

OS PUNTOS BENDAY DE LICHTENSTEIN

A finais de 2005 a obra “In the car” de Lichtenstein, acadou, en puxa na Casa Christie’s de Nova York, a cantidade de 16,2 millóns de dólares, conseguindo ese día, xunto con outras obras da arte pop e do expresionismo abstracto americano, un dos récords históricos en volume de cartos nunha soa subasta.

Masa e cultura de masas

A historia ensínanos que na Idade Media as imaxes, as ilustracións con formato de *miniaturas*, eran realizadas por encargo para un cliente ilustrado. Na actualidade se “fabrican” imaxes para unha “masa”, onde se da todo un proceso. Na sociedade actual, saturada de imaxes, estas van dirixidas a un público que non ten por que ser ilustrado, pois non depende del a motivación fundamental da produción. O produto, como produto industrial, terá as características propias de outros produtos destinados ao consumo de masas, e unha única intencionalidade: que se merque. E para que o produto se merque a primeira cousa é que debe agradar ao cliente.

“A cultura de masas é un feito industrial, e que, como tal, experimenta moitos condicionamentos típicos de calquera actividade industrial”, afirma Umberto Eco.¹ Os *mass media* tenden a impoñer símbolos e mitos de fácil universalidade, creando “tipos” recoñecibles de inmediato, reducindo ao mínimo a individualidade e a concreción das nosas experiencias. Así mesmo favorecen proxeccións cara a modelos “oficiais”, ofrecendo froitos da cultura superior pero, aparentemente, baleiros de contido da ideoloxía e da cultura que os anima.² Para Baudrillard o que caracteriza aos medios de comunicación colectivos é que son antimedidores, intransitivos, que fabrican a non-comunicación.³

A arte pop no seu sentido histórico ten, á parte do estritamente estético, un significado lingüístico, onde a arte antepón un obxecto da sociedade de consumo de significados concretos e funcionais, se reviste dun novo significado, como ocorría co dadá que fai que o obxecto se cargue de significados secundarios en detrimento dos primarios. Significados

1 ECO, Umberto, *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Barcelona, Editorial Lumen, 1973, p. 58

2 *Ibid.*, p.50

3 Cf., FONT, Doménech, *El poder de la imagen*, Barcelona, Salvat, 1981

secundarios que pasan a ser primarios e primeiros; así os lenzos tirados dos afiches que anunciaban por exemplo un filme ou de escenas de contos, para seren cadros, obras de arte, como acontece con algúns dos murais, auténticas *magnatura*, de Rosenquist.

Seguindo a McLuhan, coa xa clásica advertencia de que o medio é a mensaxe, no mundo das reproducións o que importa é a copia. Non abonda coa sempiterna Gioconda do Louvre, agora precisamos unha para cada un de nós, cousa doada grazas a posibilidade de reproducir miles de giocondas, coa fidelidade máis perfecta que os medios técnicos son capaces de aportarnos, algo que transformou o concepto de arte, e que xa deixara explicado Walter Benjamín en 1936, poñendo de manifesto a “masificación” dos sistemas culturais. A imprenta, a serigrafía, a imitación da trama, os puntos Benday, os monotipos, velaquí o tema, que na execución poderá cualificarse de hiperrealismo cando a realidade, a verdadeira realidade é unha copia, unha verdadeira copia.

Pop Art

O Pop aparece nos anos sesenta como unha manifestación cultural do capitalismo occidental nunha sociedade tecnolóxica e industrial, onde a arte e o xeito de vida estiveron estreitamente unidos. Xorde como “reacción á *action painting* lírico-impulsiva do expresionismo abstracto”⁴. Segundo Osterwold na historia da arte non existiu antes unha superposición semellante, unha proximidade tan evidente entre vida e arte. “A arte é vida”. “Todos somos artistas” (Beuys e Warhol).⁵

Por unha banda Marcel Duchamp representa cos seus *ready-made* a fonte dadaísta do pop-art, que introduce a ironía mediante a afirmación do obxecto banal como obxecto artístico, e por outra, coa integración do *collage*, técnicas de *assemblage*, se elabora un Neo-Dada especificamente norteamericano,⁶ onde Claes Oldenburg, Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Ton Wassermann e James Rosenquist, son os representantes máis salientables do pop art da costa este. Todos eles empregan a paleta de cores vivas e rechamantes da publicidade moderna así como os obxectos dos grandes almacéns como medios constitutivos da súa pintura. Manuel Rivas conta unha anécdota moi pavera de Roy Lichtenstein. “Preguntáronlle cómo se inspira para ese tratamento tan revolucionario da cor. E el respondeu: Por unha banda Cézanne, e pola outra... ¡Os envoltorios das gomas de mascar que mercaban os seus fillos!”⁷ Foron os seus fillos os que fixeron a seu pai

4 THOMAS, Karin, *Hasta hoy. Estilos de las artes plásticas en el siglo XX*, Barcelona, Ed. Serbal, 1988

5 OSTEWOLDd, Tilman, *Pop Art*, Colonia, B. Taschen, 1992, pp.6, 8

6 Cf., THOMAS, K., *op.cit.*, p.256

7 RIVAS, Manuel, *Muller no baño*, Vigo, Xerais, 2002, p.20

descubrir a que ia ser a produción máis xenuína do artista, a pertencente ao pop art, o día en que lle pediron, navegando Roy polos mares do expresionismo abstracto, que lles pintase a Mickey Mouse e o pato Donald. Aí deu con outra realidade, coa realidade compartida cos fillos e con outra forma de pintar, a economía de cores atrapadas en liñas ben definidas. Debuxos de liñas ben marcadas coma os que usan os nenos no xogo escolar de colorear. Na demarcación do debuxo en liñas execútase o recheo perfecto da cor. Lichtenstein é un neno coidadoso dos que escribe dereito sen pasarse da liña. De xeito paradoxal, na produción de Lichtenstein hai máis dun lenzo en formato grande co título *Pincelada* ou *Pinceladas*, nos que é imposible ver rastro de pincelada algunha. “A reacción anti-abstracta do Pop-Art atopa precisamente no cómic aquela forma épica que, ben utilizada, sería unha das armas do novo didactismo plástico, cuxa realidade máis recente é a nova figuración narrativa.”⁸

O Pop Art, como se pode deducir pola propia traxectoria de Lichtenstein, rebate o desasosiego interior dos expresionistas abstractos coa claridade intelectual, a intelixencia non emocional diríamos hoxe, e orde na concepción, ou, se queremos ser xustos, limpeza e orde obsesiva de cada cousa no seu sitio. Rexeite, polo tanto, da bulla emocional. “O Pop Art oponse ao abstracto mediante o realismo, ao emocional mediante o intelectualismo e á espontaneidade mediante unha estratexia compositiva.”⁹ Os mesmos artistas do Pop Art se declararon partidarios da despersonalización e o anonimato na produción da arte (Osterwold).¹⁰ Sen embargo, a pesar deste intento de anonimato, ninguén dubida en recoñecer o nome do autor cando ve un cadro de Warhol ou de Lichtenstein, cousa que non sucede, se nos poñen a proba, aínda asinados polos autores, con obras de Cy Twombly ou de De Kooning. Son artistas que cuestionan o concepto de arte pondo de releve que os medios se converteron nunha realidade fatal e inevitable que marcaron e transformaron, de forma decisiva, a conciencia e a personalidade do home, a súa orde de valores e a relación consigo mesmo e co mundo.¹¹ A designación desta corrente co témino dobre de “Pop Art”, segundo Tilman Ostewold, significa a reinterpretación de “Art” en “Pop”. Aí está a ironía do cadro *Art* de Roy Lichtenstein, un óleo de 91,4 x 172,7 cm., onde baixo un fondo amarelo se debuxan en liñas negras ben delimitadas, as letras ART, que ocupan o lenzo enteiro, pintadas en branco e sombreadas de vermello.

8 MOIX, Ramón-Terence, *Los “comics”, arte para el consumo y formas pop*, Barcelona, Libres de Sinera, 1968, p. 63

9 OSTEWOLD, T., *op. cit.*, p.8

10 *Ibid.*, p.9

11 OSTEWOLD, T., *op.cit.*, p.51

Os tebeos. Do efémero ao permanente

O tebeo polo que agardabamos de cativos cada semana para saber da continuación do número anterior, aquel que remataba cun *continuará* entre paréntese, cando o heroe estaba a pique de caer no abismo ou na trampa do malo, pertence, agás para o coleccionista adulto, ao mundo do efémero, tal como as tiras dos xornais que non pasan da xornada en curso, e que de ser, unha vez rematada a lectura persoal e intransferible, obxecto de masa, efémero e de curta duración a, por obra e graza do novo artista, a obxecto, peza, como din os galeristas, de arte permanente. Mito obxectible no marco dun cadro. Non o tebeo enteiro senón só unha viñeta. Isto é o que fai Lichtenstein: recobrar a individualidade perdida na masa a través de magnificar a parte mínima, o fragmento convertido en totalidade que revirte sobre si mesmo desde a redundancia de signo poético que representa o icono.

Se antes participabamos da historia, agora somos espectadores en éxtase, nós con nós mesmos ante o encantamento da obra que fai de espello hipnotizante. Non ocorre así ante *As Meninas* de Velázquez onde, en aparencia, segundo Foucault o lugar é sinxelo, “é de pura reciprocidade: vemos un cadro desde o que, á súa vez, nos contempla un pintor”. “Nós, os espectadores, somos un engadido”. Con Lichtenstein, sempre fóra do cadro, somos meros espectadores, só e unicamente espectadores.

Warhol parte de persoas e obxectos coñecidos e recoñecidos, como Marilyn Monroe, Elvis Presley, ou as sopas Cambell's, a Coca-Cola, etc., repetidas unha e mil veces en interminables serigrafías, convertendo un rostro en produto de consumo. Roy Lichtenstein, aínda que vai intepretar a autores como Klee, Picasso, e sobre todo Leger, cando parte das tiras de comics, ou de figuras de anuncios comerciais, estas non son coñecidas e menos recoñecidas, xa que pertencen á categoría do trivial, do anonimato. Unha vez feita a proposta de Roy Lichtenstein como tema dunha pintura, os obxectos e figuras quedan sublimadas pasando á categoría de obra de arte, do más xenuino pop-art. Con diferencias, existe unha influencia e ascendencia histórica da sucesión cinematográfica nas bandas deseñadas ou tiras, nos *strips*. Posibilidades dunha narrativa conexas onde se unen palabra e acción realizada mediante artificios gráficos. “Os debuxantes de comics non copian de modelos inmóbeis, senón de fotogramas que fixan un modelo de movemento”, así como innovacións na técnica da onomatopea, ou da visualización da metáfora verbal.¹²

12 ECO, U., *op cit.*, p.72

Nunhas declaracións de 1963 Lichtenstein dicía que ao pintar viñetas de comics, pensando por exemplo en *Muller no baño*, o único que lle interesaba era, como a Ingres cando pintaba os seus retratos, o debuxo e a cor. A imaxe queda reflectida en suspenso, a través da cor e da liña, na intemporalidade, na intemporalidade esgazada do secuencial, o intemporal secuencial, porque é un saber colectivo da nosa cultura, como cando se pon en suspenso a imaxe dun vídeo ou dun DVD. A intemporalidade que fai permanente o que era efémero, amosando sempre unha economía de figuras. Francis Bacon nunha entrevista a David Sylvester, comentaba que no intre en que se vexan varias figuras no mesmo lenzo “o tema comeza a estar elaborado. E desde o momento en que o tema está elaborado aparece o aburrimiento, o tema fala máis alto que a pintura. Isto se debe a que volvamos estar en realidade en tempos moi primitivos, e non fomos capaces de eliminar o narrativo entre unha imaxe e outra”.¹³

Nas obras que parten do tebeo en Lichtenstein, elimínanse as escenas anteriores e posteriores da tira, para quedarse con esa única estampa, onde se economizan non só cores e liñas, senón tamén figuras. E as figuras están en suspenso, deixando de ser no contexto secuencial debuxado da banda, esquecéndose do significante apresado no nó acolchado lacaniano, para ser soa no contexto novo que establecerá co artista ou co espectador cando o autor desapareza da escena. Entón a superficie na que o cadro ten presenza xa non se lé como se lía no tebeo, igual que en calquera das nosas lecturas, de esquerda a dereita. Aquí un anda arredor da obra, dos elementos que a constitúen, sexan figuras humanas ou obxectos bélicos, e a mirada pode ir da superficie ao fondo. Porque tratándose dunha superficie chan, plana, e sen necesidade de perspectivas nin de trucos ópticos, o espectador termina repasando a obra, mesmo coa proxección na referencia espacial, en profundidade.

Imaxe e imaxinario. Pracer e alienación

As viñetas da banda deseñada que seguen a orde da escritura, poderán ter sentido mentres discorran nese camiño. Cando o discurso se interrompe co desprendemento dunha viñeta, as figuras que a compoñen deixan de ser elemento do tema argumental do cómic para se constituíren elas mesmas nun novo motivo. A novidade do fragmento desmembrado convertido en totalidade estruturada. Viñetas desprendidas que se fan dobremente alienantes. Desde a mesma imaxe como especular, e desde a avaliación que como mitos teñen os contos, que en senso burgués, o mito imposibilita a súa orixe trágica, coa “transformación das sensacións en mercancía.” “É aquí onde o mito axuda ao máximo

13 SILVESTRE, David, *Entrevista a Francis Bacon*, Barcelona, Mondadori, 2003, p.32

á necesidade burguesa das aparencias e onde a imaxe como reinado pode ser, e de feito é, alienante.” A verdade última do mito moderno é “ a desvirtuación do individuo a favor dunha aceptación colectiva da súa transformación en obxecto.”¹⁴ O consumidor de imaxes pode ser herdeiro do home que pintaba bisontes e cervos, e por iso que Mumer pode atribuírlle un poder máxico, non así á fotografía.

O acto de significar xera pracer, porque a imaxe diríxese á afectividade do receptor máis que á razón, malia que partindo dun pensamento máxico, máis adiante se poida racionalizar e se precise da palabra para xustificala ou para enriquecemento do contemplador, tal como analiza irónica e acertadamente Tom Wolf no seu libro *A palabra pintada*. Isto distinguirá a imaxe artística da imaxe relixiosa, que sustentándose no dogma non precisa de ningunha argumentación. A contemplación da imaxe, desde a pasividade, é un pracer, o pracer do *voyeur*, en contra do *acto* de contemplar, ou o contemplar como acto que vai máis alá da imaxe que se contempla, convertendo a imaxe nun significante, ligada ao desexo, a través do disface de que vén arroupado, disface polo que a imaxe é recoñecida.

O pracer que acompaña ao acto de significar consiste en *vestir o real que así pode ser visto*. O real espido non supón un corpo senón o *oco da súa profunda indiferenza*.¹⁵ A pintura é unha realidade en si, pero se representa algo será unha realidade non real, como quere o Foucault de *Isto non é unha pipa*. A pintura, no dicir de Salabert, actúa como “un signo coxo, significante dunha carencia ou dun alongamento do significado.

“Imposible fuxir do dobre comportamento da imaxe: o simulado por ela no representar (o seu obxecto como `modelo`) e a disimulación ou ocultación que en relación ao representado practica do propio `corpo`. En definitiva é o suxeito quen se inscribe na materia. A pasta, o zume cromático, é o lugar *escriptible*, soporte amorfo destinado a coagularse no acto de inscrición: no cadro do obxecto (do representar) / do suxeito que (se) representa.”¹⁶

Cando o suxeito renuncia á súa identificación na obra, quedando só a obra en si, representándose a si mesma, como representación de outra da que sae, queda unicamente a materia, a materia da cor, da liña, aquilo que a materia di (aínda que non queira) do autor, e o que a imaxe di. A imaxe di doutra imaxe para outra imaxe, como comprobamos nos *afiches* reproducidos de obras de Lichtenstein adornando paredes. A materia pode aparecer como única razón do cadro. Non é este o caso aínda que el o afirme: “Transformación é

14 MOIX, Ramón-Terence, *op. cit.*, pp. 34-37

15 SALABERT, Pere, *(D)efecto de la pintura*, Barcelona, Anthropos, 1985, p.15

16 SALABERT, P, *op.cit.*, p.26

unha palabra estraña. Implica que a arte transforma. Pero non, a arte simplemente forma. Os artistas xamais traballaron co modelo, soamente o fixeron coa pintura...” (R.L., 1963)

No modernismo imaxinario a primeira orde é a da “visión empírica, o obxecto tal e como se ‘ve’, o obxecto que o modernismo rexeita”. A segunda é a das condicións formais da posibilidade da mesma visión, a orde formal da *gestalt*. “Pero a figura ten unha terceira orde, unha orde á que Jean-François Lyotard deu en chamar *matriz*, facendo referencia ao ordenamento vixente fóra do alcance do visible, unha orde que impera baixo o fondo *underground*”.¹⁷ Non sendo unha función do visible este “espazo”, só é posible intuilo a través da proxección de diversas “figuras” que xorden das profundidades dese “espazo”: “o *lapsus linguae*, o soño diúrno, a fantasía”. Existe unha actividade máis alá da *gestalt*, da boa forma, na xestación da malformación: “unha actividade na que, de feito, se transgride a forma”.¹⁸ Entrar na imaxe, di Lacan, implica ser proxectado por ela.

A dobre obsesión de Roy Lichtenstein

Por un lado trátase dunha reprodución, da reprodución dunha reprodución, pois o tebeo, do que nace a súa obra, que non deixa de ser unha copia impresa, a reprodución dun orixinal que pode perder ou perdeu todo interese para o gran público. Cando o obxecto que se representa é xa un representante, unha imaxe, estamos ante o representante do representante, imaxe dunha copia dunha imaxe, a re-creación da re-creación, estamos na liña obsesiva da reprodución. O valor de culto ao múltiple na sociedade actual, como esclarece Domènec Font, chega a ser expositivo e mecánico, onde “producción e reprodución deixan de ser dúas expresións antinómicas.”¹⁹

A outra obsesión parte da forma e da intencionalidade de traballar do autor, que procura o imposible para facer desaparecer as pegadas que como persoa e home poida deixar o autor en cada obra. A teima por imitar e facerse pasar por imprenta. Se as máquinas imitaban os comportamentos humanos, tanto que estes foron desprazados nos traballos por elas, agora é o home que quere imitar á máquina. Non é difícil atopar expresións tan peregrinas, cando se trata por exemplo de valorar a perfección duna flor, como que semella artificial. Negación da espontaneidade e da diferenza. Igual pero distintos. Nas paisaxes, e nos *comic strips*, pintados conscientemente coa técnica da modulación tramada, Lichtenstein se emancipa totalmente de cada emoción subxectiva, “e os cadros producen efectos de estereotipos programados cuxos elementos de figuración trócanse perfectamente

¹⁷ KRAUSS, Rosalind, E., *El Inconsciente óptico*, Madrid, Tecnos, 1997, p. 232

¹⁸ *Ibid.*, p. 233

¹⁹ FONT, D., *op.cit.*, p.9

substituíbles, as figuras dos *comic strips* actúan e senten con xestos triviais, baleiros e desindividualizados”.²⁰ Ao quedar illada da historia que se conta na banda deseñada, a viñeta magnificada como obra, vai funcionar desde ela para min, pero sen a diacronía da que saíu, e funcionará de xeito parecido ao que sucede nas cabinas dos “chateos” internautas, cadaquén no seu nicho consigo mesmo, porque aínda `fantasiando coas respostas das antípodas, o que importa, o que verdadeiramente interesa non está aló, senón aquí mesmo, sen saír do matricial cubículo, do ensimesmamento narcisista que é do que se trata. Nas obras tiradas dos cómics, segundo Ostewold, “reaparecen os dramas das relacións humanas”. “O drama latexa baixo a superficie concibida segundo os clichés con un método `frío’ e profesional. O tamaño da representación acentúa e monumentaliza o efecto do contido. Con todo o contemplador e receptor queda só, máis individualizado ca nunca, nun puro narcisismo ante a obra, non tanto polo contido senón polo que ten de espello.

Para Manuel Rivas a modulación tramada é un elemento clave na obra de Roy Lichtenstein: son os chamados *puntos Benday*, esa maneira de tramar, de sombrear ou crear espazos. “Estes puntos fixeron a súa aparición a finais de século XIX e espalláronse a principios do XX en todas as técnicas de impresión, co auxe das revistas ilustradas. O nome fai referencia ao seu inventor, o tipógrafo Benday, un creador moi técnico que traballou no mundo da comunicación visual, cunha imaxinación práctica que aproveitaron sobre todo os publicistas.”²¹

Roy Lichtenstein define o pop art como “o uso da ilustración comercial como motivo pictórico”. Pero vai máis alá do mero motivo, é unha reacción á *action painting* lírico-impulsiva do expresionismo abstracto, converténdoo nun xeito de agocho, de ocultar as paixóns a través da técnica máis coherente conxurando o inesperado: “Cando traballo a partir dun tebeo, unha fotografía ou calquera outra cousa, primeiro debúxoo a formato pequeno, que caiba no proxector opaco, e proxéctoo no lenzo. Non fago o debuxo da imaxe para reprodución, senón para recompoñela. Procuro introducir a menor cantidade de cambios. Proxecto o debuxo na tea, fago un bosquexo a lapis e o retoco ata que o resultado me deixa satisfeito. Por razóns técnicas, empezo por aplicar a trama de puntos. Paso deseguido ás cores máis claras e sigo así ata chegar ás liñas negras. Sempre acabo borrando a metade da pintura, refacéndoa e retramándoa.” “Por último retócoa con pintura da mesma cor que o lenzo, retoco algunhas zonas para eliminar as manchas de borrado.

20 THOMAS, K, *op.cit.*, p.259

21 RIVAS, Manuel, *op. cit.*, pp.19-20

Quero que as miñas pinturas parezan que foran programadas, que oculten a súa orixe manual.”²² (A cursiva é nosa). Velaquí a man do suxeito sen suxeito, o intento da desaparición do suxeito.

²² COLLINS, Judith, Welchman, J., Chandler, D., Anfam, D.A., *Técnicas de los artistas modernos*, Madrid, H. Blume, 1984, p. 172