

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

LICHTENSTEIN EN PROCESO

2005

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



Casas Colgadas. Cuenca
www.march.es



Sant Miquel, 11. Palma
www.march.es

Fundación Juan March
medio siglo



8 428845012880



LICHTENSTEIN

en proceso





Roy **LICHTENSTEIN**



Roy Lichtenstein en la presentación de su primera retrospectiva en España, que ofreció la Fundación Juan March en 1983.

LICHTENSTEIN

en proceso

museo de Arte abstracto español, Cuenca

25 NOVIEMBRE 2005 - 19 FEBRERO 2006

museu d'Art espanyol contemporani, Palma

7 MARZO - 17 JUNIO 2006

Fundación Juan March

medio SiglO

ÍNDICE

8

PRESENTACIÓN

Fundación Juan March

Fundación Roy Lichtenstein

13

LICHTENSTEIN, EN PROCESO

Juan Antonio Ramírez

25

OBRAS

79

BIOGRAFÍA

85

CATÁLOGO

91

TEXTS IN ENGLISH

Bajo el título *Lichtenstein, en proceso*, la Fundación Juan March presenta en el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca y a continuación en el Museu d'Art Espanyol Contemporani de Palma una selección de 65 obras sobre papel realizadas entre 1973 y 1997 por Roy Lichtenstein (Nueva York, 1923-1997). Ya en 1983 la Fundación Juan March había dedicado una exposición retrospectiva -la primera presentada en España- al pintor, artista gráfico y escultor, que figura entre los máximos exponentes del arte pop americano.

Cuando abandona la abstracción gestual del expresionismo abstracto americano, a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, Lichtenstein comienza su incursión figurativa en la pintura pop, inspirada en los temas e imágenes de la cultura de masas, que definirían su posterior producción artística. Su interés por los medios de comunicación, la publicidad y el cómic, la apropiación, la libre interpretación y la asociación de imágenes de la cultura contemporánea norteamericana y de obras maestras del pasado ponen de manifiesto, a través de su inconfundible y personal estilo y de una sutil ironía, su posición crítica ante la sociedad moderna.

La muestra pretende revelar el proceso creativo y la evolución artística de Lichtenstein a lo largo de las décadas 70, 80 y 90; cómo el tema, el concepto y la composición aparecen definidos ya en sus pequeños bocetos y dibujos preliminares, que luego traslada a sus collages, verdaderos patrones del cuadro terminado. La exposición muestra por primera vez sus ideas iniciales -que pueden rastrearse en sus pequeños esbozos, dibujos y libros de bocetos originales, de ejecución más rápida, de formato más pequeño, de carácter más íntimo y de estilo más suelto- junto a los collages resultantes de la secuencia -de mayor tamaño, más definidos y precisos-, que evidencian la evolución de ese proceso.

Las obras propuestas ofrecen escenarios interiores y exteriores, que revelan sus fuentes culturales: personajes populares del mundo del cómic como Dagwood, Tintín o el Pato Donald; iconos artísticos,

como el Laocoonte helenístico, los paisajes de Van Gogh, las bañistas de Picasso o los nenúfares de Monet, a los que el artista rinde un particular homenaje; o distintos temas extraídos de la historia del arte como los paisajes de la pintura china, naturalezas muertas o modelos en el estudio; temas que en sus representaciones interiores también aluden al ámbito interior del artista y, en las exteriores, remiten a un dominio público. Sus obras proponen un diálogo y abren un camino muy interesante hacia la socialización del arte, ofreciendo nuevas lecturas de la obra plástica.

La Fundación Juan March desea agradecer su decisiva colaboración a la Fundación Roy Lichtenstein de Nueva York, especialmente a su director, Jack Cowart, a la coordinadora de Registro, Natasha Sigmund, y a Clare Bell, autora de la biografía de Lichtenstein recogida en el catálogo, así como a los coleccionistas privados que generosamente han prestado las obras expuestas; y a Juan Antonio Ramírez su contribución como autor del ensayo incluido en la presente publicación.

Fundación Juan March

Roy Lichtenstein y el dibujo / Obra sobre papel

El arte de Roy Lichtenstein, que se presenta como algo tan claro, puede, sin embargo, resultar extraño y confuso. La Fundación Roy Lichtenstein inició su actividad en 1999 y desde entonces hemos trabajado sin descanso para facilitar el acceso y difundir la comprensión de la obra de Roy. Pero cuanto más hacemos, más nos percatamos de que su arte, como mercurio líquido, se escapa entre los dedos que intentan aprehenderlo. Se resiste a ser contenido o definido.

Pienso que ahora podemos ver que Roy tuvo una cara pública y un mundo privado más extenso y esquivo. En su genialidad, bajo esa extravagante calma externa, yacían una resolución férrea, una ambición por lo absoluto y una mente creativa obsesionada por la búsqueda de respuestas a cuestiones como qué es el arte, qué es lo que lo justifica; sobre los artificios de la historia del arte y la crítica y sobre los misterios del ojo, la mente y la memoria. Roy Lichtenstein fue una amalgama notablemente compleja de influencias históricas, sociológicas, personales, visuales y mediáticas.

El arte de Lichtenstein es simultáneamente una crítica y un homenaje siempre insólito, cargado además de contenido autobiográfico e intencionalidad. Eventualmente todo esto traslada nuestro pensamiento a *sus* términos más que a los nuestros. Bajo los enérgicos colores y líneas, hay un artista que fuerza los límites y las convenciones de la cultura visual, un artista que trabaja contra nuestra cómoda interpretación. Me parece oírle preguntando: “¿Puedo, o cómo puedo tomar esta idea o cliché degradado, despreciado o ignorado y convertirlo de forma efectiva y bella en mi Arte?”

Pienso que sus cuadernos de artista y muchos, muchos de sus dibujos y collages ofrecen algunas de las claves centrales de su pensamiento y de su proceso artístico, de su mano, tacto y ojo. En estos trabajos él planifica y trama, reflexionando sobre la composición o la fuente, normalmente en una hoja de papel de su pequeño cuaderno de bocetos. Casi todos los dibujos tienen una finalidad práctica: una pintura, un grabado, una escultura.

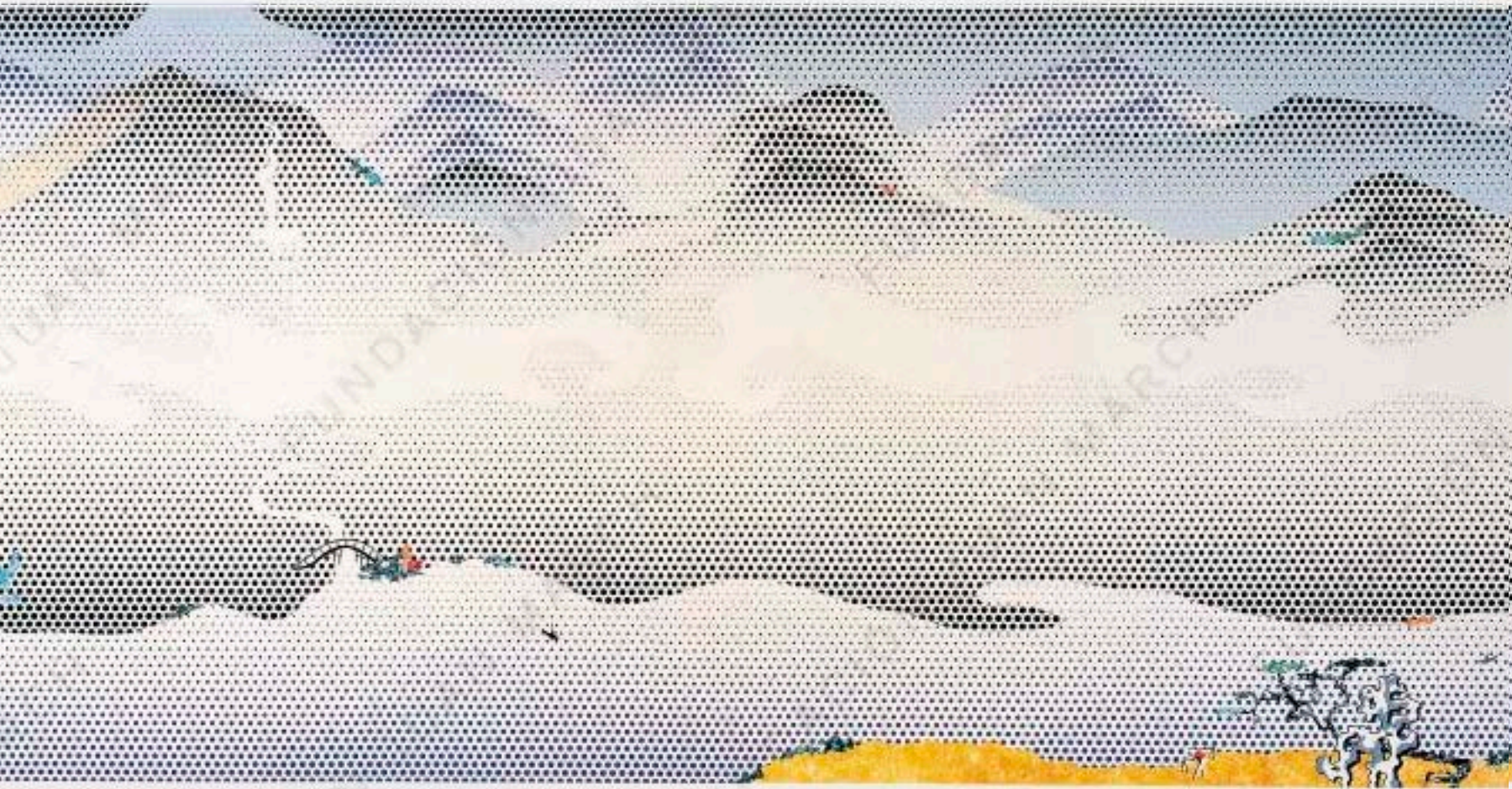
Muy raramente hizo dibujos fuera de estos trabajos preparatorios, por el placer de dibujar. No sé por qué, después de todo, él tenía tal habilidad y sensibilidad con el medio gráfico. Esto es frustrante. Es casi como si no quisiera que le viésemos “perdiendo” tiempo o energía en una actividad autocomplaciente o virtuosista. Puede que hiciera dibujos o bocetos privados, libres, informales y menos útiles, pero ¿dónde están ahora?

Así que al final nos encontramos con el trabajo conocido de toda una vida, que incluye unos tres mil bocetos, dibujos y collages fechados entre los años 1949 y 1997. De ellos podemos deducir una especie de historia del “proceso”, un crecimiento privado, una evolución hacia un producto más público. Cuando la Fundación Juan March solicitó una selección de sus dibujos, les propusimos ésta, centrada en las secuencias de series de bocetos preliminares de las décadas 70 a 90, que luego desembocaron en collages, inmediatamente anteriores a las pinturas o grabados más terminados. Estas series ofrecen un sentido de la génesis creativa de la mano y el espíritu, puros y personales, del artista.

Confiamos en que tanto los especialistas en arte como el público en general se sentirán igualmente atraídos por las obras seleccionadas. La mitad de los trabajos de la exposición son descripciones de “interior”, que sugieren un estudio o espacio interior. El resto de los trabajos sitúan figuras o cosas “fuera”, en un paisaje ficticio. Pero, en un análisis final, cabe decir que todo lo que hizo Roy Lichtenstein ofrece mucho del *interior* de su propia inteligencia creativa y de su panteón de héroes artistas. Esto deja al no iniciado *fuera*. Por ello, los análisis históricos contemporáneos como el incluido en este catálogo, a cargo del Profesor Ramírez, son admirables y esenciales para mejorar la comprensión global de Roy Lichtenstein.

Agradecemos a la Fundación Juan March que nos haya ofrecido esta oportunidad en Cuenca y Palma de Mallorca.

Jack Cowart
Director
Fundación Roy Lichtenstein



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 muchos de los cuadros 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 unos años, gracias a la docencia. De aquella etapa quedan apenas algunos 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 las series similares 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” de 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 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 trasparentaba 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, ampliados 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 algunas 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 explotado 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 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 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 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 Benda), 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

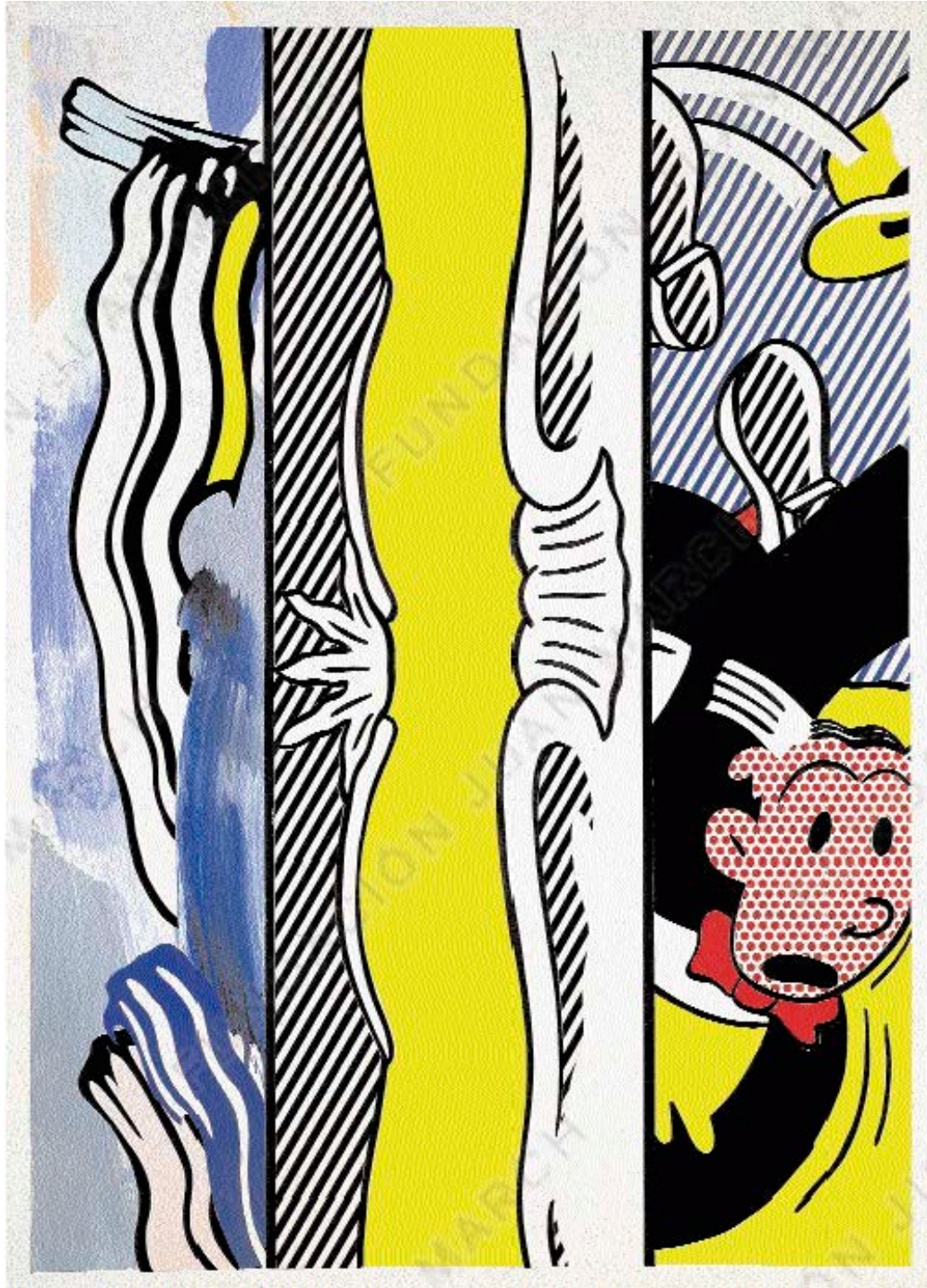
visto, la importancia del tiempo, daba a sus creaciones lo que pocos podían imaginar: una palpitación existencial que se anticipaba a la eclosión posterior en la escena artística de los procesos y de la corporalidad. No es una casualidad que Allan Kaprow fuera uno de sus primeros valedores. Esa planitud 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.

OBRAS

1. Dibujo para *Dos cuadros: Dagwood*, 1983



2. Collage para *Dos cuadros: Dagwood*, 1983





3. *Dibujo para El sembrador*, 1984



4. Collage para *El sembrador*, 1984



5. *Dibujo para Marina*, 1984



6. *Collage para Marina*, 1984



7. Dibujo para *Laocoonte*, 1988

8. Dibujo para *Laocoonte*, 1988

9. Collage para *Laocoonte*, 1988





10. Dibujo para *Nenúfares - Hojas de nenúfares azules*, 1991

11. Collage para *Nenúfares - Hojas de nenúfares azules*, 1992

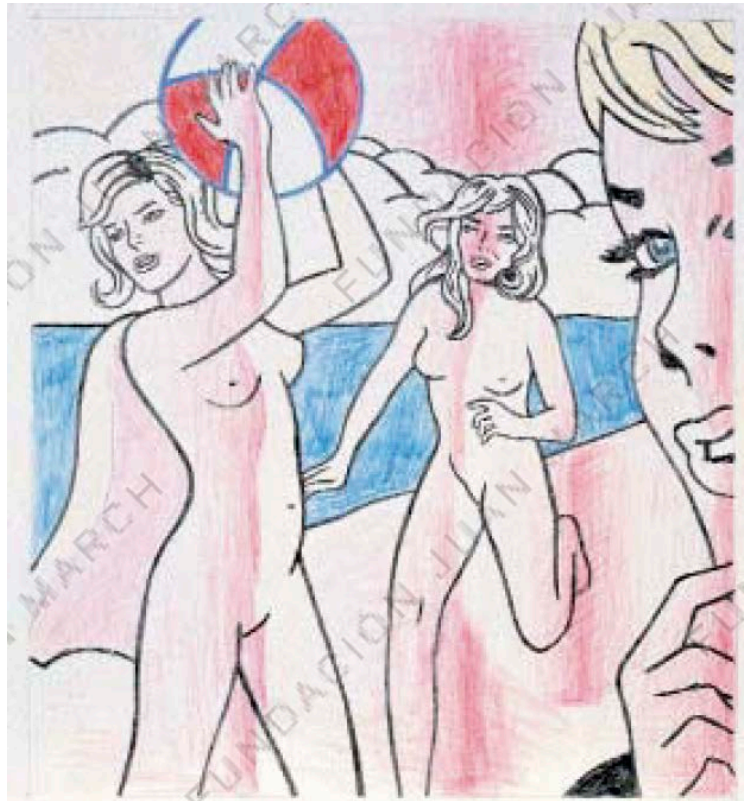




12. Dibujo para Nenúfares con puente japonés, 1992

13. Collage para Nenúfares con puente japonés, 1992

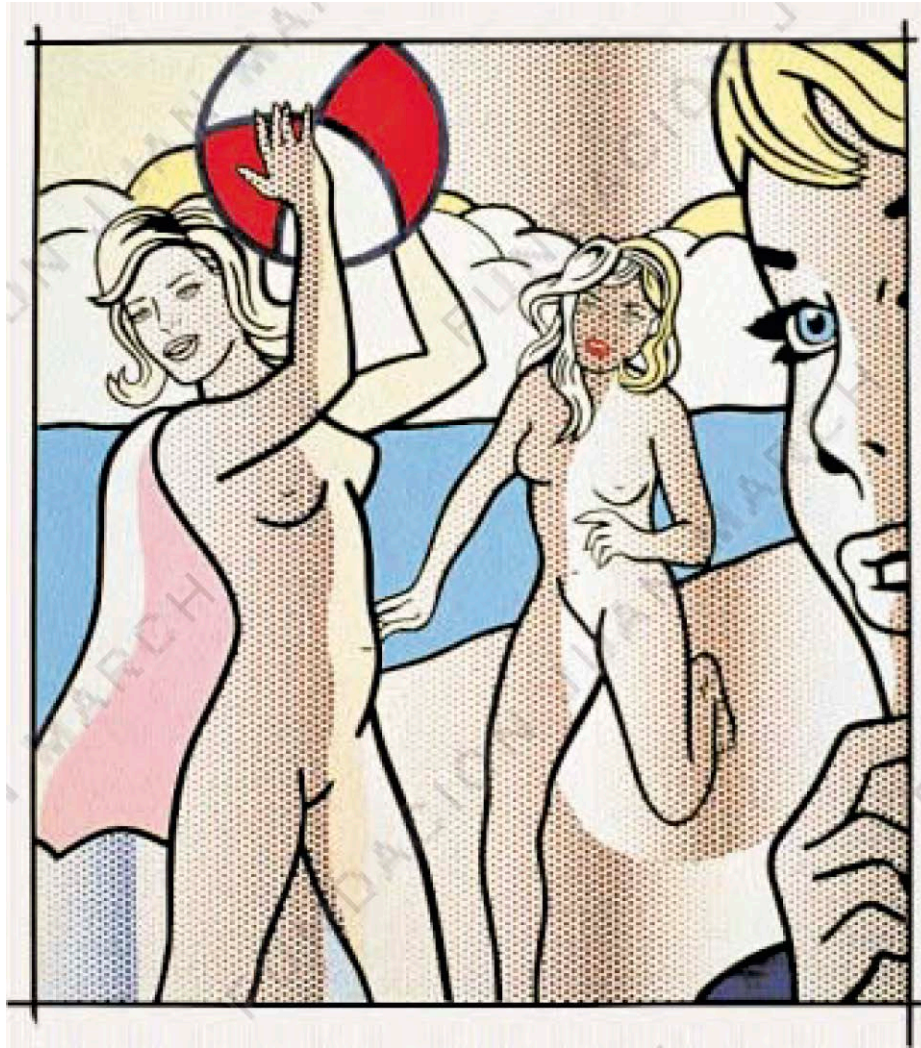




14. Cuaderno de apuntes D, página 34, dibujo para Desnudos con pelota de playa, 1994

15. Dibujo para Desnudos con pelota de playa, 1994

16. Dibujo para Desnudos con pelota de playa, 1994



17. Collage para *Desnudos con pelota de playa*, 1994



18. Dibujo para *Escena de playa con estrella de mar*, 1995



19. Dibujo para *Escena de playa con estrella de mar*, 1995



20. Dibujo para *Escena de playa con estrella de mar*, 1995



21. Dibujo para *Escena de playa con estrella de mar*, 1995



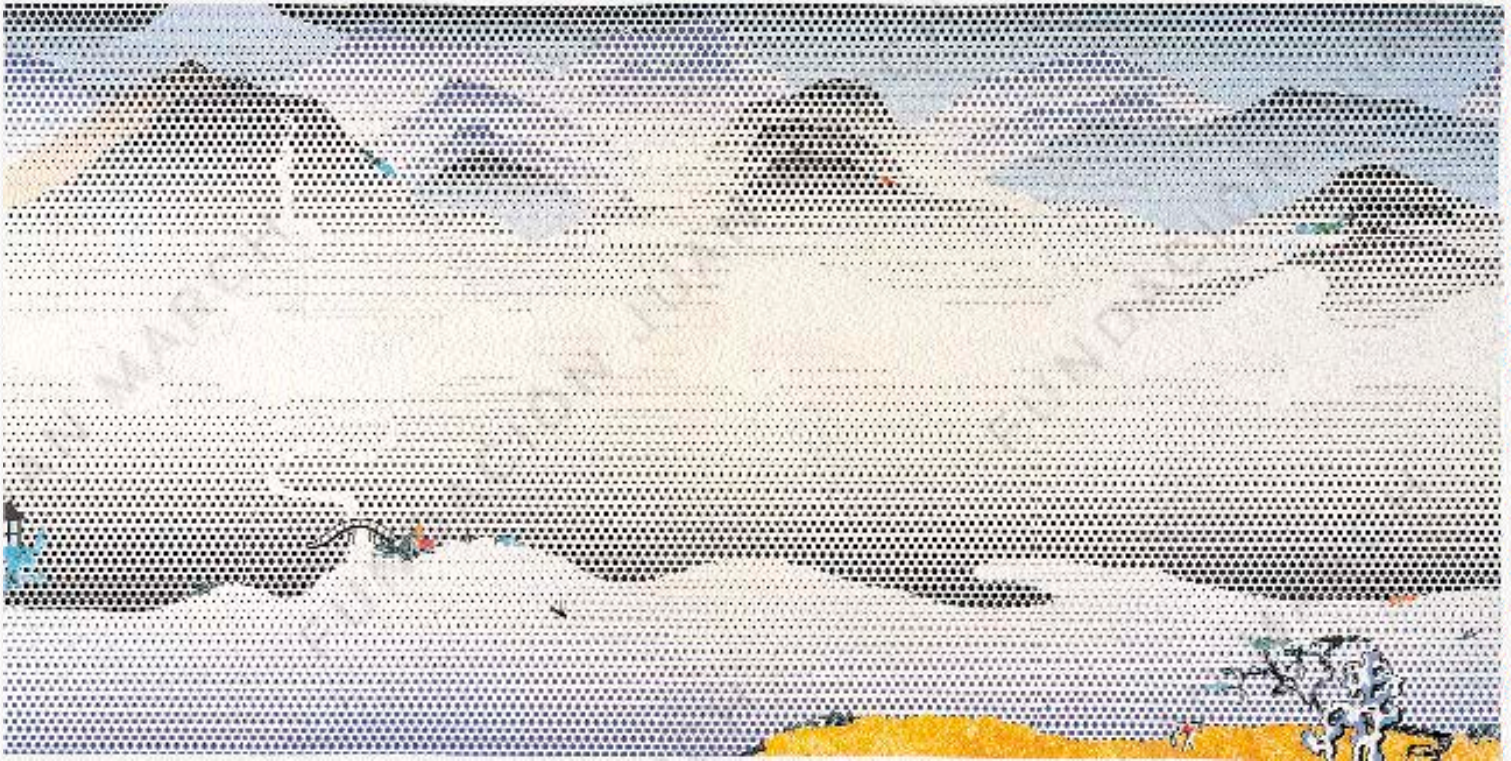
22. Collage para *Escena de playa con estrella de mar*, 1995



23. *Dibujo para Paisaje con Scholar's Rock, 1996*

24. *Dibujo para Paisaje con Scholar's Rock, 1996*

25. *Dibujo para Paisaje con Scholar's Rock, 1996*



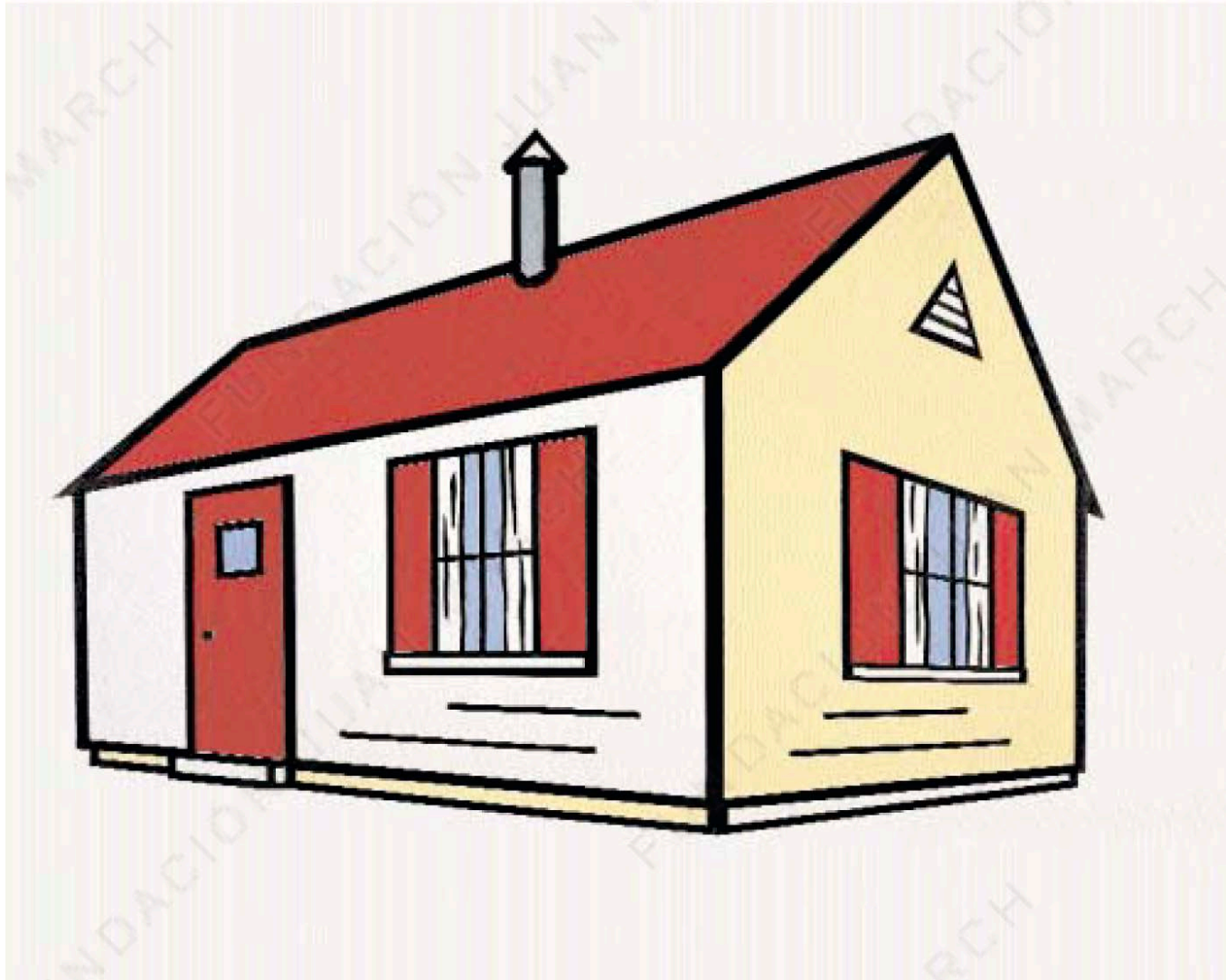
26. *Collage para Paisaje con Scholar's Rock*, 1996



27. Dibujos para Casa II, 1997



28. Dibujos para Casa III y Paisaje con niebla, 1997



29. Collage para Casa II, 1997



30. Dibujo para *Naturaleza muerta con Picasso*, c. 1973



31. Collage para *Naturaleza muerta con Picasso*, 1973



32. Dibujo para *Naturaleza muerta*, 1973



33. Collage para *Naturaleza muerta*, 1973
Fundación Juan March



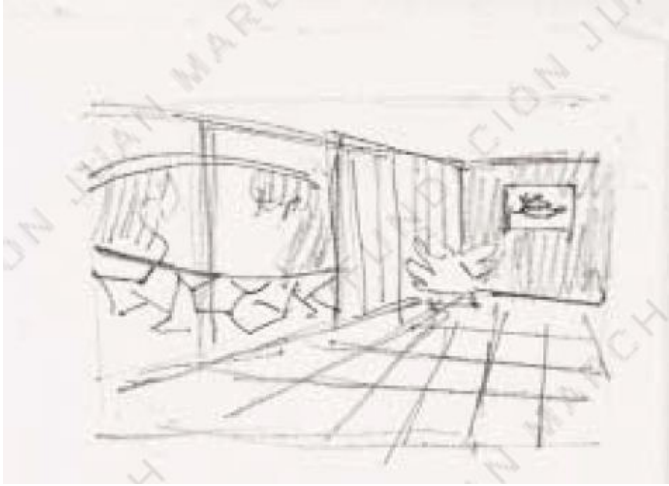
34. Collage para *Reflejos sobre "El estudio del artista"*, 1989



35. Collage para *Reflejos sobre "Pintor y modelo"*, 1990



36. Collage para *Reflejos sobre "Interior con chica dibujando"*, c. 1990



37. Dibujo para *Interior con Exterior (Aguas tranquilas)*, 1991

38. Dibujo para *Interior con Exterior (Aguas tranquilas)*, 1991





39. *Collage para Interior con Exterior (Aguas tranquilas)*, 1991

43. *Collage para Despacho Oval II, 1992*

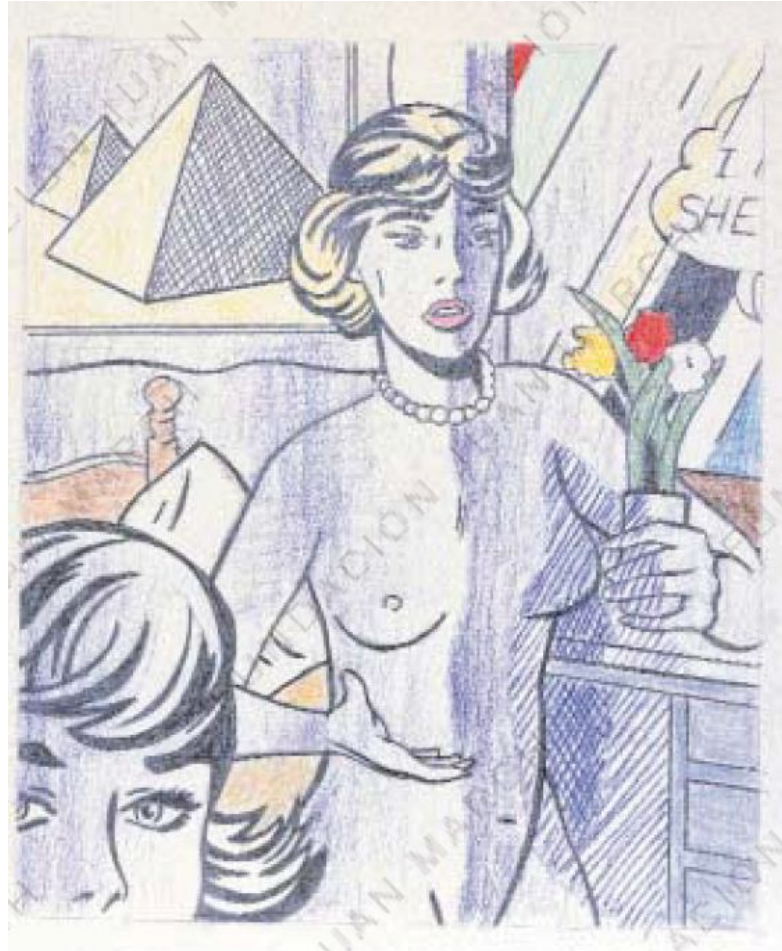


44. Dibujo para *Tintín leyendo*, 1992

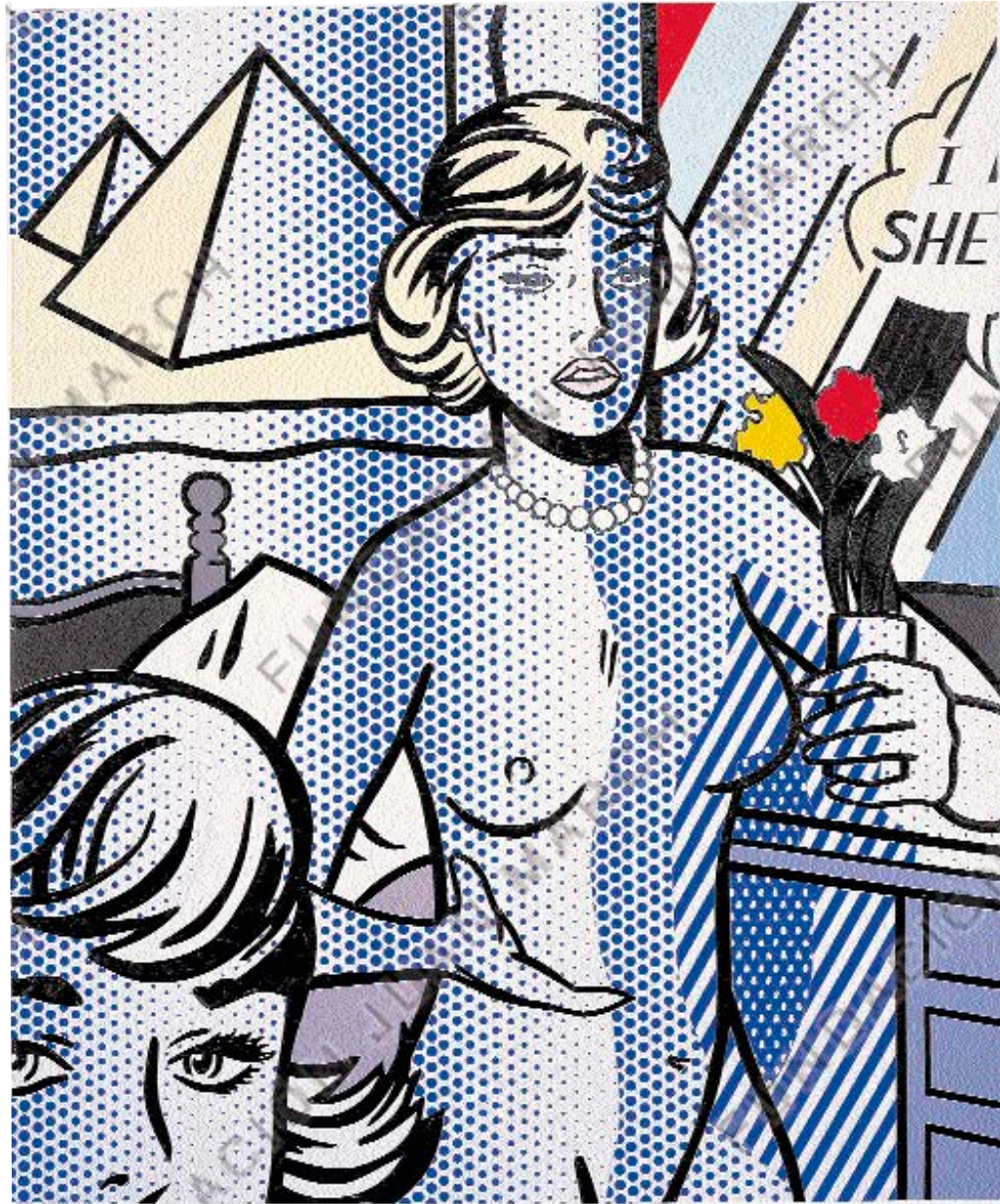


45. Collage para *Tintín leyendo*, 1993





46. Dibujo para *Desnudo con pirámide*, 1994



47. Collage para *Desnudo con pirámide*, 1994



48. Dibujo para *Interior virtual: retrato de un pato*, 1995

49. Collage para *Interior virtual: retrato de un pato*, 1995





50. Dibujo para *Crítica de arte*, 1996

51. Collage para *Crítica de arte*, 1994





52. Dibujo para *Chica seductora*, 1996



53. Dibujo para *Chica seductora*, 1996



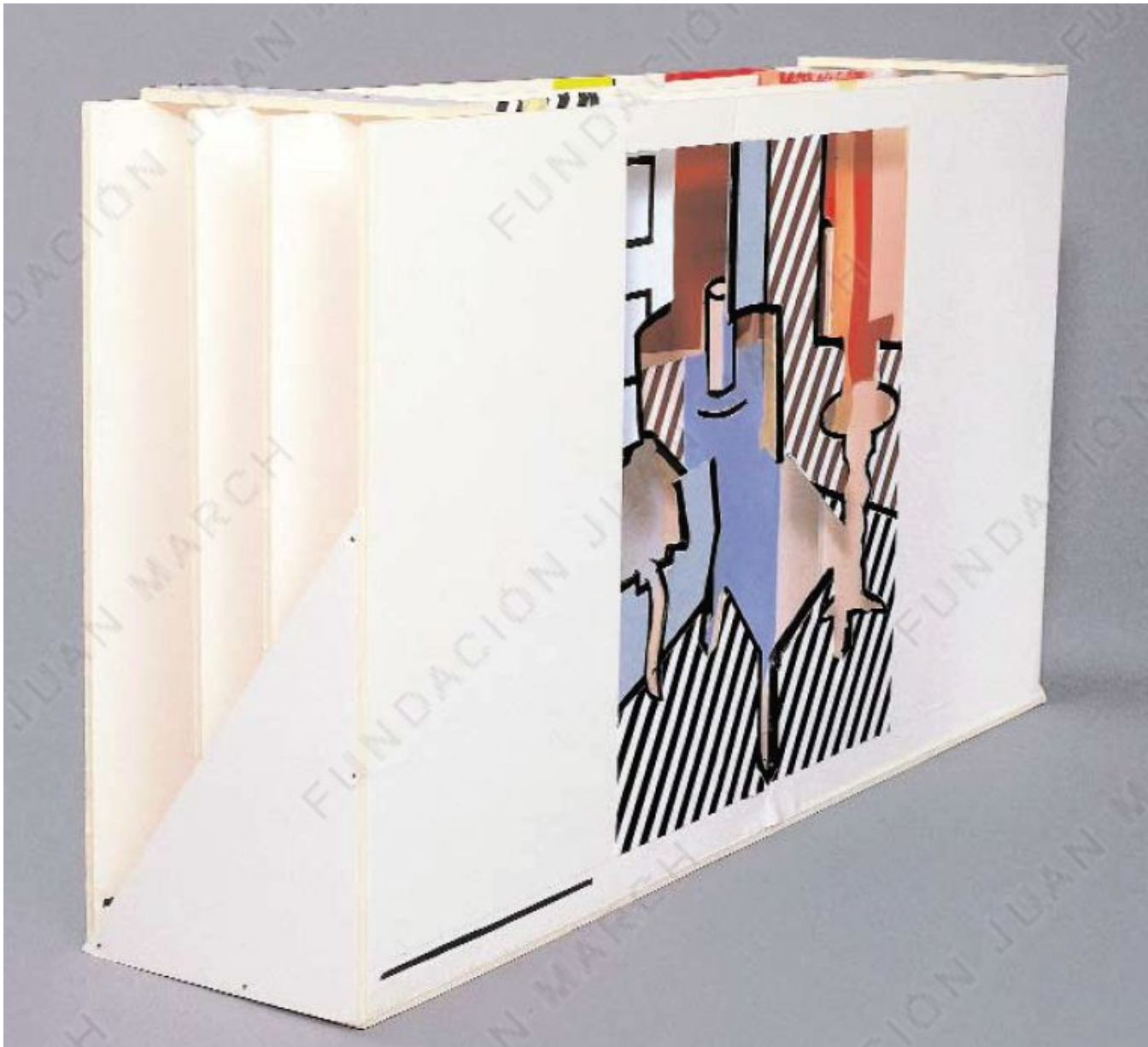
54. *Collage para Chica seductora*, 1996



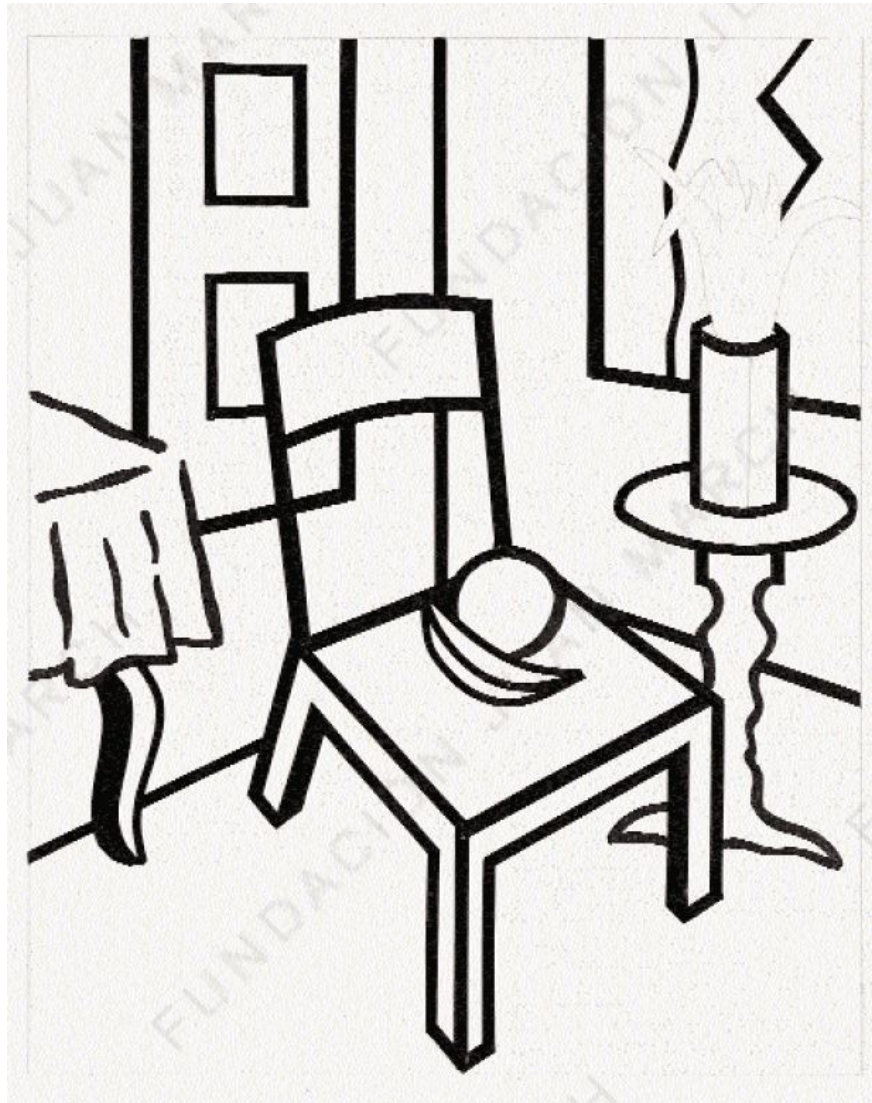
55. *Dibujo para Holograma*, 1996



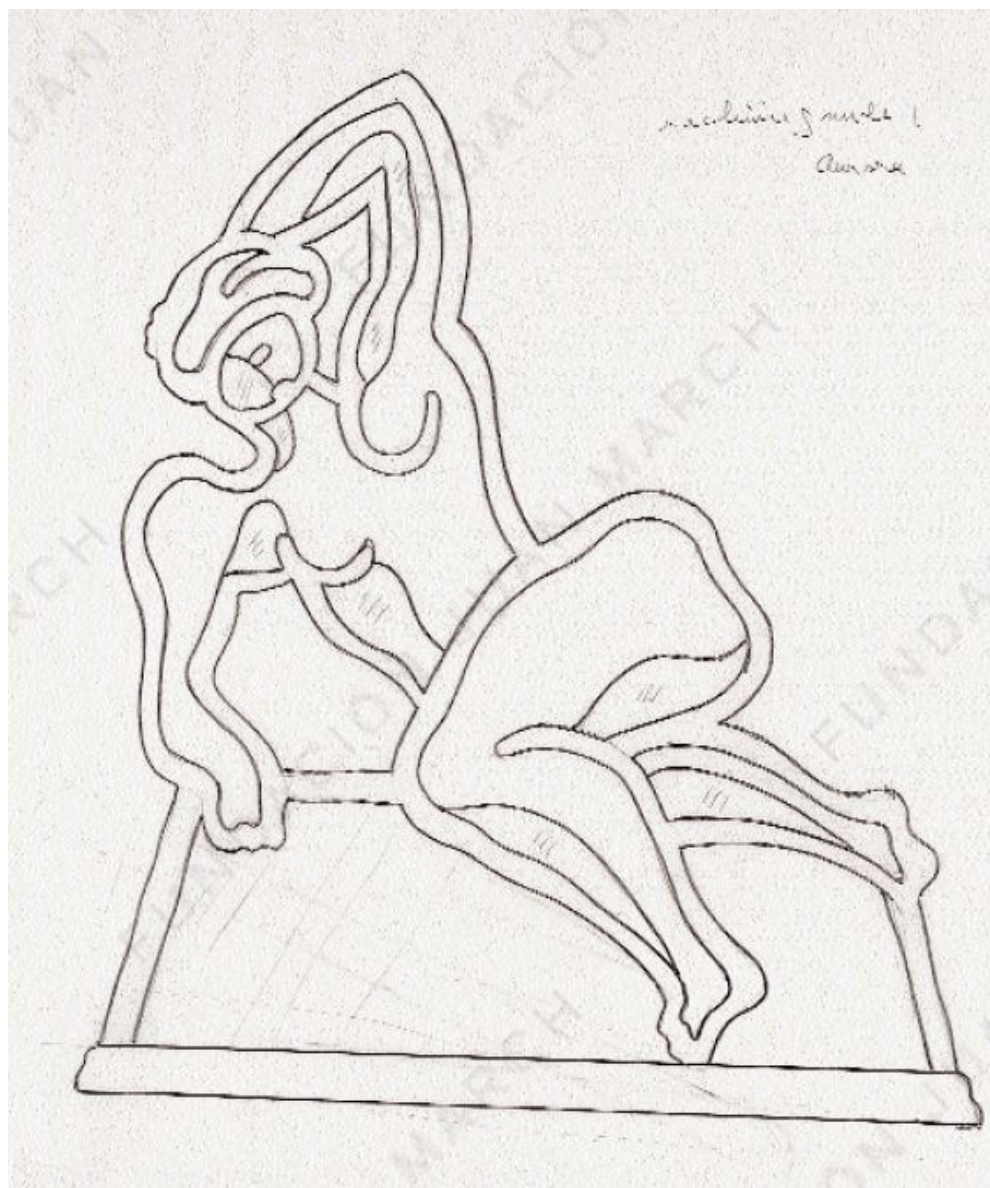
56. *Collage para Holograma interior*, 1996



57. Maqueta para Holograma interior, 1996



58. *Collage para Holograma*, 1997



59. Dibujo para *Desnudo reclinado I*, Aurora, 1997



60. *Dibujo para Naturaleza muerta con Desnudo reclinado, 1997*



61. *Dibujo para Naturaleza muerta con Desnudo reclinado, 1997*

62. *Collage para Naturaleza muerta con Desnudo reclinado*, 1997

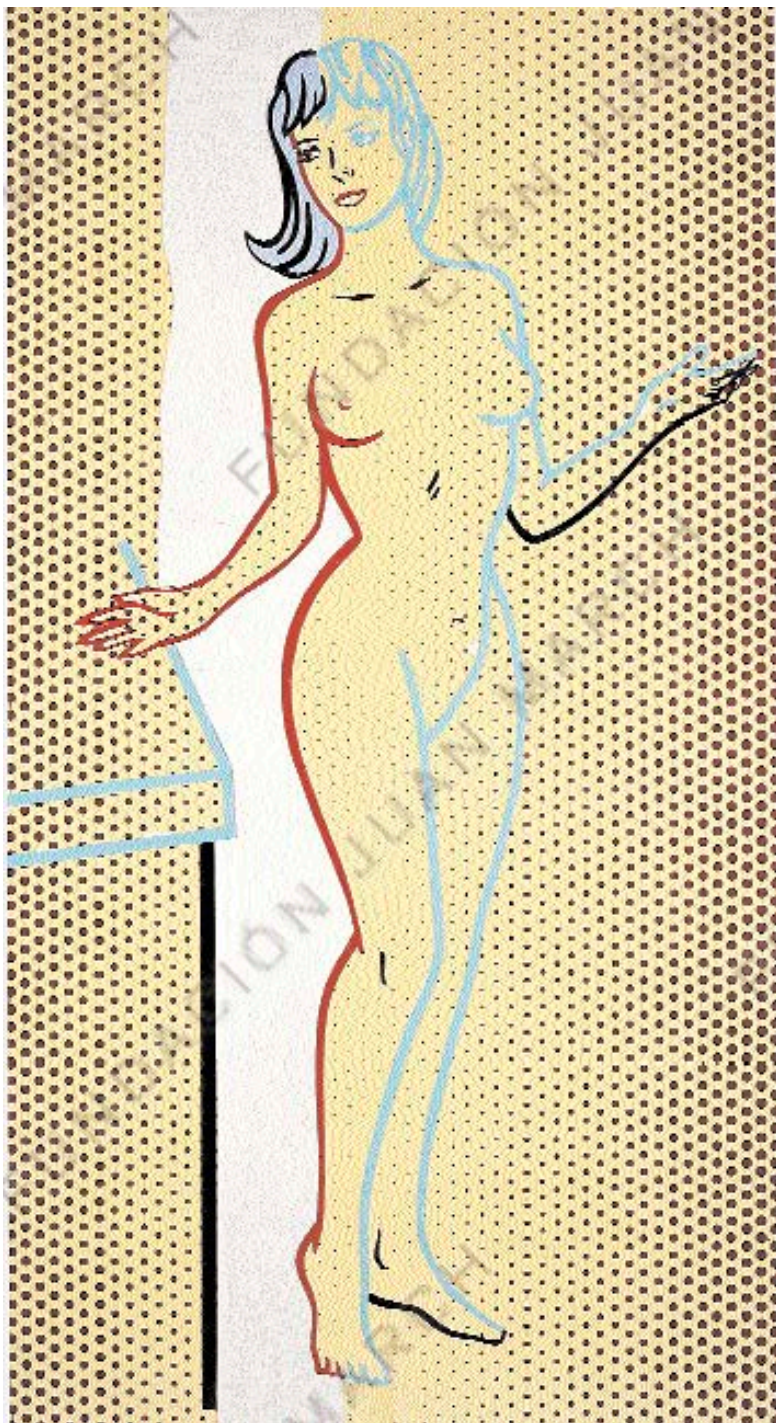




63. *Dibujo para Desnudo*, 1997



64. *Dibujo para Desnudo*, 1997



65. *Collage para Desnudo*, 1997

BIOGRAFÍA

Roy Lichtenstein: Biografía abreviada

Por Clare Bell

© Roy Lichtenstein Foundation

Roy Fox Lichtenstein nace el 27 de octubre de 1923. Su padre es agente inmobiliario de la compañía Garage Realty, situada en la Lower East Side de 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, Rene, 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

otra serie de dibujos 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 satisface 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 fogonazo 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. Posteriormente trabaja 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, el ejército cancela su entrenamiento y 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 de bocetos 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 distinciones, la medalla al Servicio Militar de América. En marzo de ese mismo año, Lichtenstein regresa a la Universidad de Ohio y en junio termina la licenciatura 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 los trabajos del grupo de artistas abstractos norteamericanos además de 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 exitosa 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 certámenes. 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 empapados en pintura para crear bandas que se asemejan a lazos. 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 pantalla 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 Lichtenstein 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 *D.C. Comics*. 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 pantallas 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 semejabán 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 marinas 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 del Rockefeller Center en Manhattan e introduce en su trabajo el efecto de graduación 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*. Al año siguiente, inspirado por las series de cuadros de Claude Monet, Lichtenstein introduce el tema de los almiarés 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 abstracción geométrica es objeto de una atención semejante en sus series *Perfecto*, *Imperfecto* y *Plus y Minus*. Al final de la década, la reflexión 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 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 la 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.

CATÁLOGO

EXTERIOR

1. *Dibujo para Dos cuadros: Dagwood*, 1983
Grafito y lápices de colores sobre papel
22,2 x 14 cm.
2. *Collage para Dos cuadros: Dagwood*, 1983
Cinta, papel pintado e impreso sobre cartón
139,1 x 101,6 cm.
3. *Dibujo para El sembrador*, 1984
Grafito y lápices de colores sobre papel
18,7 x 26,4 cm.
4. *Collage para El sembrador*, 1984
Cinta, papel pintado e impreso sobre cartón
103,5 x 139,7 cm.
5. *Dibujo para Marina*, 1984
Grafito y lápices de colores sobre papel
19,1 x 27 cm.
6. *Collage para Marina*, 1984
Cinta, papel pintado e impreso sobre cartón
101 x 139,7 cm.
7. *Dibujo para Laocoonte*, 1988
Grafito sobre papel
108,6 x 78,1 cm.
8. *Dibujo para Laocoonte*, 1988
Grafito y lápices de colores sobre papel
27,9 x 27,9 cm.
9. *Collage para Laocoonte*, 1988
Papel pintado e impreso sobre cartón
138,1 x 120,3 cm.
10. *Dibujo para Nenúfares - Hojas de nenúfares azules*, 1991
Grafito y lápices de colores sobre papel
9,5 x 7,6 cm.
11. *Collage para Nenúfares - Hojas de nenúfares azules*, 1992
Pan de aluminio, papel pintado e impreso sobre cartón
101,6 x 76,2 cm.
12. *Dibujo para Nenúfares con puente japonés*, 1992
Grafito y lápices de colores sobre papel
15,2 x 9,8 cm.
13. *Collage para Nenúfares con puente japonés*, 1992
Pan de aluminio, papel pintado e impreso sobre cartón
181 x 118,1 cm.
14. *Cuaderno de apuntes D, página 34, dibujo para Desnudos con pelota de playa*, 1994
Grafito sobre papel
22,7 x 15,2 cm.
15. *Dibujo para Desnudos con pelota de playa*, 1994
Grafito sobre papel de calco
41,8 x 49,8 cm.
16. *Dibujo para Desnudos con pelota de playa*, 1994
Grafito y lápices de colores sobre papel
39,4 x 47,6 cm.
17. *Collage para Desnudos con pelota de playa*, 1994
Cinta, papel pintado e impreso sobre cartón
99,7 x 90,5 cm.

18. *Dibujo para Escena de playa con estrella de mar*, 1995
Grafito sobre papel
14,9 x 31,4 cm.
19. *Dibujo para Escena de playa con estrella de mar*, 1995
Grafito sobre película de poliéster para calco
24,1 x 41 cm.
20. *Dibujo para Escena de playa con estrella de mar*, 1995
Grafito sobre papel
28,7 x 46,4 cm.
21. *Dibujo para Escena de playa con estrella de mar*, 1995
Grafito y lápices de colores sobre papel de calco para confección
14 x 28,6 cm.
22. *Collage para Escena de playa con estrella de mar*, 1995
Cinta, papel pintado e impreso sobre cartón
99,5 x 201 cm.
23. *Dibujo para Paisaje con Scholar's Rock*, 1996
Grafito sobre papel
23,1 x 32,9 cm.
24. *Dibujo para Paisaje con Scholar's Rock*, 1996
Grafito y lápices de colores sobre papel
22,9 x 31,1 cm.
25. *Dibujo para Paisaje con Scholar's Rock*, 1996
Grafito y lápices de colores sobre papel
24,1 x 33 cm.
26. *Collage para Paisaje con Scholar's Rock*, 1996
Cinta, papel pintado e impreso sobre cartón
107,3 x 213 cm.
27. *Dibujos para Casa II*, 1997
Grafito y lápices de colores sobre papel
20,3 x 21,6 cm.
28. *Dibujos para Casa III y Paisaje con niebla*, 1997
Grafito y lápices de colores sobre papel
25,4 x 33 cm.
29. *Collage para Casa II*, 1997
Cinta, papel pintado e impreso sobre cartón
82,6 x 99,7 cm.

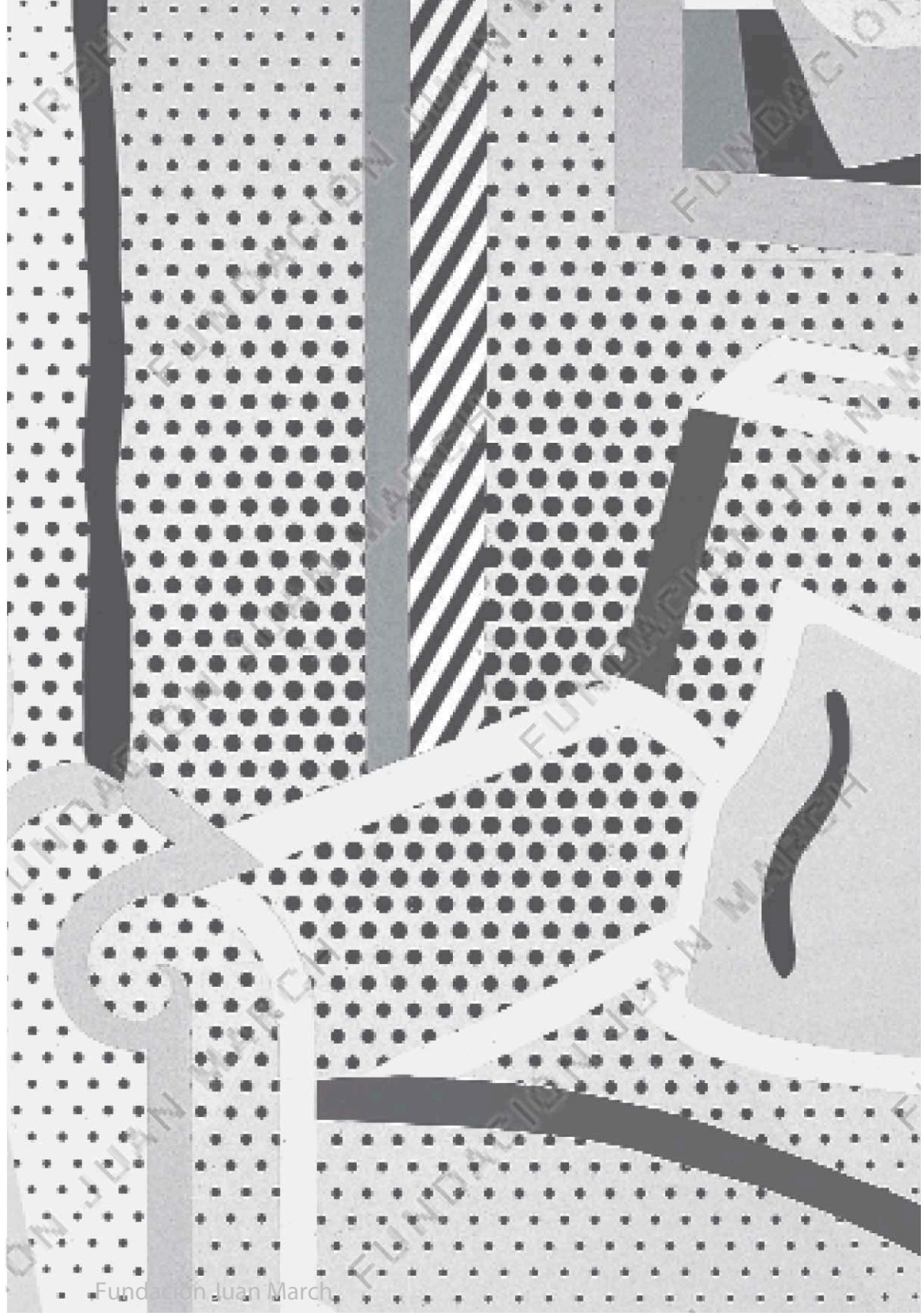
INTERIOR

30. *Dibujo para Naturaleza muerta con Picasso*, c. 1973
Grafito y lápices de colores sobre papel
21 x 12,9 cm. (irregular)
31. *Collage para Naturaleza muerta con Picasso*, 1973
Rotulador mágico, cinta, papel pintado e impreso sobre cartón
72,4 x 53,3 cm.
32. *Dibujo para Naturaleza muerta*, 1973
Grafito y lápices de colores sobre papel
21 x 12,7 cm. (irregular)
33. *Collage para Naturaleza muerta*, 1973
Cinta, papel pintado e impreso sobre cartón
90,5 x 62,2 cm.

34. *Collage para Reflejos sobre "El estudio del artista"*, 1989
Grafito, lápices de colores y collage sobre fotografía en color
12,7 x 17,8 cm.
35. *Collage para Reflejos sobre "Pintor y modelo"*, 1990
Grafito, lápices de colores y collage sobre tarjeta postal
10,8 x 15,2 cm.
36. *Collage para Reflejos sobre "Interior con chica dibujando"*, c. 1990
Grafito, lápices de colores y collage sobre tarjetón
17,8 x 12,2 cm.
37. *Dibujo para Interior con Exterior (Aguas tranquilas)*, 1991
Grafito sobre papel
15,2 x 14 cm.
38. *Dibujo para Interior con Exterior (Aguas tranquilas)*, 1991
Grafito sobre película de poliéster para calco
65,1 x 118,1 cm.
39. *Collage para Interior con Exterior (Aguas tranquilas)*, 1991
Cinta, papel pintado e impreso sobre cartón
62,5 x 108 cm.
40. *Fotografía del Archivo de la Casa Blanca para Despacho Oval*, c. 1961-63
Copia en color
12,7 x 17,8 cm. aprox.
41. *Fotografía del Archivo de la Casa Blanca para Despacho Oval*, c. 1961-63
Copia en color
12,7 x 17,8 cm. aprox.
42. *Fotografía del Archivo de la Casa Blanca para Despacho Oval*, c. 1969-74
Copia en color
12,7 x 17,8 cm. aprox.
43. *Collage para Despacho Oval II*, 1992
Cinta, papel pintado e impreso sobre cartón
74,9 x 95,3 cm.
44. *Dibujo para Tintín leyendo*, 1992
Grafito y lápices de colores sobre papel
17,8 x 13,3 cm.
45. *Collage para Tintín leyendo*, 1993
Cinta, papel pintado e impreso sobre cartón
125,7 x 83,8 cm.
46. *Dibujo para Desnudo con pirámide*, 1994
Grafito y lápices de colores sobre papel
29 x 24,1 cm.
47. *Collage para Desnudo con pirámide*, 1994
Cinta, papel pintado e impreso sobre cartón
69,9 x 57,8 cm.
48. *Dibujo para Interior virtual: retrato de un pato*, 1995
Grafito y lápices de colores sobre papel
10,2 x 12,1 cm.
49. *Collage para Interior virtual: retrato de un pato*, 1995
Cinta, papel pintado e impreso sobre cartón
71,1 x 72,4 cm.

50. *Dibujo para Crítica de arte*, 1996
Grafito y lápices de colores sobre papel de calco
12,7 x 20,3 cm.
51. *Collage para Crítica de arte*, 1994
Cinta, papel pintado e impreso sobre cartón
50,2 x 33,7 cm.
Edición de 150
52. *Dibujo para Chica seductora*, 1996
Grafito y lápices de colores sobre papel de calco
27,1 x 33 cm. (irregular)
53. *Dibujo para Chica seductora*, 1996
Grafito y lápices de colores sobre papel
25,4 x 34,3 cm.
54. *Collage para Chica seductora*, 1996
Cinta, papel pintado e impreso sobre cartón
63,5 x 91,4 cm.
55. *Dibujo para Holograma*, 1996
Grafito y lápices de colores sobre papel de calco
18,4 x 18,1 cm. (irregular)
56. *Collage para Holograma interior*, 1996
Papel pintado e impreso sobre cartón pluma
34 x 29 cm.
57. *Maqueta para Holograma interior*, 1996
Cinta, papel pintado e impreso sobre cartón pluma
36,2 x 61,6 x 15,2 cm. en conjunto
58. *Collage para Holograma*, 1997
Cinta sobre cartón
31,5 x 25,4 cm.
59. *Dibujo para Desnudo reclinado I, Aurora*, 1997
Grafito y rotulador sobre película de poliéster para calco
57,8 x 52,7 cm. (irregular)
60. *Dibujo para Naturaleza muerta con Desnudo reclinado*, 1997
Grafito y lápices de colores sobre papel
22,2 x 30,5 cm.
61. *Dibujo para Naturaleza muerta con Desnudo reclinado*, 1997
Grafito y lápices de colores sobre papel de poliéster para calco
18,1 x 22,2 cm.
62. *Collage para Naturaleza muerta con Desnudo reclinado*, 1997
Papel pintado e impreso sobre cartón
101,9 x 153 cm.
63. *Dibujo para Desnudo*, 1997
Grafito sobre papel de calco
13,3 x 7 cm. (irregular)
64. *Dibujo para Desnudo*, 1997
Grafito sobre papel
76,2 x 57,2 cm.
65. *Collage para Desnudo*, 1997
Cinta, papel pintado e impreso sobre cartón
105,1 x 56,8 cm.

Todas las obras expuestas pertenecen a colecciones privadas, excepto la número 62, que procede de la Fundación Roy Lichtenstein.



FOREWORD

With *Lichtenstein, In Process*, the Fundación Juan March inaugurates at the Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca, and subsequently at the Museo d'Art Espanyol Contemporani, Palma, an exhibition of 65 works on paper created between 1973 and 1997 by Roy Lichtenstein (New York, 1923-1997). In 1983, the Fundación dedicated a retrospective – the first in Spain – to this painter, graphic artist and sculptor, who figures among the major exponents of American Pop Art.

When Lichtenstein abandons the abstraction of American Abstract Expressionism in the late 1950s-early 1960s, he begins his figurative phase in Pop painting, inspired by the themes and images of mass culture, which would define his later artistic production. His interest in mass media, advertising and the comic strip, appropriation, free interpretation and image association in contemporary North American culture, and past masterworks make evident, via his unmistakable personal style and a subtle irony, his critical position with regard to modern society.

The exhibition seeks to reveal Lichtenstein's creative process and artistic evolution during the 1970s, '80s, and '90s, and how theme, concept and composition already appear defined in his early sketches and preliminary drawings, which he later transfers to his collages, genuine proponents of the finished work. The exhibition, for the first time, reveals his initial ideas, which can be traced in his small sketches, drawings and original sketchbooks. More rapid in execution, smaller in format, more intimate in nature, and of a

looser style, they are shown alongside the resulting collages in the sequence, which are larger in size and more defined and precise, demonstrating the evolution of this process.

These works offer interior and exterior scenes that reveal their cultural sources: popular figures from the world of the comic strip like Dagwood, Tintin, and Donald Duck; artistic icons like the Hellenistic Laocoon, Van Gogh's landscapes, Picasso's bathers, and Monet's water lilies, to which the artist pays particular homage; and distinct themes taken from art history such as the landscapes of Chinese painting, still lifes or studio models. They are themes that, in his representations of interiors, also allude to the artist's interior realm and, in the exteriors, refer to a public domain. His works propose a dialogue and forge a very interesting path towards the socialization of art, offering new readings of the plastic arts.

The Fundación Juan March would like to express its gratitude to the Roy Lichtenstein Foundation in New York for its decisive collaboration, especially that of its director Jack Cowart and registrar Natasha Sigmund. Thanks are also due Clare Bell, author of the biography cited in the catalogue, as well as the private collectors who have generously lent the works on view and Juan Antonio Ramírez for his contribution of the essay included in this catalogue.

Fundación Juan March

Roy Lichtenstein & Drawing

Roy Lichtenstein's art, as clear as it appears, can be curious and confusing. The Roy Lichtenstein Foundation began formal operation in 1999 and we have been working non-stop to facilitate access to and expand the understanding of Roy's art ever since. Yet the more we do, the more we find his art, like liquid mercury, slips away from beneath our pressing fingers. It and he refuse to be contained or defined.

I think we can now see that Roy had a public face and a larger, more elusive private world. As genial as he was, beneath that calm quirky exterior lay steely resolve, absolute ambition and a creative mind obsessed with working out questions about what is Art, what makes it right, the artifices of art history and criticism and the wonders of the eye, mind and memory. Roy Lichtenstein was a remarkably complex amalgamation of historical, sociological, personal and visual art and media influences.

Lichtenstein's art is simultaneously a critique and an incessantly curious homage, further infused with autobiographical content and intention. All this eventually subverts our thinking into *his* terms more than our own. Beneath the forceful colors and lines there is an artist pushing limits and conventions of visual culture and working against our own comfortable understanding. I hear him asking "Can I, or how can I, take this degraded or despised or ignored or odd idea or cliché and effectively, beautifully, convert it into my Art?" I think his private sketchbooks and many, many extant drawings and collages offer some of the best clues to his thoughts and process, his hand, touch and eye. In these works he is planning and scheming, musing on composition and source, usually on a small sketchbook page of paper. Almost every drawing has some other practical purpose: a painting, a print, a sculpture.

He only rarely made bravura independent drawings for the sake of drawing. I don't know why, after all, he did have a deft touch and a sense for all the graphic media. This is frustrating. It is almost as if he didn't want us to see him "wasting" time or energy on anything self-indulgent or virtuosic. He must/might have made informal, less useful private drawings or free sketches, but where are they now?

So we are left with a known life's work of about three thousand sketches, drawings and collages dating between the years 1949 to 1997. In them we can infer a kind of "process" story, a private growth, an evolution into a more public product. When the Fundación Juan March asked for a selection of his drawings we proposed this one - focused on sequences from the 1970s to the 1990s of serial preliminary sketches that then led to collages, just before the more finished paintings or prints. Such series give a sense of the creative genesis in the pure and personal hand and spirit of the artist.

We trust both art specialists and the general public will be equally intrigued by these selections. One half of the exhibition's works are "inside" depictions, suggesting an interior or a studio. The other works set figures or things "outside," in fictive landscape. But, in the final analysis, everything Roy Lichtenstein did will always be very much *inside* his own creative intelligence and pantheon of artistic heroes. This leaves the uninitiated rather on the *outside*. Thus always more contemporary historical analysis, like that of Professor Ramírez in this catalogue, is admirable and essential to improving the global comprehension of Roy Lichtenstein.

We thank the Fundación Juan March for giving us these opportunities in Cuenca and Palma de Mallorca.

Jack Cowart
Executive Director
Roy Lichtenstein Foundation

LICHTENSTEIN, IN PROCESS

Juan Antonio Ramírez

Opening Salvo

Cold, static, impersonal in execution: these are some of the terms commonly used by critics to describe the work of Roy Lichtenstein (1923-1997). Thus is projected upon this artist the entire range of Pop Art's stereotypes – its techniques and themes – at the same time that is cast upon that movement the supposed characteristics of the New York artist. Doesn't Pop Art, after all, concern itself with visual mass culture? Doesn't it feverishly work on the question of the "reproduced" image? Weren't those figurative artists a species of very humourous cynics with little sense of the tragedy of life? Well then, Lichtenstein is a textbook example confirming all that and more.

One can find in his biography a heroic rebellion against the visual poetry dominant in Abstract Expressionism, a phase in Lichtenstein's career with which we are only somewhat familiar, since the artist destroyed many of his canvases from that era. We know that Lichtenstein attempted to forge a path, unsuccessfully, in the oversaturated world of Informalist painting and, for some years, survived by teaching. From that period exist only a few pictorial remnants and numerous oral testimonies. Works like *George Washington Crossing the Delaware* (1951) appear to be caricatures of the grand canvases of history painting. They are rather primitive and approach the child-like art of Dubuffet (the comic strips that Lichtenstein would later copy were also "for children").

Dating to 1956 is the celebrated lithograph reproducing a ten-dollar bill, significantly anticipating the similar series by Andy Warhol. Two years later Lichtenstein would paint his first comic figures, but those artistic reinterpretations of Mickey Mouse, Donald Duck and Bugs Bunny nonetheless appeared to emerge from an

uncertain tangle of colorless expressionist strokes, radically contrasting with the sharp curves and brilliant coloring of the fictional models. This stylistic development must not be overlooked, as it will have implications in the elaboration of similar themes three years later. This is because it deals with the hypertrophy, or amplification, of the comic strip, better said: the enlargement in size of the cartoons, thus converting them into "paintings" (decontextualizing them from their narrative sequences). Lichtenstein deconstructed some of the processes of mass culture and also attacked the supposed aesthetics and directives of painting, as it was understood in the New York art scene of the time.

The year 1961 was a decisive one in the history of Pop Art. It is significant that two artists, as unknown as they were ambitious, each had the same idea of painting works based on cartoons. Andy Warhol was the other artist and we know that he immediately abandoned this topic upon realizing that it had been taken up by Lichtenstein. It does not appear to us now that they were doing exactly the same thing as we can detect several differences in their respective manners of "copying" comics. However, it must be understood that the creators (and gallery dealers) at the time, overwhelmed by the extraordinary novelty that it all represented, could not pay close attention to the particular nuances. There was a more genuine interest on the part of Lichtenstein for those themes than Warhol, and the story, or legend, that Roy's first cartoons were copied to demonstrate to his children that "he knew how to paint" is revealing. (This has emerged, quite lucidly, in the "oral history" of Avis Berman.) It appears evident that comic books were prevalent in that house and that they were read although their use as subject matter was initially doubted. There was more than one version of *Look Mickey* and this work, like *Popeye*, incorporates

numerous planes of color with a limited and rudimentary use of Benday dots. We should linger a bit on the cartoons painted in the first half of the 1970s, as not only did they constitute an important revolution in the visual arts, more significant than what is usually thought, but were also decisive for Lichtenstein's subsequent career. The issues that those works raise also hover over the artist's other creations, and we can use them as a privileged vantage point from which to examine his work as a whole.

Genre and "Genre-ization"

The paintings of Popeye, Donald Duck and Mickey Mouse are taken from the "humoristic" genres of mass culture. They were familiar cartoon characters, indiscriminately read by children and adults of both sexes and it is most likely that they were in the hands of Lichtenstein's children who, in 1961, were 5 and 7 years old. From that year date other works inspired by publicity ads or representing such banal objects as a washing machine, sofa, frying pan, radio, calendar, electrical cord, garbage can, etc. We cannot escape the fact that they belong to the genre of "still life." They are *things* that flirt with the idea of the Duchampian ready-made or with the (more surrealistic) concept of the found object. They do so in dual senses, as we know that Lichtenstein did not appropriate the object itself as much as he did its image as reproduced in commercial ads. This return of the object to painting was problematic, because one doubted, rightly, whether the artist was interested in the codified use of these things or their archetypal visual representations. I believe that this doubt reappears later in his sculptures, where he always played, as we will soon see, with the ambivalence between the flatness of the image and the three-dimensionality of the object displayed in real space.

In 1962 appear the paintings of comic strips with bellicose and romantic cartoon characters. Lichtenstein quickly learned the lessons of the previous year, transcending the familial connection, since even though it is possible that there were some military comic books in his house, it is unlikely that his children (both boys) were fans of feminine ones. It is worth remembering the strictness with which these comic book subcategories cultivated the two halves of their public, boys and girls, which obliges us to situate these works by Lichtenstein within the current panorama of genre studies. In effect, the World War II stories were aimed at boys, whose heroes were selfless North American soldiers. However, they revealed little psychological introspection and, instead of emphasizing the motivations of these figures (including the inevitable Nazi or Japanese villains), it was the military machinery, gunshots and explosions that were exalted. They were, at a subliminal level, ostensibly phallogocentric comic books with a constant display of highly "impactful" and colossal conflagrations. Lichtenstein exaggerated those characteristics. If *Mr. Bellamy* (1961), one of the first works of this type, is still considered an autobiographical joke on the art world, other paintings of the following year, like *Takka Takka*, take on all the characteristics discussed. The protagonism of the machine gun is obvious, and the same can be said of other paintings of somewhat later date like *Whaam* (1963), or the triptych *As I Opened Fire* (1964). Still, I do not believe that those works reveal a position critical of the military politics of the United States and instead should be interpreted as an ironic comment on the fascistic machismo that prevailed in the *masculine* products of mass culture. Lichtenstein's appropriation of comics aimed at girls reveals that the ideological accent was repositioned: the protagonist of each painting-strip is usually represented as a female face, frequently in the

foreground, with thought bubbles that allude to amorous desire or despair. A certain “Brad” is mentioned with some frequency in the bubbles of these girls, suggesting the vague possibility that some of these paintings could be read as fragments extracted, more or less, from one story. In some cases that love appeared to be within reach (as in *The Kiss*, of 1962, and *We Rose Up Slowly*, of 1964). However, in other examples, like *Eddie Diptych* (1962) and *Drowning Girl* (1963), what emerges is the masochistic undercurrent that fed a great deal of the popular North American feminine subculture of the 1950s and 60s.

If all those works were understandable from a thematic viewpoint, it is because the stories from which they had been extracted were strongly codified. That is, they belonged to established genres whose codes were shared by all viewers, including those representatives of high culture to whom these paintings were initially directed. I am not referring to the difference between masculine and feminine but to the group of shared conventions or characteristics that permits the placement of each example of something in a series or a group. Lichtenstein learned from his work with comic books that “genre-ization” (conversion into genre) could be highly subversive. Didn’t Abstract Expressionism emerge from the supposition that each work obeys a “unique” impulse difficult to repeat? And is there any better criticism of this position than inverting it so that all the works appear to be part of a series? The case of the brushstrokes is exemplary.

Lichtenstein worked very hard to make sure that the enlarged images of these supposedly spontaneous pictorial characteristics were credible to the viewer, and could not be confused with strips of bacon, as he himself recalled on one occasion. That is, what was important was that they *looked like* brushstrokes, since they obviously were not, amplified as they were to enormous sizes (*Yellow and Green Brushstrokes*, for

example, measures 214 x 458 cm). We are unsure, looking at any of these works, if the artist invented these images or copied them from someone, but we immediately believe that they belong to a codified genre. Thus, it is clear that with the comic strips Lichtenstein worked to appropriate from existing genres, but once he discovered the method to do so he created series to thus convert such themes into types. It was quite tempting to do this with great museum art, especially with some of the important figures of the historic vanguard. His preference for Picasso is interesting; to me it appears a logical consequence of the regard for this Spanish master as the archetypal artist of the 20th century. Upon translating the works of these artists into Lichtenstein’s characteristic “comic book” language (with the Benday dots, orderly lines, sharp contours and flat tones), all these model’s styles were obliterated. Emphasized, therefore, was the idea that they belong to genres of Impressionist, Cubist, and Abstract Expressionist painting or, rather, Mondrians, Picassos, Carrás, etc. The “genre-ization” worked as well with themes specifically his own, more or less hybridized with supposed previous models, as occurs with the “studies,” Deco paintings, entablatures, mirrors, stretchers, landscapes and others.

Copies and Transpositions

Some of the comic strips that influenced Lichtenstein from the 1960s on have been identified. As a result, we know that they were not exact copies but much more liberal interpretations of the models than some would have believed. The alterations are not arbitrary and reveal an intentionality that cannot be ignored by the art historian. There are some good examples of that visual artistry that led him to position a face in the immediate foreground, almost always cropped by the frame, and contrasting with something (or someone) situated in the background. It deals with a visual recourse often

exploited in classic movies. Since the unique perspective of the camera did not provide the same sense of depth as ordinary binocular vision, it was essential to compensate with tricks like that of the radical differences in distance between things that appeared within the same frame. Some comic-book illustrators abused this, and we find it utilized as much in romantic as in war subgenres. However, Lichtenstein tends to reduce the frame in his own interpretations: the heroine who inspired *Blonde Waiting* (1964) was not blonde, but most interesting is that he simplified all the elements in order to accentuate the strange sensation of flatness. *Drowning Girl* (1963) was taken from a page in *Secret Hearts* (1962) drawn by Ira Schnapp, and although the copy was quite literal (including the bubble and tears unlikely in an aquatic environment), it was converted into a daring close-up that accentuated the psychological concentration of the young woman. A similar effect is found in *Hopeless* (1963) and *Tension* (1964). In the latter, the contradiction between the “zoom effect” – that exaggerates the contrast between the background and foreground – and the sensation of extreme flatness that he achieves with his Benday-dots technique, flat tones and extraordinary enlargement of the comic strip (it is a square measuring 172.7 cm on each side), was made more evident.

Kirk Varnedoe and Adam Gopnick have analyzed the extremely interesting case of *Okay, Hot-Shot* (1963), demonstrating how Lichtenstein integrated into one work elements from various comic strips. I believe that this associative liberty (a type of eclecticism of models) was much more systematic in the other series based on artworks or in those invented by him as imaginary pastiches (as could have been the case with the “studies”). All of this appears to lead us to the conclusion that his work fluctuated between the principle of the copy (with a reduction of the frame) and

the art of the collage. However, it is important not to forget his heterogenous manner of appropriating the processes of mass culture and integrating them within traditional painting. The incorporation of the gaze in his work, for example, comes from photography and cinema, these being areas where the use of zoom and cropping is customary. Developing a photograph or publishing it in a periodical almost always implies some type of reframing. But Lichtenstein had worked with projection lights since his teaching days, casting onto his canvases the sketches or images that he wished to copy, thus departing from the use of the traditional grid. Therefore, between the comic strips and initial ideas and the finished works there was an interesting “cinematographic” mediation.

The enormous enlargement of the dots of photomechanical print processes thereby acquires its meaning. It is clear that it was not a “realist” operation, but a conventional and symbolic one, as was the case with the brushstrokes. The intent was to make them look like Benday dots, though they really weren’t, and so he was able to paint them with punched-out stencils without needing to paint the presumed photographic enlargements of those processes. The fact is that Lichtenstein combined in his works many processes unique to mass media and it is rather reductive to view him as an artist who limited himself to enlarging comic strips or re-translating other works of art into the language of the comics.

Let us imagine the production process for any one of his large canvases: there might have been an initial model (strips or photographs), and from there came one or various successive sketches. It was not unusual to have this followed by a collage of specific dimensions that served as a veritable “maquette” of the finished work. All of these steps, of course, are well documented in the present exhibition. Then came the projection onto the canvas and its “industrial”

execution, with the intervention of workshop assistants, the use of stencils for the Benday dots, etc. As we can see, it was a hybrid method of working for which various techniques and strategies of mass media were adopted for traditional painting on canvas.

However, the process did not end there as all of these works were tacitly destined for mass reproduction in books, catalogue exhibitions and art magazines. What originated in the media was returned to them via the literal processes of photography and real photomechanical means. It is surprising that critics have not focused more on this phase, which cannot be ignored, as Lichtenstein is probably the most reproduced painter in the history of art. It is not that printers have taken a special interest in him but that his works were destined to function quite well in this way, as they had been conceived as perfect echoes of reproduction. What appears to us in his works as a metaphor of mass media and of its processes is made literal upon passing through photomechanical and printing workshops. Those paintings are rather easily resurrected upon reappearing on the printed page or (today) on a computer screen, much more so than in Warhol's interventions, or in those of other great Pop artists, needless to say. This was because Lichtenstein's works, born from comics, become them again, already "reproduced," and they improve so much upon their models (whether from high or low culture) that they pose other social and thought-provoking questions.

Time Confronting Space

We must say something more on the implications of that isolation of the comic strip, in the early 1960s, from the narrative sequence to which they belonged. They are moments in a fictional story in which can always be detected a certain temporal distension. It is not the same as in history paintings, which condense into one

image the culmination of a theoretical episode. Neither can they be compared to instant photography because the comic strip almost always emulates the cinematographic "sequential plan." The words in the bubbles are unmistakable in their demand for a certain temporality, just as the images with text also contain, as is known, interesting chronological distensions and are iconographically deciphered from left to right and top to bottom. Those Lichtenstein works seduce us because they invite us to reconstruct stories with only marginal clues and starting with the inevitable questions: Who is Brad? What does the icy "hello" mean? Will the torpedo he is about to launch hit the target?

One might think that this *temporalization* of painting is more difficult to achieve in the other series *not* derived from comics, but careful observation allows us to see that Lichtenstein achieved it in almost all cases. Always represented in the brushstrokes is a current visual review: they are not frozen paintings but the provisional end of a process. One need not insist on the fact that temporality is the theme in his Rouen Cathedral series, Chinese landscapes (with the evanescent fog of Benday dots), and other homages to past artists, like *Red Rider* (that already implicitly contains that chronological distension with the multiplication of the horse's legs as in the original work by Carrá), or the teardrop falling from surrealized pastiches like *Girl with Tear* (1977), etc. Only the entablatures and some of his "abstract" paintings appear to escape that narrative will. But in every case the process appears emphasized by a working method that we do not hesitate to call "performative": Lichtenstein creates various "strips" for each work, and all of them have an independent value as works of art; they are sequential planes of that part of his creative life. In a working process as industrialized as his, the sketches, drawings, and collages that comprise the present exhibition offer us the most intimate image of the artist, his personal and

inimitable vision. They are like the storyboards of an imaginary movie. The narrative process (the extension or prolongation of the story) is clear in the themes (clouds, Laocoon fighting the serpents, water lilies, girls playing on the beach, a knife cutting through the air in front of Tintin, etc.). However, it is even more evident in the temporalization of his output that this display presumes in successive phases. Lichtenstein's own works are converted into tales, into stories about themselves. We can thus feel that the moment frozen in the final work recedes, as in an imaginary editing machine, and returns to us some fragments of life that most Lichtenstein exhibitions have kept from us.

For this reason it is important to conclude by discussing Lichtenstein's mirrors, perhaps the genre by the artist that is least understood. *Mirror #1* (1969) is an oval that appears to faithfully reproduce the hypothetical model that he might have copied, although with the usual enlargement in size that justifies the large Benday dots (it measures 152 cm in height). Nothing is reflected in it except the irregular, black-and-white "shimmer," that indicates the impermanence of our position before the work. It is, therefore, an ephemeral instant that suggests the imminence of a subsequent composition: we will soon see the inevitable reflection of things. There is nothing so much the enemy of permanence as the mirror, so intensely temporal. For this reason, Lichtenstein created from the mirror, depicted without a reflection and with a T-shirt below it, an interesting self-portrait (*Self-Portrait*, 1978). He also photographed himself before one of his grand oval mirrors, as if his physical presence was really presenting itself as the latent image in the paintings of those domestic objects. It was inevitable that he would paint reflected objects, as though they were emerging fleetingly from among the reflections and shimmers. His interpretations of some of Picasso's works (like those seen in this

exhibition) make us think that his appropriation becomes not a reinterpretation of a generic image, but a fragment of it, *reflected*.

And that is how we can finally approach one of Lichtenstein's creative impulses. I refer to his extremely subtle play with the illusion of depth. The preoccupation with this subject was very Pop (remember Warhols' advice to not search for him beyond the surfaces of his works), and it is highly likely that it was already manifested in a 1961 canvas titled *I Can See the Whole Room...and There's Nobody In It!* Via a round peephole, a face looks into the blackness of an interior; but there is "someone" there, because the "room" is precisely the place where the viewer is situated. The dark room is our space, now made flat, negated by the artifice of the painter. It appears evident that Lichtenstein's technique was heading towards a rejection of the illusion of spacial depth invented in Renaissance painting. His works confirm themselves as surfaces, following a thought process that does not appear to us any different from that of contemporary post-pictorial abstraction. They are in reality representations that suggest – more than total planarity – very little real depth. The fact is that the ambiguity of the process led him to create sculptures in which he brings to three-dimensional life those flat objects particular to his paintings. Jack Cowart has referred to the explosions and the absurdity of their domestication as objects of aesthetic contemplation: in a few differentiated planes (at times revolving), of little real depth, were represented what violently expands in all directions of space. The sculptural absurdity is also quite clear in *Airplane* (1990), an airplane in vertical descent firing its machine guns, 274 centimeters in height and the same front and back. *House* (1996 and 1997) was another picto-sculptural game that plays with the idea of illusory depth and forces us to think, once again, of

how decisive the location occupied by the viewer was for the artist.

This is a physical subject, in the first place, but also an intellectual one. It is how Lichtenstein returned to the basic question with which he began the art cycle of the modern age, of which we are the inevitable heirs. But upon rejecting the primacy of illusory space, reaffirming in exchange, as we have already seen, the importance of time, he imbued his

creations with what few could imagine: an existential pulse that anticipated the subsequent blooming on the artistic scene of process and presence. It is not a coincidence that Allan Kaprow was one of his first defenders. Flatness is nothing, is what Lichtenstein's oeuvre seems to say, because it is what is behind it that is important: human beings and objects, in interiors and exteriors. All of it alive. In process.

ROY LICHTENSTEIN: A BRIEF BIOGRAPHY

By Clare Bell

© Roy Lichtenstein Foundation

Roy Fox Lichtenstein is born on October 27, 1923. His father is a real-estate broker for Garage Realty located on the Lower East Side of Manhattan and his mother is a homemaker. The family resides on the Upper West Side and Lichtenstein grows up on West 86th Street with his sister, Rene, four years his junior. Lichtenstein attends elementary school at P.S. 9 located nearby on West 84th Street and West End Avenue. Drawing, playing marbles and roller-skating in Strauss and Riverside Park are among his favorite pastimes. Science becomes a lifelong intrigue and his mother often takes him to the Museum of Natural History, which is close by his apartment. During his youth, Lichtenstein develops a strong interest in drawing and spends time designing and building model airplanes. His favorite radio shows include *Flash Gordon* and *Mandrake the Magician*.

At the age of 13, Lichtenstein is enrolled at Franklin School for Boys, a private school close to home. There his studies focus on the natural sciences. No art classes are offered at Franklin so Lichtenstein takes Saturday morning watercolor classes at Parsons School of Design in the city. At Parsons, he paints still lifes and flower arrangements. By high school, Lichtenstein develops a passion for jazz music and forms a small band with several other students where he plays clarinet, piano and flute. His student works include renderings of generic jazz musicians inspired by those he has heard play at the infamous clubs around East 52nd Street. George Gershwin's musical *Porgy & Bess* inspires another series of drawings.

In 1940, Lichtenstein graduates from Franklin and during the summer before college, he attends Reginald

Marsh's painting class at the Art Students League on West 57th Street. Rarely there, Marsh employs substitute teachers to instruct in anatomical drawing and techniques such as glazing and underpainting, but the class's insistence on technique over process is dissatisfying to Lichtenstein. That fall, Lichtenstein begins his freshman year at Ohio State University, in Columbus, a college where his parents felt he could pursue his interest in art, while earning a Bachelor's Degree. Early on, he studies Elementary Design and Freehand Drawing among other courses such as Botany, Literature and History. His own works during this period include portraits and still lifes styled after Picasso and Braque. He takes a course in sculpture and, using a homemade electric kiln, begins to create animal forms in ceramic and enamel. In 1942, Lichtenstein enrolls in Professor Hoyt L. Sherman's *Drawing by Seeing* course where students sit in the dark and are expected to draw objects that have been set up or suspended in the middle of a room and flashed with light for just a second. Sherman's theories on "organized perception" or visual and perceptual unity form the basis for Lichtenstein's work from that point forward.

In February 1943, Lichtenstein is drafted into the United States Army and leaves OSU to report for active duty. As part of his military training, his unit is enrolled at De Paul University in Chicago, Illinois, and he takes courses in engineering. Following the completion of this Army Special Training Program, he goes to Biloxi, Mississippi, where he briefly enters a pilot/navigator-training program. In a subsequent assignment, as a clerk and draftsman, he enlarges cartoons from the Army newspaper *Stars & Stripes* for his commanding officer. Due to the need for more combat soldiers overseas, the Army cancels his training and in December 1944, Lichtenstein's Engineer Combat Battalion is shipped to England and then to France,

Belgium and Germany. He keeps a sketchbook and draws landscapes and portraits of other soldiers. Letters home evidence his buying of illustrated art books and a desire for more paper and drawing materials during his overseas duty.

By the fall of 1945, he gains entry to history and French-language classes at the Cité Universitaire in Paris. By December of that year, Lichtenstein is sent home because his father is gravely ill. In January 1946, following his father's death, he receives an honorable discharge from the Army and is given the American Service Medal among other distinctions. In March of that same year, Lichtenstein returns to OSU and completes his Bachelor's Degree in Fine Arts in June. His extant works from the time include Precolumbian-styled sculptures carved from stone or done in terracotta or ceramic.

Lichtenstein accepts a position as an art instructor at OSU in September 1946. Among the classes he teaches is *Design 423* where he employs a "Flash Lab" similar to Sherman's and asks students to draw the afterimage of objects hastily lit using big blocks of charcoal or crayon on newspaper. In January 1947, he enters the graduate program at OSU. The following year, Lichtenstein is included in a group show at an artists' cooperative, the Ten-Thirty Gallery in Cleveland, where he meets his future wife, Isabel Wilson, the gallery assistant. He exhibits paintings of musicians, street workers, a racecar driver and even a deep-sea diver that are composed of simple biomorphic shapes and drawn outlines that embody the whimsical, child-like style of Paul Klee. A year later, his portrait types are replaced by fairy-tale-inspired subjects, which he surrounds with an array of surrealist flora and fauna. In August of 1949, Lichtenstein is included in a group show at the Chinese Gallery in New York; the gallery typically shows the work of the American Abstract Artists along with Chinese classical pieces.

Birds and insects are prominently featured in Lichtenstein's surreal-inspired paintings by 1950. Knights and maidens, castles, dragons and medieval saints replace those subjects, rendered in muted pinks, blues and mauves around 1951. Carved wood totems and playful assemblages depicting kings, horses and warriors made from metal and found objects such as screws and drill buffers are shown with his paintings in April of 1951 at the Carlebach Gallery, Lichtenstein's first solo show in New York City. In June, his contract is terminated at OSU, and he and his family move to Cleveland where Isabel's work as a successful contemporary interior decorator can expand and Lichtenstein begins a series of ad hoc commercial engineering and drafting jobs.

At the beginning of 1952, Lichtenstein joins the stable of artists at the John Heller Gallery in New York and shows mischievous flatly patterned renditions of prominent nineteenth-century American genre paintings. Cowboys and American Indian motifs are another prominent subject of Lichtenstein's during his pre-Pop period. Like much of Lichtenstein's production they are featured in a variety of mixed media — oils, pastels, watercolors, ink, pencil and in woodcut or linoleum prints. He invents a rotating easel so he can paint upside-down and sideways. He wins several awards for works he submits to regional and national juried print and sculpture competitions. His works are exhibited at Heller and in Cleveland at the Art Colony Gallery. In 1954, his first son, David, is born in Cleveland. Around 1955, he returns to the idea of assemblage with abstract wall constructions of painted plywood, string and canvas. In 1956 his second son, Mitchell, is born.

In the fall of 1957, Lichtenstein accepts an assistant professorship at the State University of New York in Oswego, in northern New York State. His work becomes more abstract and expressionistic. By 1958,

images of Mickey Mouse, Donald Duck and Bugs Bunny can be deciphered as hidden imagery in some of the work. Others may have been used as drop cloths and destroyed. His brightly colored heavily impastoed abstract paintings are shown at the Condon Riley Gallery in New York in June of 1959.

By 1960, Lichtenstein resigns from his Oswego teaching post to become assistant professor of art at Douglass College, the women's college of Rutgers State University of New Jersey in New Brunswick, New Jersey, not far from New York City. At Rutgers, he meets Allan Kaprow who introduces him to Claes Oldenburg, Lucas Samaras, George Segal, Robert Watts, Robert Whitman and others involved in the Happenings art scene. During his first year at Rutgers, Lichtenstein's work is abstract. His paintings are created by dragging rags dipped in paint across the canvas to create ribbon-like bands. Sometime in the early summer of 1961, Lichtenstein paints *Look Mickey*, his first classic cartoon work to feature the half-tone effect of Benday dots created by dipping a dog-bristle brush in oil paint. Later that year, Lichtenstein begins to use a handmade metal screen and a paint roller to create the Benday dots effect on canvases that feature cartoons and consumer product imagery. In the fall of 1961, Leo Castelli agrees to represent Lichtenstein's works. Sales quickly follow. Following a trial separation from Isabel, Lichtenstein moves from his home in Highland Park, New Jersey, to Broad Street in New York, but they soon reconcile.

In February of 1962, Leo Castelli showcases Lichtenstein's works in a solo show featuring paintings based on serial comic strips and the rudimentary advertising images of newspaper copy. Over the course of that year, Lichtenstein's Pop work is featured in six major exhibitions around the country. The following year he takes a leave of absence from Douglass, separates again from Isabel and moves his

residence and studio to West 26th Street where he begins a series of soap opera women and World War II combat motifs he finds in the pages of D.C. Comics serials. He enlarges his colored-pencil studies onto his canvas using an opaque projector and begins to use quick drying turpentine-soluble acrylic paint called Magna for large areas of the canvas but, because it dries too quickly, he continues to paint the Benday dots in oil now using store-bought metal perforated screens. In 1964, Lichtenstein returns to invented imagery with a series of horizon landscape paintings comprised primarily of Benday dots. Editioned enameled wall works of landscapes and comic-book imagery along with enameled standing explosions are included in his third show at Castelli in October of that year. Lichtenstein's first mural is installed at the Flushing Meadows Fair Grounds for the 1964 World's Fair.

In 1965, separated from Isabel (they officially divorce in 1967) he moves to the 3rd floor of a former German bank in New York's Bowery. He begins a series of ceramic heads and stacked cups and saucers. At the same time, he is making oils featuring the conceit of giant brushstrokes across the canvas. The following year, he creates land and seascapes using industrial material such as Plexiglas, metal, motors, lamps and multi-lensed plastic called Rowlux, which gives the illusion of shimmer. In 1967, he begins his Modern paintings series inspired by the Art Deco motifs of Radio City Music Hall in Manhattan's Rockefeller Center and introduces the look of graduating Benday dots in his work. That fall, he creates his first large-scale editioned sculptures in brass and tinted glass based on Deco patterns. Modular paintings soon follow with repeated design imagery.

In 1968, Lichtenstein marries Dorothy Herzka whom he had met earlier at the Bianchini Gallery in New York. Lichtenstein's work appears twice on the cover of *Time* magazine that year. In 1969, inspired by the serial imagery

of Claude Monet, Lichtenstein introduces the subject of haystacks and Rouen Cathedral seen at different times of day. The motif launches his return to printmaking in earnest and begins his long-term collaboration with Gemini G.E.L. in California. He also makes his first and only film for the exhibition *Art & Technology*.

Mirrors and entablatures dominate his production in 1970. The following year, Lichtenstein leaves Manhattan to live and work full time in Southampton, on the eastern end of Long Island. Borrowing motifs from the works of Modern masters, Lichtenstein spends the next years creating still lifes that synthesize his and their signature styles. He also begins to experiment with new colors and surface textures in his paintings. Bronze enters his repertoire of materials in 1977 in the form of painted large-scale sculptures of illuminated lamps, pitchers on tables, and steaming cups of coffee. The following year, he reintroduces Native American subjects to his *oeuvre*. By the end of the decade, Lichtenstein's *Still Lifes*, *Heads* and *Landscape* studies have run the gamut of stylistic conceits from Cubism to Surrealism and German Expressionism.

In the 1980s, Lichtenstein decides to re-establish a studio in Manhattan, first taking space on East 29th Street and later buying a building in Manhattan's West Greenwich Village meatpacking district. He turns his focus to the markings of abstract style. Exploring ideas about Abstract Expressionism, he juxtaposes

unstructured brushwork alongside his signature replicas of brushstrokes. Several years later, beginning in 1985, geometric abstraction receives similar attention in his *Perfect*, *Imperfect* and *Plus and Minus* series. By the decade's close, reflection is a predominate theme of his work where iconic and less familiar motifs of his Pop art repertoire are reconfigured in a bold new compositional format.

Colossal home interiors culled from small ads in the telephone yellow pages are Lichtenstein's next new series of the 90s. Frolicking nudes follow these by the middle of the decade. The decade also witnesses his completion of a number of public and private large-scale sculptural and painting projects. Lichtenstein's investigations of illusionism, abstraction, serialization, stylization and appropriation continue in every media in the 1990s. As a distinguished painter, sculptor and printmaker he receives numerous honorary degrees and international prizes. He is awarded the National Medal of Arts in 1995. At the time of his death in 1997, at age 73, he has just begun investigating another new fabricated reality, so called "virtual paintings."

Coda: Early in the 1990s the artist and his family made provisions for the eventual establishment of a private operating foundation to facilitate public access to his art and the art of his time. The Roy Lichtenstein Foundation was formally staffed and launched in September 1999.

LIST OF WORKS

Outside

1. *Drawing for Two Paintings: Dagwood*, 1983
Graphite and colored pencils on paper
8 3/4 x 5 1/2 inches
2. *Collage for Two Paintings: Dagwood*, 1983
Tape, painted and printed paper on board
54 3/4 x 40 inches
3. *Drawing for The Sower*, 1984
Graphite and colored pencils on paper
7 3/8 x 10 3/8 inches
4. *Collage for The Sower*, 1984
Tape, painted and printed paper on board
40 3/4 x 55 inches
5. *Drawing for Seascape*, 1984
Graphite and colored pencils on paper
7 1/2 x 10 5/8 inches
6. *Collage for Seascape*, 1984
Tape, painted and printed paper on board
39 3/4 x 55 inches
7. *Drawing for Laocoon*, 1988
Graphite on paper
42 3/4 x 30 3/4 inches
8. *Drawing for Laocoon*, 1988
Graphite and colored pencils on paper
11 x 11 inches
9. *Collage for Laocoon*, 1988
Painted and printed paper on board
54 3/8 x 47 3/8 inches
10. *Drawing for Water Lilies - Blue Lily Pads*, 1991
Graphite and colored pencils on paper
3 3/4 x 3 inches
11. *Collage for Water Lilies - Blue Lily Pads*, 1992
Aluminum foil, painted and printed paper on board
40 x 30 inches
12. *Drawing for Water Lilies with Japanese Bridge*, 1992
Graphite and colored pencils on paper
6 x 3 7/8 inches
13. *Collage for Water Lilies with Japanese Bridge*, 1992
Aluminum foil, painted and printed paper on board
71 1/4 x 46 1/2 inches
14. *Sketchbook D, page 34, Drawing for Nudes with Beach Ball*, 1994
Graphite on paper
8 15/16 x 6 inches
15. *Drawing for Nudes with Beach Ball*, 1994
Graphite on tracing paper
16 7/16 x 19 5/8 inches
16. *Drawing for Nudes with Beach Ball*, 1994
Graphite and colored pencils on paper
15 1/2 x 18 3/4 inches

17. *Collage for Nudes with Beach Ball*, 1994
Tape, painted and printed paper on board
39 1/4 x 35 5/8 inches
 18. *Drawing for Beach Scene with Starfish*, 1995
Graphite on paper
5 7/8 x 12 3/8 inches
 19. *Drawing for Beach Scene with Starfish*, 1995
Graphite on polyester tracing film
9 1/2 x 16 1/8 inches
 20. *Drawing for Beach Scene with Starfish*, 1995
Graphite on paper
11 5/16 x 18 1/4 inches
 21. *Drawing for Beach Scene with Starfish*, 1995
Graphite and colored pencils on rag tracing vellum
5 1/2 x 11 1/4 inches
 22. *Collage for Beach Scene with Starfish*, 1995
Tape, painted and printed paper on board
39 3/16 x 79 1/8 inches
 23. *Drawing for Landscape with Scholar's Rock*, 1996
Graphite on paper
9 1/8 x 12 15/16 inches
 24. *Drawing for Landscape with Scholar's Rock*, 1996
Graphite and colored pencils on paper
9 x 12 1/4 inches
 25. *Drawing for Landscape with Scholar's Rock*, 1996
Graphite and colored pencils on paper
9 1/2 x 13 inches
 26. *Collage for Landscape with Scholar's Rock*, 1996
Tape, painted and printed paper on board
42 1/4 x 83 7/8 inches
 27. *Drawings for House II*, 1997
Graphite and colored pencils on paper
8 x 8 1/2 inches
 28. *Drawings for House III and Landscape in Fog*, 1997
Graphite and colored pencils on paper
10 x 13 inches
 29. *Collage for House II*, 1997
Tape, painted and printed paper on board
32 1/2 x 39 1/4 inches
- Inside**
30. *Drawing for Still Life with Picasso*, c. 1973
Graphite and colored pencils on paper
8 1/4 x 5 1/16 inches (irregular)
 31. *Collage for Still Life with Picasso*, 1973
Magic marker, tape, painted and printed paper on board
28 1/2 x 21 inches
 32. *Drawing for Still Life*, 1973
Graphite and colored pencils on paper
8 1/4 x 5 inches (irregular)
 33. *Collage for Still Life*, 1973
Tape, painted and printed paper on board
35 5/8 x 24 1/2 inches

34. *Collage for Reflections on "The Artist's Studio", 1989*
Graphite, colored pencils and collage on color photograph
5 x 7 inches
35. *Collage for Reflections on "Painter and Model", 1990*
Graphite, colored pencils and collage on postcard
4 1/4 x 6 inches
36. *Collage for Reflections on "Interior with Girl Drawing", c. 1990*
Graphite, colored pencils and collage on notecard
7 x 4 13/16 inches
37. *Drawing for Interior with Exterior (Still Waters), 1991*
Graphite on paper
6 x 5 1/2 inches
38. *Drawing for Interior with Exterior (Still Waters), 1991*
Graphite on polyester tracing film
25 5/8 x 46 1/2 inches
39. *Collage for Interior with Exterior (Still Waters), 1991*
Tape, painted and printed paper on board
24 5/8 x 42 1/2 inches
40. *Source Photograph from White House Archive for Oval Office, c. 1961-63*
Color print
Approximately 5 x 7 inches
41. *Source Photograph from White House Archive for Oval Office, c. 1961-63*
Color print
Approximately 5 x 7 inches
42. *Source Photograph from White House Archive for Oval Office, c. 1969-74*
Color print
Approximately 5 x 7 inches
43. *Collage for Oval Office II, 1992*
Tape, painted and printed paper on board
29 1/2 x 37 1/2 inches
44. *Drawing for Tintin Reading, 1992*
Graphite and colored pencils on paper
7 x 5 1/4 inches
45. *Collage for Tintin Reading, 1993*
Tape, painted and printed paper on board
49 1/2 x 33 inches
46. *Drawing for Nude with Pyramid, 1994*
Graphite and colored pencils on paper
11 3/8 x 9 1/2 inches
47. *Collage for Nude with Pyramid, 1994*
Tape, painted and printed paper on board
27 1/2 x 22 3/4 inches
48. *Drawing for Virtual Interior: Portrait of a Duck, 1995*
Graphite and colored pencils on paper
4 x 4 3/4 inches
49. *Collage for Virtual Interior: Portrait of a Duck, 1995*
Tape, painted and printed paper on board
28 x 28 1/2 inches

50. *Drawing for Art Critic*, 1996
Graphite and colored pencils on tracing paper
5 x 8 inches
51. *Collage for Art Critic*, 1994
Tape, painted and printed paper on board
19 3/4 x 13 1/4 inches
Edition of 150
52. *Drawing for Seductive Girl*, 1996
Graphite and colored pencils on tracing paper
10 11/16 x 13 inches (irregular)
53. *Drawing for Seductive Girl*, 1996
Graphite and colored pencils on paper
10 x 13 1/2 inches
54. *Collage for Seductive Girl*, 1996
Tape, painted and printed paper on board
25 x 36 inches
55. *Drawing for Hologram*, 1996
Graphite and colored pencils on tracing paper
7 1/4 x 7 1/8 inches (irregular)
56. *Collage for Hologram Interior*, 1996
Painted and printed paper on foamcore
13 3/8 x 11 3/8 inches
57. *Maquette for Hologram Interior*, 1996
Tape, painted and printed paper on foamcore
14 1/4 x 24 1/4 x 6 inches overall
58. *Collage for Hologram*, 1997
Tape on board
12 3/8 x 10 inches
59. *Drawing for Reclining Nude I, Aurora*, 1997
Graphite and marker on polyester tracing film
22 3/4 x 20 3/4 inches (irregular)
60. *Drawing for Still Life with Reclining Nude*, 1997
Graphite and colored pencils on paper
8 3/4 x 12 inches
61. *Drawing for Still Life with Reclining Nude*, 1997
Graphite and colored pencils on polyester tracing paper
7 1/8 x 8 3/4 inches
62. *Collage for Still Life with Reclining Nude*, 1997
Painted and printed paper on board
40 1/8 x 60 1/4 inches
63. *Drawing for Nude*, 1997
Graphite on tracing paper
5 1/4 x 2 3/4 inches (irregular)
64. *Drawing for Nude*, 1997
Graphite on paper
30 x 22 1/2 inches
65. *Collage for Nude*, 1997
Tape, painted and printed paper on board
41 3/8 x 22 3/8 inches

All of the works in the exhibition belong to private collections except for number 62, which is on loan from the Roy Lichtenstein Foundation.

CRÉDITOS

- © Fundación Juan March, 2005
- © Editorial de Arte y Ciencia, 2005
- © Estate of Roy Lichtenstein / VEGAP, 2005

Textos:

- © Juan Antonio Ramírez (ensayo)
- © Roy Lichtenstein Foundation (biografía de Clare Bell)

Traducción al inglés:

- © Deborah L. Roldán (del ensayo de Juan Antonio Ramírez y de la presentación de la Fundación Juan March)

Traducción al español:

- © Andrea Aguilar (de la biografía de Clare Bell y de la presentación de la Fundación Roy Lichtenstein)

Créditos fotográficos:

- © Estate of Roy Lichtenstein

Diseño catálogo: Jordi Teixidor

Fotomecánica e impresión: Estudios Gráficos Europeos, S.A.

ISBN: 84-7075-531-5 Fundación Juan March
ISBN: 84-89935-58-0 Editorial de Arte y Ciencia
Depósito Legal: M-45867-2005

