente (EEUU): Hermine Freed

1973**AMERICAN ART IN THE SIXTIES**

(Arte americano en los sesenta)
 57 min color 16mm vídeo 1973 Inglés Estados Unidos
 Dir.: Michael Blackwood
 Prod.: Michael Blackwood
 Productora: Blackwood Productions Inc.
 Fuente (EEUU): Michael Blackwood Productions Inc.
 Fuente (EEUU): Alquiler-véase Educational Film & Video
 Locator

1974**TWELVE AMERICAN PAINTERS II**

(Doce pintores americanos II)
 30 min color vídeo 1974 Inglés Estados Unidos
 Productora: Virginia Museum of Fine Arts/TEAMS
 Fuente (EEUU): Virginia Museum of Fine Arts/TEAMS
 (Préstamo gratuito en Virginia)

1987**THE DRAWINGS OF ROY LICHTENSTEIN 1961-1986**

(Los dibujos de Roy Lichtenstein, 1961-1986)
 13 min color vídeo 1987 Inglés Estados Unidos
 Dir.: Edgar B. Howard; Seth Schneidman
 Prod.: Edgar B. Howard
 Productora: Checkerboard Foundation, Inc., en colaboración
 con el Museum of Modern Art
 Fuente (EEUU): Checkerboard Foundation, Inc.
 Fuente (EEUU): Museum of Modern Art Circ. Film Library

1993**ROY LICHTENSTEIN: REFLECTIONS**

(Roy Lichtenstein: reflejos/reflexiones)
 30 min color vídeo 1993 Inglés e italiano con subtítulos
 en inglés Estados Unidos
 Dir.: Edgar B. Howard; Seth Schneidman
 Prod.: Edgar B. Howard
 Productora: Checkerboard Foundation, Inc.
 Fuente (EEUU): Museum of Modern Art Circ. Film Library
 Fuente (EEUU): Checkerboard Foundation, Inc.
 Fuente (EEUU): Crystal Productions

1994**ROY LICHTENSTEIN: UN POINT, C'EST TOUT**

(Roy Lichtenstein: un punto, eso es todo)
 52 min color 16mm 1994 Francés e inglés con subtítulos
 en francés Francia
 Dir.: André S. Labarthe
 Prod.: Vincent Roget
 Productora: Les Films du Bief; La Sept
 Fuente Internacional: Les Films du Bief (FR)

1995**ROY LICHTENSTEIN: TOKYO BRUSHSTROKES**

(Roy Lichtenstein: pinceladas de Tokyo)
 30 min color vídeo 1995 Inglés Estados Unidos
 Dir.: Mark Trottenberg
 Prod.: Edgar B. Howard
 Productora: Checkerboard Foundation, Inc.
 Fuente (EEUU): Checkerboard Foundation, Inc.

REGISTRO DE IMÁGENES

Todas las obras de Roy Lichtenstein © Estate of Roy Lichtenstein

- p. 16 **Washington Crossing the Delaware I** (Washington cruzando el Delaware I), ca. 1951
Óleo sobre lino, 66 x 81,3 cm.
Colección Roy Lichtenstein Foundation
-
- p. 17 **Bugs Bunny**, 1958
Tinta china sobre papel, 50,8 x 66 cm.
Colección privada
-
- Look Mickey** (Mira Mickie), 1961
Óleo sobre lienzo, 121,9 x 175,3 cm.
National Gallery of Art, Washington, D.C., Dorothy y Roy Lichtenstein, regalo del artista, con motivo del 50 Aniversario de la National Gallery of Art (1990.41.1) / © Board of Trustees, National Gallery of Art, Washington
-
- Popeye**, 1961
Óleo sobre lienzo, 106,7 x 142,2 cm.
Colección privada
-
- p. 18 **Mr. Bellamy** (Sr. Bellamy), 1961
Óleo sobre lienzo, 142,9 x 107 cm.
Colección del Museum of Modern Art, Fort Worth, Texas, adquisición del museo, The Benjamin J. Tillar Memorial Trust, adquirido de la colección de Vernon Nikkel, Clovis, Nuevo México, 1982
-
- Whaam!**, 1963
Acrílico y óleo sobre lienzo, 172,7 x 406,4 cm. Tate Modern, adquirido en 1966 (T00897)
-
- p. 19 **Drowning Girl** (Chica ahogándose), 1963
Óleo y pintura sintética polímera sobre lienzo, 171,6 x 169,5 cm.
The Museum of Modern Art, Nueva York, Fondo Philip Johnson (por intercambio) y regalo del Sr. Bagley Wright y Sra.

Yellow and Green Brushstrokes (Pinceladas en amarillo y verde), 1966
Óleo y Magna sobre lienzo, 213,4 x 457,2 cm.
Museum für moderne kunst, Frankfurt am Main, Alemania
© VG-Bildkunst, Bonn 2004

We Rose Up Slowly (Emergíamos lentamente), 1964
Óleo y Magna sobre lienzo, 2 paneles; 172,7 x 233,7 cm.
Museum für moderne kunst, Frankfurt am Main, Alemania
© VG-Bildkunst, Bonn 2004

The Kiss (El beso), 1962
Óleo sobre lienzo, 203,2 x 172,7 cm.
Colección privada

p. 20 **Blonde Waiting** (Rubia esperando), 1964
Óleo y Magna sobre lienzo, 121,9 x 121,9 cm.
Colección privada

Hopeless (Sin esperanza), 1963
Óleo sobre lienzo, 111,8 x 111,8 cm.
Donación Peter e Irene Ludwig, Aachen, en depósito en el Kunst Museum Basel, Basilea

Tension (Tensión), 1964
Óleo y Magna sobre lienzo, 172,7 x 172,7 cm.
Colección privada

p. 21 **Okay Hot-Shot**, 1963
Óleo y Magna sobre lienzo, 203,2 x 172,7 cm.
Colección privada

p. 22 **Girl with Tear I** (Chica con lágrima I), 1977
Óleo y Magna sobre lienzo, 177,8 x 127 cm.
Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, regalo del artista, por intercambio, 1980

Rouen Cathedral, Set V
Catedral de Rouen, serie V, 1969
Óleo y Magna sobre lienzo, 3 paneles; 160,34 x 106,7 cm. cada uno
Colección San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, California, Regalo de Harry W. y Mary Margaret Anderson (92.266.A-C)

p. 23 **The Red Horseman** (El jinete rojo), 1974
Óleo y Magna sobre lienzo, 213,4 x 284,5 cm.
Donación Peter e Irene Ludwig, Aachen, en depósito en el Museum Moderne Kunst Stiftung Ludwig, Viena, Austria

Mirror # 1 (Espejo nº 1), 1970
Óleo y Magna sobre lienzo, 91,4 cm. de diámetro
Colección privada

Self Portrait (Autorretrato), 1978
Óleo y Magna sobre lienzo, 177,8 x 137,2 cm.
Colección privada

I Can See the Whole Room...and There's Nobody in It!
(Puedo ver la habitación entera ...¡y no hay nadie en ella!, 1961
Óleo y grafito sobre lienzo, 121,9 x 121,9 cm. Colección privada

p. 27 **Schoolltime Compositions notebook** (Cuaderno "Schoolltime Compositions"), página 14
Colección privada

p. 28 **Vernon Royal Compositions notebook** (Cuaderno "Vernon Royal Compositions"), página 27
Colección privada

p. 29 **Vernon Royal Compositions notebook** (Cuaderno "Vernon Royal Compositions"), páginas 10-11
Colección privada

Vernon Royal Compositions notebook (Cuaderno "Vernon Royal Compositions"), páginas 18-19
Colección privada

- Vernon Royal Compositions notebook** (Cuaderno "Vernon Royal Compositions"), páginas 22-23
Colección privada
- Vernon Royal Compositions notebook** (Cuaderno "Vernon Royal Compositions"), páginas 6-7
Colección privada
- p. 30 **Jericho Compositions notebook** (Cuaderno "Jericho Compositions"), páginas 32-33
Colección privada
- Jericho Compositions notebook** (Cuaderno "Jericho Compositions"), páginas 24-25
Colección privada
- Jericho Compositions notebook** (Cuaderno "Jericho Compositions"), páginas 46-47
Colección privada
- Jericho Compositions notebook** (Cuaderno "Jericho Compositions"), páginas 8-9
Colección privada
- p. 31 **Jericho Compositions notebook** (Cuaderno "Jericho Compositions"), página 4
Colección privada
- p. 44 Polaroid tomada por Lichtenstein del cuadro de Picasso
- Drawing for **Still Life with Pitcher** (Dibujo para Naturaleza muerta con jarra), 1972
Grafito y lápices de colores sobre papel, 39,7 x 29,2 cm.
Colección de arte JPMorgan Chase
- Bananas and Grapefruit III** (Plátanos y pomelos III), 1972
Óleo y Magna sobre lienzo, 71,1 x 101,6 cm.
Colección privada
- Red and Yellow Still Life** (Naturaleza muerta roja y amarilla), 1972
Óleo y Magna sobre lienzo, 55,9 x 76,2 cm.
Colección privada
- p. 46 **Curtains** (Cortinas), 1962
Óleo y Magna sobre lienzo, 172,7 x 145,1 cm.
Saint Louis Art Museum, St. Louis, Misuri, regalo del Sr. Joseph Pulitzer Jr. y Sra.
- Large Spool** (Bobina grande), 1963
Magna sobre lienzo, 172,7 x 142,2 cm.
Colección Sonnabend
- Goldfish Bowl** (Cuenco de peces dorados), 1977
Bronce pintado y patinado; edición de 3
196,9 x 64,8 x 46,4 cm.
Colección privada
- p. 48 **Vernon Royal Compositions notebook** (Cuaderno "Vernon Royal Compositions"), página 34
Colección privada
Blondie y Dagwood © King Features Syndicate Inc.
- p. 51 **Seascape** (Marina), 1985
Litografía, grabado en madera y serigrafía sobre papel Arches 88
102,4 x 140,6 cm.
Edición de 60
Colección privada
- p. 58 **Boorum & Pease Compositions notebook: "Interiors"**, página 30
Colección privada
- Boorum & Pease Compositions notebook: "Interiors"**, página 30
Colección privada
- George Washington**, 1962
Óleo sobre lienzo, 129,5 x 96,5 cm.
Colección privada
- p. 59 **Interior with Exterior (Still Waters)** (Interior con Exterior (Aguas tranquilas)), 1991
Óleo y Magna sobre lienzo, 259,1 x 439,4 cm.
Colección privada
- p. 60 Source photos for **Oval Office** (Fotos de archivo para Despacho oval)
Cortesía de la Nixon Library (arriba a la izquierda) y la John F. Kennedy Library (el resto)
- p. 61 **Oval Office** (Despacho oval), 1993
Óleo y Magna sobre lienzo; 320 x 408,9 cm.
Colección Roy Lichtenstein Foundation
- p. 67 **Tintin Reading** (Tintín leyendo), 1993
Óleo y Magna sobre lienzo, 205,7 x 167,6 cm.
Colección privada
- p. 70 Cubierta y recortes, **Girls' Romances**, n° 97, diciembre de 1963
© DC Comics
- p. 72 Cubierta y recortes, **Girls' Romances**, n° 97, diciembre de 1963
© DC Comics
- Girl with Ball** (Chica con pelota), 1961
Óleo y pintura sintética polímera sobre lienzo, 153 x 91,9 cm.
The Museum of Modern Art, Nueva York, regalo de Philip Johnson
- p. 78 Cubierta y recortes, **Girls' Romances**, n° 97, diciembre de 1963
© DC Comics
- Cubierta y recorte, **Girls' Romances**, n° 107, marzo de 1965
© DC Comics
- p. 81 **Beach Scene with Starfish** (Escena de playa con estrella de mar), 1995
Óleo y Magna sobre lienzo, 299,7 x 603,3 cm.
Fondation Beyeler, Riehen/Basel

- p. 82 **Vernon Royal Compositions notebook** (Cuaderno "Vernon Royal Compositions"), página 33
Colección privada
- p. 83 Collage for **Mikasso** (Collage para Mikasso), 1996
Cinta, papel pintado e impreso sobre cartón
Colección privada
- p. 86 Cubierta y recortes, **Secret Hearts**, nº 95, abril de 1964
© DC Comics
- Anita Ekberg en **La Dolce Vita** de Federico Fellini, 1960
- Cubierta y recorte, **Young Romance**, nº 127, diciembre de 1963-enero de 1964
© DC Comics
- p. 93 **Art Critic** (Crítica de arte), 1996
Serigrafía sobre papel texturado Somerset de 300 gr., 66 x 48,6 cm.
Edición de 150
Colección privada
- p. 94 Cubierta y recortes, **Heart Throbs**, nº 88, febrero-marzo de 1964
© DC Comics
- p. 95 **Seductive Girl** (Chica seductora), 1996
Óleo y Magna sobre lienzo, 127 x 182,9 cm.
Colección privada
- p. 106 **Black minibook by PIGNA** (Pequeño cuaderno negro de PIGNA), página 5
Colección privada
- Vernon Royal Compositions notebook** (Cuaderno "Vernon Royal Compositions"), página 5
Colección privada
- p. 131 Notas sobre "técnicas de trabajo" manuscritas por Lichtenstein, sin fecha
Colección privada

BIOGRAFÍA

Todos los documentos y fotos de archivo © Estate of Roy Lichtenstein

- p. 138 **1923**
Certificado de nacimiento de Lichtenstein
- ca. 1939**
Con su madre, Beatrice, entre las calles 77 y 78, en Broadway, Nueva York
Fotógrafo desconocido
- p. 139 **1940**
Foto del Anuario de la Franklin High School, junio de 1940
- 1943**
Untitled (Portrait of a Man) (Sin título (Retrato de un hombre)), 1943
Óleo sobre lienzo, 80,6 x 60,3 cm.
Colección privada
- 1945** [2 photos]
El soldado Roy Lichtenstein en París, después de la Segunda Guerra Mundial
Fotógrafo desconocido
- 1944-45**
Reclining Man (Hombre reclinado), ca. 1944-45
Tinta sobre papel, 26 x 21 cm.
Colección privada
- 1946-47**
Standing Figure (Figura de pie), ca. 1946-47
Terracota, 26,7 x 9,2 x 17,8 cm.
Colección privada
- 1948**
Isabel Wilson y Roy Lichtenstein en la granja de la familia King, Ohio, ca. 1948
Fotógrafo desconocido
- 1948**
The Musician (El músico), 1948
Óleo sobre lienzo, 45,7 x 41,3 cm.
Colección Roy Lichtenstein Foundation

- 1949** Anuncio de una exposición colectiva en la galería Ten-Thirty, Cleveland, Ohio, del 7 al 30 de diciembre de 1949

- p. 140 **1951**
Anuncio de la primera exposición individual de **Roy Lichtenstein** en la galería Carlebach, Nueva York, del 30 de abril al 2 mayo de 1951

1953
The Cattle Rustler (Arriero de ganado), 1953
Grabado en madera sobre papel japonés, Edición de 6
Hoja: 52,4 x 37,1 cm.
Colección privada

1953
Anuncio de la exposición **Recent Paintings by Roy F. Lichtenstein** (Pinturas recientes de Roy F. Lichtenstein) en la galería John Heller, Nueva York, del 26 de enero al 7 de febrero de 1953

1958
Mickey Mouse I, 1958
Tinta china, pastel y carboncillo sobre papel, 48,6 x 63,5 cm.
Colección privada

1959
Untitled (Sin título), 1959
Óleo sobre lienzo, 66,3 x 71,1 cm.
Colección privada

1960
Con David y Mitchell, Highland Park, Nueva Jersey, 1960
Fotógrafo desconocido

- p. 141 **1961**
Look Mickey (Mira Mickey), 1961
Óleo sobre lienzo, 121,9 x 175,3 cm.
National Gallery of Art, Washington, D.C., Dorothy y Roy Lichtenstein, regalo del artista, con motivo del 50 aniversario de la National Gallery of Art (1990.41.1) / © Board of Trustees, National Gallery of Art, Washington

<p>1963 Girl in Window (Study for World's Fair Mural) (Chica en una ventana (Boceto para el mural de la Exposición Universal)), 1963 Óleo y Magna sobre lienzo, 172,7 x 127 cm. Whitney Museum of American Art, Nueva York, regalo de The American Contemporary Art Foundation, Inc., Leonard A. Lauder, Presidente (2002.254) / Fotografía de Ellen Page Wilson</p>	<p>p. 142 1970 Mirror # 1 (Espejo nº 1), 1970 Óleo y Magna sobre lienzo, 121,9 cm. de diámetro Colección privada</p>	<p>1986 Collage for Portrait Collage para retrato, 1986 Papel pintado e impreso sobre cartón, 75,6 x 49,5 cm. Colección privada</p>
<p>ca. 1964 Estudio de Highland Park, Nueva Jersey, ca. 1964 Fotógrafo desconocido</p>	<p>1970 Exterior del estudio de Southampton, Long Island, Nueva York © Renate Ponsold</p>	<p>p. 143 1985 Perfect Painting #1 (Pintura perfecta nº 1), 1985 Óleo y Magna sobre lienzo, 274,3 x 426,7 cm. Colección privada</p>
<p>1965 Con Dorothy en la galería Bianchini, Nueva York, en la inauguración de la exposición de Bob Stanley, mayo de 1965</p>	<p>1972 Still Life with Plums (Naturaleza muerta con ciruelas), 1972 Óleo y Magna sobre lienzo, 51,4 x 72,4 cm. Colección privada</p>	<p>1988 Reflections: Art (Reflejos/Reflexiones: Arte), 1988 Óleo y Magna sobre lienzo, 112,4 x 193,7 cm. Colección privada</p>
<p>1967 Retratado con Modern Painting Diptych (Díptico de pintura moderna), Modern Painting Triptych II (Triptico de pintura moderna II), Modern Painting (Pintura moderna), Modern Painting with Yellow Arc (Pintura moderna con arco amarillo) y Modern Painting with Moon Shape (Pintura moderna con forma de luna), obras todas ellas de 1967, en su estudio de la calle Bowery 190, Nueva York © Judy Ross</p>	<p>1973 Trompe l'oeil with Leger Head and Paintbrush (Trompe l'oeil con cabeza de Léger y pincel), 1973 Óleo y Magna sobre lienzo, 116,8 x 91,4 cm. Colección privada</p>	<p>1990 Con su ayudante, James dePasquale, trabajando en Reflections on the Gift (Reflexiones sobre el regalo), 1990, en el estudio de Southampton. Fotografía de Laurie Lambrecht</p>
<p>1968 The Gun in America (cover Illustration for Time magazine) (El revólver en América (ilustración para la portada de la revista Time), 1968 Fotolitografía, portada: 28,1 x 21 cm.</p>	<p>1975 The Atom (El átomo), 1975 Óleo y Magna sobre lienzo, 106,7 x 91,4 cm. Colección privada</p>	<p>1992 Interior with Skyline (Interior con línea del horizonte), 1992 Óleo y Magna sobre lienzo, 208,3 x 304,8 cm. Colección privada</p>
<p>1969 Cathedral #5 (Catedral nº 5), 1969 Litografía sobre papel "Special Arjomari" Hoja: 123,5 x 82,6 cm. Edición de 75 Colección privada</p>	<p>1977 Polaroid tomada por Lichtenstein a sus ayudantes en el exterior de su casa en Southampton con escultura en bronce</p>	<p>1992 Con su ayudante, James dePasquale, trabajando en Interior with Bathroom Painting (Interior con cuadro de baño), 1992, en el estudio de Southampton Fotografía de Laurie Lambrecht</p>
	<p>1980 Expressionist Head (Cabeza expresionista), 1980 Óleo y Magna sobre lienzo, 177,8 x 157,5 cm. Colección privada</p>	<p>1994 Polaroid de la fase de aplicación de cinta a Nude, Reclining (Desnudo, reclinado), 1994</p>
	<p>1981 Two Yellow Apples (Dos manzanas amarillas), 1981 Magna sobre lienzo, 61 x 76,2 cm. Colección privada</p>	<p>1997 Nota manuscrita de Lichtenstein a su ayudante James dePasquale, mayo de 1997</p>
	<p>1983 Lichtenstein en la inauguración de su primera exposición retrospectiva en España, en la Fundación Juan March, Madrid © Arturo Lendínez</p>	

Este catálogo, junto con su edición inglesa, se publica con motivo de la exposición

Roy Lichtenstein: de principio a fin

en la Fundación Juan March (Madrid), del 2 de febrero al 20 de mayo de 2007

Roy Lichtenstein: de principio a fin

Organización:

Fundación Juan March, Madrid

Roy Lichtenstein Foundation, Nueva York

Comisario de la exposición: Jack Cowart

172

CATÁLOGO

© Fundación Juan March, 2007

© Editorial de Arte y Ciencia, 2007

Textos

© Fundación Juan March

© Juan Antonio Ramírez

© Ruth Fine

© Avis Berman

© Roy Lichtenstein Foundation

© James dePasquale

Fotos

© Michael Abramson: pp. 124, 125, 127, 130, 132

© Bob Adelman: pp. 15, 39, 41, 77, 97, 115, 119, 120, 121, 122, 126, 129, 137

© Sidney B. Felsen 1985: p. 50

© Joel Freedman: p. 53

© Ken Heyman/Woodfin Camp: pp. 123, 144-145

© 1992 Laurie Lambrecht, NYC: p. 63

© Estate of Roy Lichtenstein / fotos de Laurie Lambrecht : p. 143 (2 fotos de Roy Lichtenstein en su estudio con James dePasquale)

© Arturo Lendínez: p. 142 (Lichtenstein en la Fundación Juan March)

© Ugo Mulas Estate. Todos los derechos reservados: pp. 4-5, 10-11, 33

© 1991 Hans Namuth Estate. Courtesy of Center for Creative Photography, University of Arizona: p. 54

© Kan Okano: p. 133

© Renate Ponsold: p. 141 (Estudio en Southampton)

© Judy Ross: p. 141 (Lichtenstein con la serie de "Modern Painting")

Fotos de la Casa Blanca: p. 60, cortesía de la Nixon Library (arriba a la izquierda) y de la John F. Kennedy Library (el resto)

Fotografía adicional (obras, libros y otros): Kevin Ryan y Robert McKeever

Todas las obras de Roy Lichtenstein © Estate of Roy Lichtenstein

En el Registro (págs. 166 a 170) se encuentran las referencias completas a las obras de Roy Lichtenstein reproducidas en este catálogo que no han sido incluidas en la exposición.

Traducciones

Inglés/Español: Paloma Farré (presentación de Jack Cowart, ensayos de Ruth Fine y Avis Berman y texto de James dePasquale/Cassandra Lozano)

Andrea Aguilar (biografía de Clare Bell)

Revisiones y correcciones

Inés d'Ors y Departamento de Exposiciones (Fundación Juan March)

Fundación Juan March

Castelló, 77

E-28006 Madrid

Tel. + 34 (91) 435 42 40

Fax + 34 (91) 431 42 27

www.march.es

Roy Lichtenstein Foundation

745 Washington Street

New York, NY 10014

Tel. 1-212-255-4570

Fax 1-212-727-3138

www.lichtensteinfoundation.org

Ilustración de cubierta, contraportada y contracubierta:
Roy Lichtenstein, *Seductive Girl*, 1996 y detalles del collage (CAT. 72)

Diseño del catálogo: Guillermo Nagore

Tipografía: Luggage Round, VAG Rounded y Farnham
Papel: Phoenix Motion Xenon de 150 gr. y Splendorgel de 140 gr.
Fotomecánica e impresión: Estudios Gráficos Europeos S.A., Madrid
Encuadernación: Ramos S.A., Madrid

Edición en español (Rústica):

ISBN: 84-7075-541-2 Fundación Juan March (Madrid)
ISBN: 84-89935-67-X Editorial de Arte y Ciencia, S.A. (Madrid)

Edición en español (Cartoné):

ISBN: 84-7075-540-4 Fundación Juan March (Madrid)
ISBN: 84-89935-66-1 Editorial de Arte y Ciencia, S.A. (Madrid)

Edición en inglés (Cartoné):

ISBN: 84-7075-542-0 Fundación Juan March (Madrid)
ISBN: 84-89935-68-8 Editorial de Arte y Ciencia, S.A. (Madrid)

Depósito legal: M-2314-2007

SOBRE LA TIPOGRAFÍA

LUGGAGE ROUND

(TÍTULO DE LA EXPOSICIÓN Y NÚMEROS DE CAPÍTULOS)
FUE DISEÑADA POR JASON KOERNER EN 1999
E INSPIRADA EN EL TIPO DE LETRA DE LAS ETIQUETAS
PARA MALETAS.

VAG ROUNDED

(PIES DE FOTOS, TÍTULOS DE LOS CAPÍTULOS
Y ENCABEZAMIENTOS) FUE ORIGINALMENTE
DESARROLLADA POR VOLKSWAGEN AG COMO PARTE DE
SU DISEÑO CORPORATIVO EN 1979 POR SEDLEY PLACE. LA
VERSIÓN UTILIZADA EN ESTE LIBRO FUE DISEÑADA
POR DAVID BRISTOW, GERRY BARNEY, IAN HAY, KIT
COOPER Y TERENCE GRIFFIN Y UTILIZADA EN EL
TECLADO DE LOS ORDENADORES PORTÁTILES APPLE.

FARNHAM (TEXTO)

FUE DISEÑADA POR CHRISTIAN SCHWARTZ
EN 2003 E INSPIRADA EN LA OBRA DE JOHANN
FLEISCHMAN, QUIEN, JUNTO CON BASKERVILLE Y
FOURNIER, LIDERARON UN CAMBIO
SIGNIFICATIVO EN EL DISEÑO DE FUENTES
A FINALES DEL SIGLO XVIII





