Roy Lichtenstein y Ryan Gander: sobre el estilo

“Je cherche en même temps l’éternel et l’éphémère”,

Georges Perec, *Les Revenements*, 1972

En la definición de “estilo” ofrecida por la Real Academia de la Lengua Española, encontramos dos acepciones más o menos aproximadas. Curiosamente, una de ellas se refiere sólo a los escritores y lo define como la manera de expresarse, mientras que para un músico o un artista plástico se trata de su carácter personal. Parece ser que para esta institución existe una diferencia entre los distintos registros expresivos, por la que la música se arrima a la materialidad de la plástica mientras que estas dos se alejan de la abstracción de las palabras. En ocasiones nos aferramos como un clavo ardiendo a lo más arbitrario, cuando es la reflexión lo que invita a apropiarse precisamente del legado diacrónico del lenguaje.

Ya se trate de la forma o de lo personal, el estilo refiere en principio a algo accidental, si bien en el caso de esta segunda acepción el “carácter” de cada uno parece invadir la esencia misma de la naturaleza humana con el fin de diferenciar la superioridad de un individuo marcado por un don o por el mismísimo signo de Saturno, -como bien diría Wittkower-, y de este modo distinguir al artista del resto de la sociedad con el fin de mantener la institución artística surgida de las cenizas del Antiguo Régimen en el siglo XVIII. En función de esto último, muchos historiadores se han

limitado a la descripción del estilo y sus evoluciones en cada época, escuela o autor, evitando de este modo entrar en cuestiones más escabrosas, hasta el punto de que hoy nos preguntamos si el estilo constituye una huída, un escapismo o, peor, un escudo protector para ciertas incompetencias historiográficas. En resumen, se trata de la "esencialización" de la forma en un giro aristotélico con el fin de hacer del arte una existencia real capaz de rodear con su halo sagrado a una minoría de objetos elegidos por sus órganos competentes (su Crítica encargada de dar los primeros mordiscos, su Historia y sus museos que los mastican, la profesionalización y, en definitiva, el mercado) y que en la actualidad sirven de modelos para la libertad de los valores de cambio frente a los valores de uso, a lo que algunos –los más sagaces sin duda- han respondido con otros posibles valores de uso añadidos.

Esta última opción ha venido acompañada de la independencia del sujeto respecto al estilo tradicionalmente entendido, al poder ser elegido de manera predeterminada, incluso desde el azar o desde la más absoluta indiferencia. Raymond Queneau (*Ejercicios de estilo*, 1947) y posteriormente el Taller de Literatura Potencial (OULIPO) de Georges Perec, Jacques Roubaud, Noël Arnaud, Marcel Bénabou, etc., consiguieron crear a voluntad los estilos a partir de procedimientos mecánicos y algorítmicos, con lo que alcanzaban la objetividad suficiente como para que el lector los descubriese sin contaminaciones ni imposiciones subjetivas. Este especial ejemplo aproximó por un momento la literatura francesa a las corrientes plásticas constructivas que trabajaron las formas en función de las propiedades y de las facturas de los materiales empleados, sin que la subjetividad del creador –en este caso constructor- perjudicase el alcance de los resultados más óptimos en función de sus

objetivos (eventualmente lúdicos) y de la economización real de los esfuerzos y materiales.

Et voilà!, esa terrorífica "muerte del autor" que algunos teóricos como Barthes y su semiótica han querido localizar en la propia objetivación irremediable de la obra artística una vez abandonada por su responsable a merced de su fría presencia, y sustituirla así por un conjunto opaco de signos hasta la deconstrucción misma, como si la representación anterior bastase para liberar a la obra plástica de su propia objetividad. ¿Acaso es tan terrible este misterio nouménico?, ¿la libertad misma? Claro, esto sucedió después de que el *Traité du Style* (1928) de Louis Aragon, autor a su vez del *Paysan de Paris* (1926), desmintiese cualquier tipo de estilo e, incluso, de escritura surrealista más allá de la liberación del subconsciente y de las fuerzas revolucionarias que ella alberga. Sin embargo, esta liberación de la objetividad ya alcanzó con anterioridad y sin las pretensiones revolucionarias de Aragon, su clímax en la reducción del acto creativo a la elección de lo preexistente por parte de Marcel Duchamp y de los dadaístas más próximos a él, tal y como señaló el propio Aragon en el primer estudio exhaustivo del collage de la historia, *La peinture au défi* (1930). En este sentido el estilo puede llegar a ser una carga para el creador como tan bien apuntó el compositor estadounidense minimalista Philip Glass: primero el músico debe alcanzar su estilo propio para luego liberarse de él. Y esto sobre todo si concebimos al creador como un investigador, especialmente de nuevas posibilidades para nuevos materiales.

Pero… ¿en qué ha quedado todo esto dentro de los cofres que encierran las manifestaciones artísticas aún hoy en día, al resguardo del enorme despliegue de canales alternativos de creación y transmisión simultánea que

nos brindan los avances tecnológicos? En relación a esta pregunta que sin duda compromete a la legitimidad actual del Arte y de su singularidad, debemos comentar dos exposiciones recientemente acontecidas en París, capital francesa y aún hoy referente mundial del arte. Una de ellas consiste en una antológica de un autor conocido por emplear un lenguaje ya histórico, y la otra en una exposición de un creador actual e internacionalmente reconocido.

La primera de ellas es la antológica acontecida en el centro Pompidou (entre julio y noviembre de 2013) del pintor neoyorkino Roy Lichtenstein, doctor en Bellas Artes por la Universidad Estatal de Ohio y fallecido hace ya 16 años. Siendo uno de los primeros representantes de la pintura pop de la costa este estadounidense, se caracterizó por la apropiación de imágenes surgidas de la industria del cómic y reproducidas por el sistema offset, el cual implica la separación de los colores en pequeñas motas de

resolución mecánica y exacta, tal y como aspiraban hacer a mano los neoimpresionistas franceses e italianos a finales del siglo XIX tras las teorías científicas sobre el color de Rood y Chevreul, según las cuales los colores se sintetizan en la retina de quien observa.

Los medios mecánicos de reproducción habían ofrecido una resolución perfecta y apta para las nuevas manifestaciones populares como el cómic, donde la lectura intelectual de los elementos gráficos resulta esencial. Como si de un giro de 180 grados se tratase, los artistas pop, bajo el argumento de querer distanciarse de sus propias obras para crear un estilo "impersonal" acorde con la actualidad tecnológica, devolvieron la imagen y su reproducción a la mano, al óleo, al acrílico y, más aún, a las viejas instituciones artísticas: museos, exposiciones, crítica del arte y la propia Historia del Arte, quienes, por entonces, se estaban renovando para adaptarse a las propuestas de las vanguardias de entreguerras. Este hecho es bien visible, -todavía más que en el empleo por parte de Warhol y Mel Ramos de la Litografía-, en esta apropiación de Roy Lichtenstein del divisionismo del offset bajo el simple gesto monumentalizador consistente en ampliar las dimensiones de las imágenes una vez traducidas a la mano mediante el arduo trabajo de la mínima pincelada yuxtapuesta –la técnica manual que justifica la exposición- de medidas y separaciones minuciosamente calculadas. Para ello quizás debamos remitirnos al pasado expresionista abstracto del propio Lichtenstein, así como de otros artistas pop como Mel Ramos. Pero la producción de la máquina y la simulación son malas compañeras, y aún más si esta última procede de las limitaciones físicas de la mano humana, y no se basan estas dos fuerzas productivas en la cooperación para la construcción de nuevos valores y objetos. En las condiciones representativas de Lichtenstein y del pop,

el límite viene establecido por la banal imitación, y ya hace bastante tiempo, un siglo exactamente, que Picasso redujo hasta la mera decoración el puntillismo de neoimpresionistas y futuristas en obras y esculturas como sus vasos de absenta en bronce de 1914. Por ello, y aunque los artistas pop considerasen que habían superado el subjetivismo del expresionismo anterior, lo cierto es que el suyo resultaba aún más reificador. El expresionismo se mantuvo –salvo esporádicos y superficiales ataques temáticos- al margen de los avances tecnológicos en el terreno de la gráfica y de la plástica, mientras que los artistas pop quisieron devolver estos adelantos al Arte y su reino ideal. Resultaron al respecto mucho más convincentes la máquina de pintar del situacionista italiano Pinot-Gallizio en los tiempos de la Bauhaus Imaginista de Alba fundada por Asger Jorn en 1955, y las investigaciones orgánicas del espacialismo de Lucio Fontana. Pero en el mercado el Arte siempre triunfa sobre los cadáveres de un sinfín de "artistas" que no han sido elegidos. Los neoimpresionistas buscaban soluciones armónicas mientras que los artistas pop anglosajones devolvían la exactitud de los medio de impresión y reproducción mecánica a la pulsión errónea de la mano del artista que dicta su "toque" personal y, ante todo, su singularidad, aquello que lo ensalza como obra de arte una vez obtenido el consenso de todas las instituciones artísticas. En el fondo y aun mil veces reivindicado, lejos queda hoy Walter Benjamin. La tradición anglosajona no ha sabido desde Greenberg y el pop que en el fondo y aun sin saberlo reaccionó ante sus ideas, superar el debate decimonónico entre el Art & Crafts de Ruskin y Morris y las ideas industriales de Henri Cole, mientras que las verdaderas aportaciones de Benjamin son ocultadas o tachadas de comunismo trasnochado y fracasado tras el telón de acero, así como los efectos ópticos de los procedimientos mecánicos de reproducción como el offset,

fueron desvelados al ser monumentalizados por artistas pop como Lichtenstein o Rosenquist. Todavía son muchos los prejuicios, los tabús y los pesos ideológicos que deben ser superados para una objetiva valoración histórica de las aportaciones plásticas de los siglos XIX y XX, lo que ha distorsionado bastante las direcciones posibles de la plástica actual ¿Se encuentran éstas de verdad en las galerías y salas de exposiciones institucionales, performances y espectáculos pretendidamente artísticos, o deben ser rastreadas en otros ámbitos que escapan a la unicidad de la obra de arte? En este sentido los estudios historiográficos de los avances gráficos de las últimas décadas (como ya ha hecho Rick Poynor en *No More Rules*, 2003), manifestados en canales alternativos y no siempre en el estrecho margen de la publicidad, tendrán mucho que decir a este respecto, y aún más tras el gran despliegue de los medios digitales abiertos en la década de 1990. Sin embargo, el arte sigue empeñado en refugiarse en sus búnkeres para reivindicar que sus dimensiones no son tan reducidas como antaño.

Por ello no es de extrañar que en las paredes de la exposición antológica de Lichtenstein en el centro Pompidou, hayamos encontrado sentencias como la de su gusto por interpretar las imágenes de la Historia del Arte bajo su “estilo propio”, lo que contradice su búsqueda de un lenguaje impersonal y distanciado de sí mismo. Y en verdad no nos sorprenden estas contradicciones, puesto que, tal y como ya hemos advertido, conocemos sus inicios en el expresionismo abstracto. Realmente su pop, como todo este movimiento plástico en general, constituye una reacción incluso infantil contra todo el subjetivismo evidente en la abstracción expresionista, porque ciertamente no ha sabido superarlo o no ha querido hacerlo.

Entonces ¿en qué consiste el estilo de Lichtenstein? Posiblemente en una apropiación, en una elección, ya que cuando aplica este puntillismo a objetos tridimensionales para hacer interaccionar el volumen con la ficción de la pintura, ya no se limita a lo decorativo como hicieron los vasos de absenta de Picasso, pero tampoco al estilo del "arte seco" y de la "pintura de precisión" de Marcel Duchamp, para los cuales quizás debamos desplazarnos a los propios temas de sus objetos prefabricados, como es el movimiento giratorio que todos comparten (la rueda de bicicleta, la pala quitanieves, el botellero, los rotorrelieves, las puertas, etc.) y que en cualquier caso no remiten al arte si no al propio gesto electivo y su banalidad, es decir, a las nuevas disposiciones de los objetos propiciada por la modernidad y las relaciones que ellas despiertan. En cambio, el estilo de Lichtenstein se basa en el encuentro afortunado con el puntillismo del offset que él ha sabido explotar hasta la saciedad, el cual alcanza su clímax cuando reinterpreta las obras de Seurat, Pisarro y Signac así como el cubismo de Picasso. En verdad sus puntos no distan de las barras bicromáticas arbitrarias de Daniel Buren, y de nuevo el arte remite a sí mismo onánicamente a pesar de las alabanzas pop a la industria, las cuales tan sólo consisten en un cántico a su compatibilidad con el viejo arte y las restantes instituciones burguesas.

Este encuentro de una "genial" idea al que se ha reducido la elección duchampiana en su asimilación (en exposiciones como *As Found* celebrada en ICA de Boston en 1966 por el representante del fluxus Ulfert Wilke junto con Sue Thurman), se ha visto tremendamente explotada por los artistas de la última década seguidores del perfil de un artista interdisciplinar que eleva sus "selecciones" por encima de la actividad manual, del tipo Jeff Koons o Hans Haacke. En la actualidad esta

modalidad de artista (frente a aquellos otros procedentes por ejemplo de la industria del espectáculo como el australiano Ron Mueck) viene bien representada por el británico Ryan Gander (1976), quien expuso entre septiembre y noviembre de 2013 en Le Plateau de la Frac de l'Île de France en Paris. Con ello el estilo desparece tras la interdisciplinariedad propia de los medios actuales, para ser sustituido por una serie de ideas geniales (el "humor" pretendido y el resurgimiento de la "narración") yuxtapuestas bajo el lema "make every show like it's your last", y para cuyas materializaciones todo vale, con lo que se prolonga hasta el aburrimiento toda una tradición ya recuperadora de la disolución artística de Duchamp (trabajar bajo el signo del enigma las condiciones mismas del artista, su producto y su público, como bien apunta el catálogo de la exposiciones de Gander), aunque ya no se le mencione quizás por pudor: un spot publicitario para promocionar la imaginación; tres esculturas de mármol que representan cabañas hechas por su hija y cubiertas con una sábana y que remiten a los *empaquetages* de Man Ray; cien obras abstractas que representan cien retratos de personas que ha encontrado a lo largo de su vida y que, al ser reproducidos de memoria con acrílico sobre un soporte de cristal circular, se resuelven en una suerte de abstracciones donde las manchas cromáticas son incapaces de sintetizarse para crear nuevas formas; un muro dotado de dos ojos que miran al espectador; una recreación tras una vitrina de una especie de *Étant donnés* de Duchamp donde no conseguimos ver el final de la vegetación; unas lámparas diseñadas para su mujer con materiales heteróclitos, etc.. Todo ello sólo puede conducir por su onanismo endogámico a las propias denotaciones autobiográficas del artista (especialmente la anécdota y su capacidad para ser recordada u olvidada) a pesar de la disolución de su estilo: el autor aún no ha muerto sino que sobrevive para dominar

la desmaterialización del Arte. Como muy bien aclara el catálogo, es la simple presencia lo que justifica un conjunto para el que el autor se ha limitado a establecer las variantes creativas de manera argumentativa, aunque en muchas ocasiones distan de una resolución real y se aproximen más bien a la posibilidad. Con ello, con la fría presencia, se excusa en última instancia el responsable de este arte de salón de nuevo siglo que por fin ha conseguido hacer realidad el “yo soy el estilo” de Kurt Schwitters, sin tener que cuestionar antes su elemento principal despojado de todo lo innecesario: el artista.