

## LICHTENSTEIN

"Estudio de toro". 1973. Técnica mixta, 70x90 cm. Imágenes extraídas de: Bernice Rose, *The Drawings of Roy Lichtenstein*, The Museum of Modern Art, New York 1987, pág. 98, 99, 100, 101.

*O cómo evitar las vicisitudes de las vanguardias históricas encadenando una sucesión de imágenes que superan las contingencias particulares de cada momento y de ese modo muestran cómo es, cómo se hace.*

DIBUJO I. La primera imagen proviene de estereotipos publicitarios gráficos, con elementos que deben su forma de ejecución a las técnicas del grabado: ese tipo de líneas contiguas que definen superficies en oposición a otras cargadas de tinta. En este dibujo, el interior del cuerpo del animal, que simula manchas en la piel, se ha desentendido en gran medida de su función: plegarse o ajustarse a la forma del animal.

Sucede, -en este caso sin proponérselo nadie- como en Morandi; que el trabajo de grabado de objetos o paisajes que atiende primordialmente a la forma, no puede evitar (porque se trata de algo deliberado) que la sistematización necesaria del procedimiento obligue a algunos pedazos a desentenderse del objeto y puedan ser vistos como flotando sobre la superficie del dibujo.

Se invierte así la lógica de las dependencias en la representación. Realmente en Morandi el objeto se pone al servicio de esos elementos que consiguen independizarse; formas abstractas sin ningún significado preciso. Desde ese punto de vista podemos interpretar el siguiente dibujo.

DIBUJO II. Las manchas internas se desentienden del ajuste al objeto: devienen planas, estereográficas. Esta imagen, además se formula desde un concepto, el de su negatividad fotográfica con respecto a la anterior; un pretexto para extender la acción del dibujo al fondo.

En toda la secuencia de dibujos planea la idea de diluir el objeto y esta imagen representa un primer estadio.

El contorno de la imagen, al forzar un poco la idea, ha quedado exento y ese hecho permite que las manchas internas se vinculen de inmediato al fondo. El toro es transparente entonces.

Señalaremos además, como dato general, lo que es obvio: las imágenes no contienen ningún "elemento adicional pictórico". Dominan los procedimientos asépticos.

Por lo tanto, en lo que concierne a ese tema, vincularemos los dibujos a un momento determinado de la abstracción; el momento en que se materializa esa renuncia: Mondrian abstracto, Malevitch abstracto.

DIBUJO III. Un nuevo elemento restrictivo; se excluye el contorno orgánico del animal. Cualquier elemento ha de ser reductible a geometría. Algunos aspectos se inducen del anterior dibujo. Otros, a pesar del encadenamiento de las imágenes, no pueden ocultar su arbitrariedad. (Lo que parece sugerir o estar implícito como geometría en el primer dibujo.)

El fondo ya no es un residuo sistematizado con la trama. Los lugares que se producen en el mismo adquieren autonomía. (Un segundo estadio de disolución del objeto).

Para fragmentar la superficie se vale de la extensión de algunos elementos del objeto. (En este caso la extensión de una de las patas del toro). Aquí se alude, sin lugar a dudas, a una etapa de la evolución picassiana hacia el Cubismo, con el momento de "Las Stas de Avignon": la convinación (en éste caso líneas asépticas realizadas con medios mecánicos) de líneas arqueadas y rectas que descomponen el tema en fragmentos salpicadas de residuos decorativos Art-Decó.

El color, que se extiende al rojo y el azul, además del negro y el amarillo empleados con anterioridad, refuerza esa fragmentación y parece ubicarse en base a cierto razonamiento. Por ejemplo el amarillo se extiende desde lo que antes era el suelo hasta ocupar la esquina derecha y refuerza así la independencia de ese fragmento.

El azul se detecta tan solo donde queda cerrado por elementos geométricos curvilíneos y el rojo se emplea siempre en relación al amarillo en la trama, permitiendo cierta forma de trasición... La transfiguración de la faz del toro responde, como es obvio, a

una descarga de ironía implícita, por otra parte, en todo el proceso.

DIBUJO IV. La disposición es ortogonal a los bordes del dibujo y esa es la restricción que se introduce en esta variante del tema. Aunque existan elementos contradictorios.

Cierto vínculo puede establecerse con la etapa anterior, -aparte de esa vía que obliga a la abstracción- aunque es imposible reducirla a un esquema lógico; porque no existe. No obstante esta imagen puede vincularse de nuevo a Picasso; un artista ajeno a la abstracción. A su imaginería de alrededor de los años treinta, tan distanciada de los ejercicios de collage o de superficies intersecadas. Cierta relación con los dibujos de Julio González...etc.

El eco entre vértices se induce de la imagen anterior y elementos cuadrangulares se "tensan al rincón", estableciendo de ese modo los límites estrictos del lugar de la construcción del dibujo.

DIBUJO V. El objeto estudiado ha perdido aquí su estabilidad vertical y se ha volcado al plano del papel. Ahora el tema lo vemos desde arriba. La mediación de la diagonal ha sido determinante en este cambio. Con un esfuerzo (obligando a la vista a una visión frontal que coincida con la posición anterior del toro) podemos establecer analogías con los dibujos anteriores, pero éstas, se refieren básicamente a la distribución del color y a la forma de mutación que los fragmentos arrastran.

Realmente, el toro se ha desvanecido y ese dato se relaciona con el cambio en la forma de ver el dibujo: ahora no lo vemos de frente sino desde arriba. Se han desvanecido los límites de la figura. La "obligación" en la forma de percibirlo tiene que ver con la introducción de un nuevo concepto: "extensión". Los bordes del dibujo, como en Monet, cortan la composición: hay necesidad de reconocerla mutilada. Infinito hacia afuera saltándose los bordes.

Por lo tanto éste dibujo es abstracto, aunque entendamos las dependencias con las imágenes anteriores.

DIBUJO VI. Amarillo, rojo y negro. El color azul que induce a identificarlo con las manchas interiores del animal ha desaparecido. Esa restricción se relaciona con el interés de que

esta imagen derive a algo así como un ejercicio formal suprematista. El tratamiento del fragmento "cabeza" hace inevitable esa afirmación.

En realidad, tan sólo el examen de esa parte del dibujo nos hubiera permitido llegar a conclusiones similares en cada uno de los casos. Porque en la "cabeza" se concentran elementos muy distintos... cuernos, ojos, boca... y esa idea de densidad se mantiene a lo largo de todas las secuencias. Para Kandinsky, -pongamos un ejemplo que explique la arbitrariedad compositiva de estos ejercicios- esa cabeza tendría un peso excesivo en la composición: el plato de la balanza se desplazaría hacia la derecha, lugar en que se ubica la "cabeza".<sup>1</sup>

Y volviendo a Malevitch. Del dibujo fragmentado anterior, donde los pedazos se solapan, a permitir, en este caso, que ciertos elementos muestren su independencia y la capacidad de acompañarla de una leve movilidad... y esa elección cromática que fija los elementos en profundidad...etc.

Conclusiones:

Piet Mondrian murió en Nueva York a la edad de setenta y cinco años. De él dice Clement Greemberg:

"Fué uno de esos artistas-héroe que se inmolan a ellos mismos por su trabajo. Sacrifican las amenidades cotidianas de la vida y permiten a su arte conducir deseos frustrados en otras direcciones. Nunca se casó, -expresó su deseo pero lamentándose de no poder llevarlo a cabo- y parece que tuvo

---

1

"...seguidamente fue necesario considerar cada una de las partes en oposición a otras, trabajo infinitamente delicado, agradable pero muy fatigoso. ¡Cómo me atormentaba en otras ocasiones, cuando juzgaba ese aspecto incorrecto y buscaba mejorarlo!. La experiencia de los años me ha enseñado que la falta no está situada, a veces, allí donde se busca. Sucede a menudo que se mejora la esquina inferior izquierda porque se cambia alguna cosa en la esquina superior derecha. Cuando el plato de la izquierda de la balanza cae demasiado, es que es necesario cargar un poco el de la derecha -el de la izquierda se libera entonces un poco de sí mismo.

Las investigaciones conducidas con ahinco sobre el plato de la derecha de la balanza, el descubrimiento del peso preciso que todavía faltaba, el temblor del plato de la izquierda debido a la manipulación del de la derecha, los retoques mínimos del dibujo y del color, tienen un lugar preciso y hacen vibrar el conjunto del cuadro, ese Viviente infinito, ese Sensible inconmensurable que es un cuadro bien pintado..." Kandinsky: *Regards sur le passé et autres textes* (1912-1922), Hermann (Ed.) París 1974, pag.136.

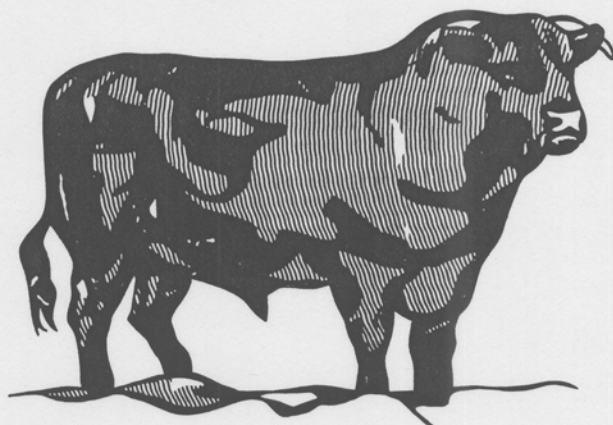
escasos amigos. Daba la impresión de inarticular la conversación y en una ocasión dijo que prefería no argumentar sobre arte a "viva voce" sino leer y escribir acerca de ello. Su apariencia era tan seca y ascética como una superficial comparación con su trabajo le podía a uno conducir.(...) Su gran diversión, sorprendentemente o no, fue bailar y se ha dicho que le gustaba tanto que a menudo bailaba sólo en el estudio." Clement Greemberg, *The collected Essays and Criticism. Perceptions and Judgments, 1939-44*. The University of Chicago 1986, pág. 189.

Si a esas escuálidas notas biográficas le añadimos algunos datos referidos al medio donde pintaba, su estudio en Nueva York, constatemos una existencia verdaderamente miserable. Basta recordar a Mondrian bailando en las estrecheces del estudio y rodeado de un moviliario improvisado con despojos recogidos en su propia calle. (Redimidos de su condición mediante el artificio de una disposición que devolvía a la personalidad de Mondrian el equilibrio necesario). O bien, dejándose estimular por el espectáculo visual que le proporcionara el asomarse por la ventana y pintar su "New York Boogie Woogie".

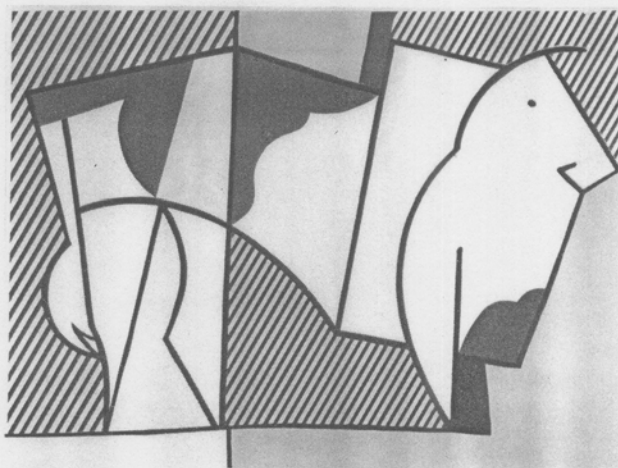
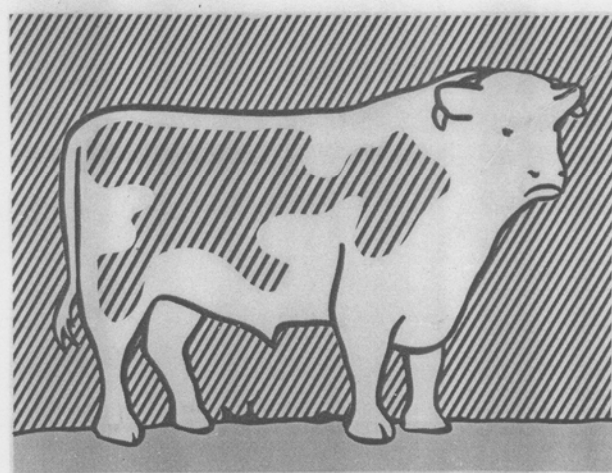
Completamos entonces una especie de biografía cruenta que obliga de inmediato a deshacerse de ella para fijar la atención en aquello que puede resultarnos realmente productivo: su propia obra.

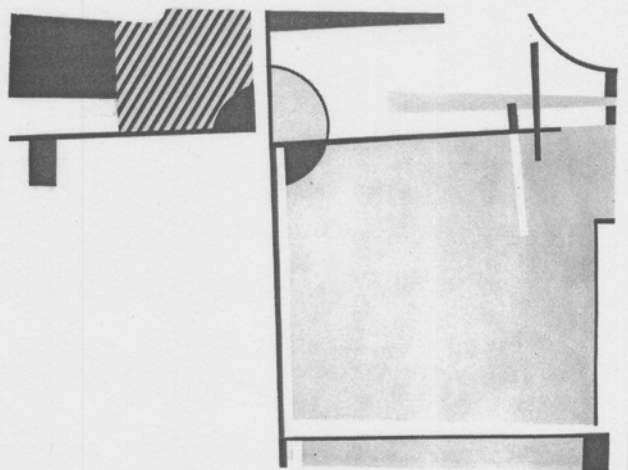
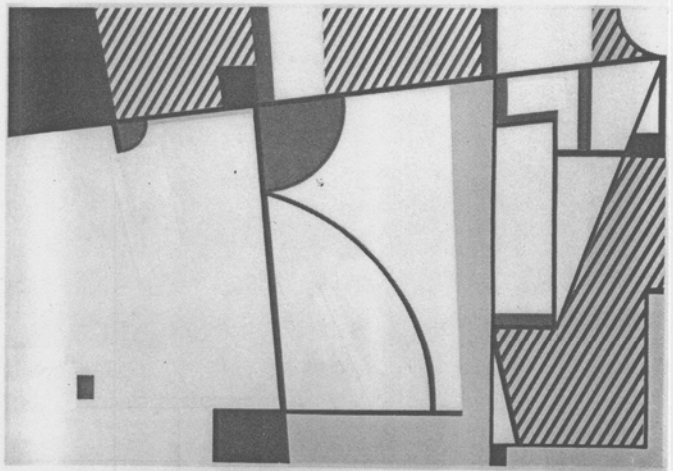
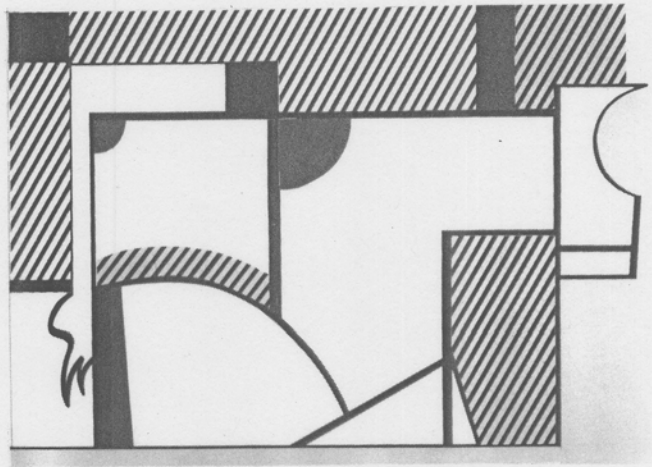
Es la actitud que reconocemos en Lichtenstein.

"El tránsito hacia la abstracción fue acompañado de una gran tensión y excitación individual." Meyer Schapiro. *Nature of Abstract Art*. Marxist Quarterly, Vol. 1, , Nº 1, Enero Marzo de 1937.



STUDY FOR *BULL I*, 1973.  
Cut-and-pasted paper, ink, and pencil; sheet, 28 1/2 x 38 1/2 (72.1 x 97.7 cm).  
Private collection





STUDY FOR *BULL VI*, 1973.  
Cut-and-pasted printed and painted paper, ink, and pencil;  
sheet: 25% x 33% (64.9 x 85.5 cm).  
Private collection