

POP ART Y COMIC BOOKS

*ENTREVISTA A ROY LICHTENSTEIN
POR DAVID PASCAL¹*

*Pop Art and Comic Books.
David Pascal interviews Roy Lichtenstein*

Traducción y notas de Miguel Peña Méndez



*Portada de la revista Giff-Wiff de donde está sacada la entrevista.
Ilustración de Roger Cornaille.*

1 Se publicó originalmente en el número 20 de la revista Giff-Wiff en mayo de 1966, pp. 6-12. Se han distinguido las notas originales (N.O.) del texto de las notas del traductor (N.T.) que se aportan para contextualizar algunas cuestiones. No se reproducen las ilustraciones originales, en su mayoría obras de Lichtenstein, y se ha optado por otras que hacen referencia a cuestiones planteadas en la entrevista.

Si la palabra “Pop Art” comienza a ser conocida en Francia, es mayormente por el uso abusivo de dicho término, más que por las obras de los artistas. Revistas femeninas, boutiques, la radio misma bautizaron así no importa el qué a un conjunto impactante de cosas. En cuanto a los auténticos creadores, hace falta una buena dosis de buena voluntad para encontrar sus nombres citados en las revistas que circulan. Así, la prensa generalista empezó a dar a conocer a Robert Rauschenberg en 1964: cuando se le concedió el gran premio de pintura en la 32ª Bienal de Venecia. Ese reconocimiento conllevó una protesta memorable. “Ofensa a la dignidad de la creación artística”, “una bienal grotesca”, “una derrota general y total de la cultura”; la unión sagrada de la izquierda y la derecha se recreó, como en los buenos tiempos de la lucha contra Tarzán.

En cuanto a Oldenburg, James Rosenquist, Andy Warhol o Jim Dine... nada. Roy Lichtenstein, quien nos ocupa hoy aquí, es conocido vagamente como “el-tipo-que-copia-los-cómics-en-grande”. Algunos aprovechan para añadir que es un horrible fascista exaltador de la guerra, un empresario del embrutecimiento de las multitudes, un beocio, etc.

¿Por qué no considerarlo sencillamente un artista que busca expresarse a través de fuentes de inspiración esencialmente modernas? Porque los cómics son una de ellas. El hecho de utilizar los cómics no es ni una novedad ni una exclusividad: Ya en 1947 podemos encontrar un admirable collage de Kurt Schwitters titulado “For Kate” en el cual se reconocen a los personajes del “Fantasma de Bengala” de “Flash Gordon”. Rauschenberg también los incorporaría en su obra “Charlene”. En Francia, se pudo ver, hace unos años una bella exposición de Jean-Louis Brau donde se reconocía a Superman y a Tarzán insertos en sus obras. Y Roger Cornaille, emplea también este material en sus extraños y fascinantes collages.

Pero lo que pertenece por derecho propio a Lichtenstein es la transposición pictórica de imágenes sacadas de los comic-books, aislando viñetas y tomando de esta forma una dimensión sorprendente.² Este

2 N. O.: Para convencerse, se recomienda visitar la galería Ileana Sonnabend (12, rue Mazarine). En ella se encuentra el grabado hecho por Lichtenstein en 1965 que sirvió para ilustrar el cartel anunciando la concesión del 19º “Reuben” (una especie de Oscar del

artista, nacido en Nueva York en 1923, tuvo una infancia, contemporánea a los cómics llamados de la “Edad de Oro”. ¿Su obra actual es una consecuencia de la precedente constatación? ¿Qué piensa el de la literatura dibujada que nosotros defendemos? La entrevista que David Pascal le ha hecho contiene las respuestas a estas cuestiones apasionantes.

Alain Tercinet³



Primera página de la entrevista en su edición original en Giff-Wiff.

DAVID PASCAL: Sabe que aquí, en Europa, hay numerosas organizaciones que se han reunido para celebrar un primer Congreso Internacional de Clubs de Cómics. En general, opinan que el cómic es un medio de expresión absolutamente nuevo en su esencia, otra

cómico) otorgado por la *National Cartoonist Society*.

3 N. T.: Alain Tercinet (1935-2017) fue uno de los miembros primeros de CELEG (Centre d'Etudes des Littératures d'Expression Graphique), grupo pionero en el estudio de los cómics en Francia y del consejo de redacción de su revista portavoz, *Giff-Wiff* (1962-1967). Fue autor de portadas para la editorial de Eric Losfeld y con quien publicaría el cómic vanguardista *Et on tuera tous les affreux* (Que se mueran los feos) sobre la novela de Vernon Sullivan (Boris Vian). Posteriormente sería conocido por su dedicación al estudio del jazz.

forma de arte. ¿Cree que es así? Y en ese caso, ¿es este el resorte que le impulsó a introducir esta influencia en su obra?

LICHTENSTEIN: No pienso que este medio de expresión sea nada nuevo, salvo desde el punto de vista histórico. Sin duda, no existía en siglos pasados, y, por ello, podemos decir que constituye un nuevo modo de expresión. Pero no hace falta decir que ya lleva bastante tiempo floreciendo. Me parece que es a la vez una forma clásica de arte y de novedad, según como se mire. Creo que el cómic ha explotado nuevas formas y modos de expresión. No nace de la misma estética que la pintura o la escultura consideradas de manera tradicional. Sin embargo, su división en «seriales», sus episodios, aquello que se describe en cada uno de esos episodios, la manera en que se desarrolla la historia, etc.... son de alguna manera una forma de arte. Aunque, creo que, de hecho, las personas que trabajan en ello no lo ven así.

Para mí, es un asunto muy interesante ya que posee cualidades curiosas, como la manera en la que se expresan ciertas cosas, como por ejemplo las explosiones, la rapidez y ciertas ideas abstractas que se reflejan con formas concretas: los ruidos y cosas así son simbolizados visualmente. Hay muchas cosas que uno no ve y que deben ser mostradas a la vista, y en este sentido pienso que es una forma de arte muy elaborada. Ignoro si hay individuos concretos responsables de ello. Pero me parece que es una cosa realizada en grupo, en el que cada artista de alguna forma, aporta lo suyo, y se va añadiendo aquello que se ha ido aprendiendo del vocabulario general desarrollado por los artistas del cómic. Y esta es la tendencia sobre la que se ha ido configurando el lenguaje, al menos, en el tipo de cómics que me interesan, que son aquellos que parecen carecer de personalidad y ser el producto de una actividad en grupo. Ellas se han convertido en formas por sí mismas, sobre las que los dibujantes de cómics continúan trabajando.

DP: Vale, creo que se ha adelantado a la segunda cuestión que le quería plantear. Se ha referido principalmente de la mecánica visual del cómic, lo cual es bastante normal. Pero me pregunto si hay otras cualidades profundas propias del cómic que le influenciaron para adoptar este estilo en sus cuadros, es decir, factores sociológicos o

de otro tipo. Ha dicho, si no recuerdo mal, que no le interesaba el cómic “con personalidad”.

RL: Sí, creo que tengo tendencia a elegir lo más típico, aquello que, en cierto sentido, no quiere expresar más que una sola idea única sobre algo. Dicho de otra manera, generalmente no tomo a aquellos dibujantes que se implican en declaraciones grandilocuentes, sino a aquellos cuyas manifestaciones no son importantes, o simplemente a los que se constituyen como arquetipos clásicos del cómic. Esos son los que más me interesan para así poder desarrollarlo y hacer una especie de objeto fuera del tiempo, impersonal y mecánico.

DP: Eso parece ir en el mismo sentido que el movimiento literario que en Francia se conoce como el “nouveau roman”, que también tiene su manifestación en el cine, y del que no hace falta citar nombres, pero que ponen el acento sobre aspectos secundarios de la vida, como el simple hecho de desplazar una silla. ¿Es, tal vez, una cuestión similar la que usted trata de descubrir?

RL: Sí, o en todo caso va en la misma línea.

DP: Otra cuestión que me interesa es si hay algo en su vida, o en su carrera artística anterior o en la obra actual, que le haya guiado hacia el uso del cómic como base de sus pinturas.

RL: Hace mucho que trabajo a partir de obras de las que yo no soy el autor. Utilicé a los primeros pintores americanos, como Remington y Charles Wilson Peale, y pintaba cowboys e indios. Lo hacía dentro de un estilo muy cubista, pero la materia provenía en gran parte de los primeros pintores americanos y de sus cuadros. Poseían un cierto tipo de humor, pero no eran caricaturas. Tengo muchos ejemplos de obras pre-pop art que realicé, probablemente desde 1956 o antes. No sé si tenían alguna relación con el pop-art actual que surgió de repente alrededor de 1961.

DP: ¿Personalmente, le interesa el cómic?

RL: Bueno, antes no, pero he descubierto que hay mucha gente muy interesada en los cómics y que los conocen a fondo. Ese no es para nada mi caso. Si he sentido ese interés habrá sido por esnobismo, como tantos otros. Pero ahora es algo que me apasiona. No creo

saber mucho, pero me descubro con frecuencia leyendo todos los comics que caen en mis manos con la intención de encontrar en ellas un estimulante, y acaban absorbiéndome por completo.

DP: Por mi parte, me pregunto si el hecho de que cuando éramos más jóvenes y estábamos en el *Club Rinky Dinks*⁴ de Perry Winkle y nos pasábamos las horas repitiendo “Phoo” como Smokey Stover⁵, nos puede haber dejado huellas psicológicas infantiles, algo que se quedó fijado y que buscaría salir ahora, utilizando nuestra inteligencia actual para expresarlas?

RL: Seguramente, aunque de modo intelectual nunca me ha apasionado mucho. Yo leía *comic-books* y tiras cómicas cuando era niño, y sin duda, me apasionaban como a todo el mundo los folletines radiofónicos de *Buck Rogers* y de *Mandrake el Mago*, al igual que todas aquellas cosas que emitían por la radio en aquel tiempo y que se parecían de alguna manera a los cómics.

DP: Por ahí va mi pregunta. Creo que existe una cierta relación. Pero como sabe, muchos de los primeros comics como “*Happy Hooligan*” son pura fantasía e imaginación ingenua, a veces puro delirio como “*Krazy Kat*” de Herriman, pero tengo la impresión que se ha renunciado a estas características, al igual que a las tiras cómicas que aparecen en los periódicos actuales. Me parece que actualmente se ha adoptado una atmósfera y una calidad de dibujo asociado a los *comic-books* que los sitúan en su mayoría a un nivel inferior al de aquellas tiras clásicas. En muchos casos, no son más que series banales. ¿Existe alguna razón para que haya elegido este tipo de dibujo como punto de partida, por esa ausencia de personalidad?

RL: Es un poco de eso. Muchas de esas primeras tiras cómicas tienen a mí parecer un verdadero valor artístico y eso se nota; a su manera hay invención, al menos así lo creo yo, lo cual no es el caso del cómic actual que tiene una apariencia bastante mediocre. Algunas de mis obras más antiguas estaban inspiradas en personajes clási-

4 N. O.: *Bicot y el Club de los Ran-Tan-Plan, en Francia.*

5 N. O.: *Popaul le Joyeux Pompier. (N. del t.: Esa es el nombre que se le dio en Francia. Smokey Stover es una tira cómica estadounidense escrita y dibujada por el dibujante Bill Holman desde el 10 de marzo de 1935 hasta su retiro en 1972 y distribuida a través del Chicago Tribune. No es muy conocida en España.)*

cos como *Bugs Bunny* o *Mickey*. Pero esto les restaba fuerza y servía sobre todo para poner en valor el original de una manera o de otra. Esto fue lo que me mostró que había invención en esas tiras, y estoy seguro que también existe en las que hoy consideramos mediocres.

DP: Es sabido que al dibujar, el artista debe congelar, aislar o determinar de una u otra forma el gesto o expresión para hacer evidente su intención, su sentimiento o aquello que quiera decir. Así, igualmente un dibujante humorístico⁶ debe contar aquello que están haciendo sus contemporáneos, tal vez con más realismo de que lo pueda hacer un dibujante de cómics. Antes, ha mencionado el hecho de que no logró su propósito tanto con el dibujo humorístico como con los cómics, ¿por qué?

RL: Creo que eso no es una cuestión de elección personal. Ni siquiera estoy seguro que haya una verdadera razón. Puede ser que el gag no valga gran cosa si yo soy el autor. Es más, puede que sea una tontería, y que perdería su gracia con el tiempo. Por eso cuando empecé a usar esos chistes viejos y gastados, tan populares y conocidos, me di cuenta que me podían ser útiles. De hecho, un cuadro de Mickey Mouse que hice, era casi un dibujo humorístico. Estaba Donald, creo, intentando pescar con Mickey en un muelle, y se había enganchado la cola. Mickey se pone a reír, gritando: “¡Jaja! ¡Has hecho una buena pesca esta vez!” o algo parecido. Creo que así tiene que ser un gag, tan manido que se convierta en un clásico.

DP: Alain Resnais y otros realizadores de cine con los que he hablado han puesto de manifiesto que el dialogo y la dinámica del movimiento tal como se encuentran en el cómic son contenidos implícitamente en esa forma de arte esencialmente móvil que le es propia. Dado que su trabajo es en dos dimensiones, ¿por qué no encontrar afinidades con el arte del realizador de dibujos humorísticos? En el fondo, lo que hace, ¿no es congelar, detener el movimiento de la narración gráfica?

RL: Esa es tal vez una cualidad que me gustaría tener. No tengo la impresión de congelar el gesto, aunque me gustaría pensar que eso

6 N. T.: Se refiere a lo que popularmente se conocen en España como “chistes” de una sola viñeta.



"Look Mickey [Mira Mickey]" (1961) de Roy Lichtenstein

que yo aíso de ciertas obras no es verdaderamente comprensible, y que solo se conocería si se supiera lo que ha pasado antes y lo que va a seguir después, para ser capaces de entender lo que significa. Es decir, que ciertas frases no tienen sentido en sí mismas. Me gustaría tener ese don, pero no sé exactamente que es.

DP: Algunos dicen -con cierta maldad, pues creo que no es verdad- que simplemente copias. Me parece que en su obra hay una dinámica más compleja que la de la simple copia. Creo que en alguna ocasión has mencionado que las modificas de algún modo. ¿Tienes una manera de modificarlas?

RL: No las modifico más que en la medida en que sea necesario para conservar la unidad del cuadro. Es por eso por lo que son totalmente diferentes, o que no sean propiamente copias de nada, o que queden muy próximas al original. Naturalmente son imágenes diferentes porque están hechos de manera diferente, pero creo que no modifico el original más que para poder utilizarlo en mis cuadros.

DP: Tras la exposición en la galería Castello⁷, parece que te estás alejando de los cómics en favor de una concepción más mecanizada de la vida. ¿Es cierto?

RL: Voy en esas dos direcciones, una caracterizada por las obras clásicas que has visto, de una parte porque la idea de un arte clásico visto a través del dibujo me interesa, y por otra parte tiendo hacia diversas teorías bastante abstractas donde el tema es sobre todo amorfo, como las puestas de sol (seguramente un tema manido pero interesante); y las explosiones también, que no habrás visto, pero sobre las que estoy trabajando en este momento, porque ellas pueden tomar cualquier forma; me interesa por el motivo de que los dibujantes han concretado ciertas cualidades de algún modo invisibles -una explosión de hecho no tiene forma, es algo constantemente cambiante en el tiempo. Lo que quiero decir es que nunca hay dos idénticas y que por tanto ellas se convierten en un símbolo concreto en los dibujos. Es lo mismo que las nubes, etc. que si bien tienen una forma se transforman en algo irreal dentro de un cómic, y que esta irrealidad, al mismo tiempo que su concretización en una idea completamente abstracta, es algo que me apasiona. Considero que toman la misma forma que las palabras en los bocadillos: es una idea totalmente irreal esa de meter esos bocadillos de texto en el espacio, contigo. Piensa en una situación real con las palabras, y así se expresa muy bien. Y eso es porque estás habituado a tomar sin esfuerzo el dibujo por la realidad, y sin embargo es algo anómalo.

DP: En eso estamos, en trabajar con símbolos y somos completamente inconscientes de ello. El lenguaje que constituyen es tan real para nosotros como el que usamos para hablar. Sin embargo, que alguien como usted vea las cosas de modo tan diferente es interesante. De hecho, nos quedamos asombrados cuando el primer francés que vino aquí⁸ y habló de ello como un arte, prácticamente todos los (dibujantes) americanos se asombraron de la seriedad con la que los europeos se tomaban su trabajo, y muchos pensa-

7 N. O.: Exposición presentada en la primavera de 1965 en Francia proveniente de la galería Sonnabend.

8 N. T.: Tanto David Pascal como Lichtenstein eran norteamericanos y por "aquí" se refiere a Estados Unidos, donde fue realizada la entrevista.

ron que los europeos estaban haciendo el ridículo. ¿Piensas que exageran?

RL: Me es difícil responderte a eso. Si digo que exageran, eso significaría que no deberían tomarlo en serio. Es más profundo de lo que ellos creen, aunque le dieran más importancia de lo que debieran. Por eso me es difícil responderte.

DP: Bueno, ellos han escrito monografías enteras sobre “Tarzán”, por ejemplo, o sobre “Terry y los piratas” de Milton Caniff. Hay un artículo de cerca de 32 páginas en una revista de sociología italiana sobre la primera página dominical de “Steve Canyon” de Milton Caniff y la manera en la que Steve Canyon es presentado tiene algo de fantástico. Caniff mismo se sorprendió de la perspicacia que esta gente mostraba. Pero yo creo que ellos tenían un punto de vista esencialmente sociológico. Toda esta conversación me parece que demuestra que tú te preocupas mucho más del lado visual de lo que ellos lo hacen. Su punto de vista sobre la influencia o el desarrollo del cómic es más psicológico y sociológico. Para ti, te ha servido más como otra forma de arte.⁹

RL: En efecto, es posible que (los americanos) estemos tan cerca de ello que ya no podamos verlo. Todos nosotros vemos el valor estético del jazz, y somos conscientes de ello pero sin embargo, parece que los europeos han sido los primeros en descubrir y en tomar conciencia de este hecho. Puede que sea porque fuera nuevo para ellos: no se originó en su tradición sino en la nuestra. Y eso no es el tipo de cosas sobre la cual nosotros nos tomáramos la molestia de escribir una tesis. Existía, eso era todo, era una especie de música popular; así es como lo considerábamos. Ahora, todo el mundo está convencido de que es estéticamente agradable.

DP: Hace unos años, le oí decir a Al Capp, atacando a la pintura abstracta, que era en las páginas de los periódicos reservadas a los cómics donde se podía encontrar todos los días el arte más grande de América. ¿Le daría la razón en eso, como antiguo artista abstracto, por ejemplo?

9 N. T.: Se refiere al artículo de Umberto Eco que analiza la introducción magistral del personaje en el que se le niega al lector la imagen del protagonista y al que solo conocemos subjetivamente en sus primeras viñetas.



Milton Caniff. Primera página de las aventuras de Steve Canyon, el 13 de junio de 1947.

RL: En absoluto. Esos son terrenos que me producen una excitación de la imaginación y con posibilidades inmensas desde el punto de vista visual. Además, son elementos muy interesantes, curiosos y que se salen de lo ordinario. Sé que Léger quedó muy impresionado con nuestros billares, cuando llegó aquí, pero para nosotros estas son cosas a las que tendemos a no prestar mucha atención. Puede que tenga razón, no lo sé. No considero el cómic como un arte, pero ofrece posibilidades y eso es lo que me interesa.

DP: Por lo menos, mucha gente está agradecida al arte pop por lo que supone de regreso de la figuración a la pintura. Dado que usted es uno de sus practicantes más conocidos, ¿fue esta una de las razones deliberadas en su actual abordaje pictórico?

RL: No. No creo que me haya interesado el retorno del realismo por la silueta. Para nada es el modo en que yo razono. Me di cuenta cuando se predijo su retorno, pero se trataba sobre todo de un de-

seo nostálgico de ver las cosas en la apariencia que tienen. Creo que se llega a un público más amplio cuando hay algo más que ver en la pintura que solo sus cualidades puramente plásticas. Sin embargo, no creo que esto signifique mucho: el interés que existe únicamente por el tema no constituye, en mi opinión, un progreso estético muy importante. No creo que la vuelta a la imagen sea lo que trae el arte pop. Aunque eso sea innegable, seguramente no es muy importante.