

Comunicación

## El “arte en el cómic”

### La influencia de las bellas artes en las viñetas <sup>1</sup>

Línea de investigación del Congreso: *Relaciones con otras artes*

Juan Carlos Pérez García (Pepo Pérez)  
Universidad de Málaga  
jcperez@uma.es

#### 1. Introducción: la “Gran División”

La división entre alta y baja cultura fue liderada en la primera mitad del siglo XX con la crítica a la industria cultural de Horkheimer y Adorno (1947, 165-212), quienes, horrorizados por el uso manipulador por los fascismos de los medios de masas, jerarquizaron negativamente las producciones culturales de dichos medios respecto al arte “serio” (bellas artes).

Críticos “apocalípticos” como Clement Greenberg, con su famoso ensayo en *Partisan Review* “Avant-Garde and Kitsch” (1939), subrayaron las líneas de la “Gran división” entre las bellas artes y los artesanos, las artes “populares” o de masas; entre el *high* y el *low*. Greenberg elogió la alta modernidad en artes plásticas y literatura, elevándola sobre las formas “más bajas” de “seudocultura” industrial, despreciadas como *kitsch*: el arte comercial, la literatura popular, el cine de Hollywood y —por supuesto— los cómics. Una cultura de masas que, según él, alienaba al individuo y amenazaba el avance y madurez de la sociedad.

En 1946, también en *Partisan Review*, Robert Warshow hablaba de una “cultura lumpen” de “lectores de revistas *pulp* y tebeos”, “potenciales quemadores de libros”, “enemigos abiertos de la cultura respetable” (1946, 587). La tendencia a entender el cómic como “anti-arte”, inserto en una cultura de masas que era vista con desconfianza y desprecio, sería dominante durante el siglo XX.

#### 2. Artistas-autores y “arte de masas”

Por supuesto, la cuestión era bastante más compleja, y las relaciones cómic / bellas artes se pueden rastrear hasta el “padre” de la historieta moderna, el suizo Rodolphe Töpffer, cuyo perfil respondía al del *artista* en el sentido que ya se le daba desde el siglo XVIII, *no* del artesano. Töpffer era un profesor de Ginebra que había aspirado a ser pintor, una vocación frustrada por su miopía. Sus maestros e influencias pertenecían a las Bellas Artes de entonces: el pintor y grabador Hogarth, cuyas series de imágenes narrativas en estampas le habían impactado (Hogarth: el apodado “abuelo del cómic”), y la literatura satírica europea (Jonathan Swift, Molière, etc) Sus historietas, secuencias de dibujos con textos al pie sobre aventuras frívolas y viajes satíricos, conducidas por una lógica visual del dibujo, la caricatura y el garabato, fueron producidas no dentro de una “industria del cómic”, que aún no existía, sino como expresión personal (García, 2010, 48-153). Töpffer no trabajó bajo órdenes de nadie ni condicionamientos comerciales, sino de manera vocacional y autónoma: lo que desde la modernidad ilustrada se entendía por autor o *artista*.

---

<sup>1</sup> Versión provisional del texto de esta Comunicación en espera de ajustarlo a los requisitos de estilo para las actas del Congreso.

Así, el cómic moderno nacería inserto, vía Hogarth, en la tradición de la caricatura y la sátira gráfica. Una tradición a la que pertenecen los caricaturistas decimonónicos, que toman posiciones políticas sobre la actualidad social (a veces con consecuencias de multas y cárcel). La potencia artística de la caricatura es doble: la ridiculización del objeto caricaturizado y el extrañamiento de lo representado por la vía de lo grotesco. Baudelaire (1857) elogió a Daumier como uno de los hombres más importantes no solo de la caricatura, sino también del arte moderno, afirmando que dibujaba como los grandes maestros. Según Puelles (2014), Daumier representa la “risa republicana”, no ya por su crítica a la monarquía sino porque desde la caricatura tocó temas serios, sociales y políticos, sobre la cosa pública, la *res publica*. Podemos añadir, parafraseando a Gombrich (2002, 296), que estos maestros del arte humorístico y la sátira gráfica gozaron de unas licencias artísticas que el arte serio y académico no disfrutaba.

El cómic se convertirá en industria de masas gracias a su inserción en los periódicos. A finales del XIX, Joseph Pulitzer introduce suplementos cómicos en sus periódicos. *Hogan's Alley*, de R. F. Outcault, uno de los más populares. Su principal competidor, William Randolph Hearst, hace lo mismo con otros cómics para atraer lectores. El cómic se convierte en una producción industrial, controlada por el propietario del periódico o los *syndicates* o agencias que pronto estandarizarán contenidos, personajes y series. El autor de cómics como asalariado de sus editores: un artesano según la “Gran División” respecto a las Bellas Artes.

En una página de Outcault (“In The Louvre. The Yellow Kid Takes in the Masterpieces of Art”, 28 de febrero de 1897), la pandilla de niños callejeros de Yellow Kid, que representan a la población inmigrante estadounidense, se pitorrea de las grandes obras y la lía en el Louvre parisino hasta el punto de que la figura de la Venus de Milo dice: “Si tuviera mis brazos azotaría a alguno de estos chicos”. La página testimonia el abismo entre el público cultivado de las bellas artes y el público seducido por los medios de masas.

El éxito de Outcault abre el camino a otros historietistas en los suplementos de la prensa a color. Entre esos nuevos historietistas de prensa hubo algunos abiertamente influidos por las vanguardias artísticas, como el neoyorquino Lyonel Feininger. Pocos años antes de realizar las pinturas de influencia expresionista y cubista por las que hoy figura en los libros de Historia del arte, Feininger había dibujado caricaturas y cómics. En 1906 fue fichado por el *Chicago Tribune* para realizar dos tiras de cómic por 6.000 \$, un momento que el artista celebró como un giro en su vida. “¡Entonces llegó de repente la liberación! el contrato me permitió mudarme a París y conocer por fin el mundo del arte! Podía pensar, sentir y trabajar *por mí mismo...*”.<sup>2</sup> Como un *artista*.

Produjo ambas tiras durante nueve meses, experimentando con la composición, narración y diseño, incorporando su fascinación por las estampas japonesas (colores planos esquemáticos y espacios abiertos) y el Art Nouveau. Su rigor geométrico y exageración del movimiento parecen influidos por el expresionismo y el naciente cubismo. En 1907 dejó de publicarlas —el suplemento no consiguió suficientes suscriptores— y Feininger se dedicó a la pintura, el grabado y la escultura. Fue uno de los primeros profesores en la Bauhaus; un artista plástico reconocido en Entreguerras. Cuando los nazis llegaron al poder, su arte fue tachado de “degenerado”.

El caso de George Herriman es bien conocido. Con un interés personal por el arte moderno, su tira de prensa *Krazy Kat* fue apreciada en su época por la crítica de arte, que dijo: “verdadera e importante obra de arte como cualquier otra”. Otro crítico: “aunque suene ridículo, Herriman es un excelente artista”. Su experimentación pasa por una lógica inversa de las cosas, la trasmutación constante de objetos y paisajes, la farsa sin sentido que desorienta al lector cuestionando su marco

---

<sup>2</sup> “Then suddenly came the liberation [...] A contract with Chicago made it possible to move to Paris and at long last get to know the world of art! I could think, feel, and work *for myself...*”. La cita (énfasis original), que hemos leído en Walker (2005, 192), apareció en Hess, Hans (1961). *Lyonel Feininger*. Nueva York: Harry N. Abrams.

racional de referencia, y su singular uso del lenguaje. Entre sus admiradores: el poeta e.e. cummings y artistas como Picasso, Willem de Kooning, Miró, Philip Guston o el sueco Öyvind Fahlstrom. *Krazy Kat*, sin embargo, nunca fue un éxito y solo se mantuvo por deseo del magnate periodístico William Randolph Hearst, fan de la tira.

Cliff Sterrett fue amigo de Herriman y compañero en la misma agencia; se inspiraron recíprocamente. Art Spiegelman definió sus cómics como una feliz síntesis de “*art decó, futurismo, surrealismo, dadá y caricatura pura*”.<sup>3</sup> En su *Poly and her Pals* hay influencias del arte moderno, cubismo y otras vanguardias, sobre todo después de volver a la tira en 1927 tras un periodo sabático en Europa.

Frank King pertenece a la misma tradición de cómic de prensa, con usos llamativos del diseño gráfico en las páginas dominicales, e influencias formales modernistas, con soluciones geométricas de alta abstracción que remiten a pintores como Robert Delaunay. En una página dominical de su tira de prensa *Gasoline Alley* (publicada el 2 de noviembre de 1930), tío y sobrino visitan un museo. El tío dice que “el modernismo me pilló un poco lejos. Odiaría vivir en el sitio de esa pintura”. Pero su sobrino le contesta “me gustaría ir allí”, y así lo hacen: se dan un paseo por viñetas cuyos paisajes están dibujados con diferentes estilos que citan a Kandinsky, Kirchner o Picasso. En la última viñeta, vuelven al mundo “real” dejando un rastro de pintura de colores.

Naturalmente, hay más ejemplos de influencia de las bellas artes en el cómic comercial del siglo XX. Por ejemplo, la influencia de Cézanne, De Chirico y los expresionistas alemanes en el dibujante de *comic book* Bernard Krigstein, que había intentado ganarse primero la vida como pintor. O su compañero de editorial durante los primeros cincuenta, Harvey Kurtzman.

### 3. Ironía posmoderna: cuando haces POP...

En esos años, Kurtzman realizó historietas de horror y de guerra para EC Comics. También fundó *MAD* (1952), un cómic satírico que dirigió y realizó junto a diversos dibujantes hasta 1956. Frente a la visión mítica o propagandística de la realidad que ofrecían los medios, Kurtzman quería mostrar la *verdad* oculta, socavar los discursos oficiales, propagandísticos, publicitarios (García, 2010, 124-133). Una de sus estrategias artísticas favoritas fue la apropiación de imágenes y textos, resignificados de manera irónica, algo que podemos emparentar con el *readymade* duchampiano, el collage dadaísta, el neodadá y el *détournement* situacionista. Así, en un número de *MAD* se apropiaban de la Mona Lisa reinterpretándola irónicamente a lo Duchamp. Otro número de la revista fue dedicado al arte moderno, tratado con ironía sofisticada y bromas nada obvias. Kurtzman sería una influencia clave en el *comix underground*, del que enseguida hablaremos.

No olvidemos la admiración que profesó el belga Hergé, creador de Tintin, por artistas como Lichtenstein, Miró, Mondrian o Warhol, de los que compró obra. De hecho era un coleccionista de arte moderno. La influencia u homenaje sería de vuelta. Lichtenstein, que dedicó un cuadro de 1990 a Tintín, nos recuerda el impacto del pop art tres décadas atrás. El pop art, además de introducir de matute al cómic en la galería y sala de arte, al pintar viñetas apropiadas y resignificadas, parodiaron y cuestionaron la Gran División entre el arte bello, bueno, serio, y al arte “bajo”, popular o de masas. Los dadaístas, y en particular Duchamp (muy influyente, de hecho, en el neodadá y los pop art) ya habían ridiculizado esa gran división. El artista Allan Kaprow defendió el pop art cuando aún no había sido consagrado: es la galería y el museo la que crea la división entre el high art y el arte comercial.

Pero el pop art también tuvo consecuencias *de vuelta* en el cómic.

---

<sup>3</sup> En García 2010, 75. La cita apareció originalmente en Spiegelman, Art (1990). “Polyphonic Polly: Hot and Swwt”, en Sterrett, Cliff, *The Complete Color Polly & Her Pals Series 1, Volume 1*. Princeton: Kitchen Sink.

En 1966, algunos críticos (una minoría aún, sin duda) sugirieron que los tebeos eran también un fenómeno pop legitimado que merecía respeto. A mediados de los sesenta los cómics en general se ponen de moda en los medios, en plena explosión de la cultura juvenil de esos años. Artistas como Lichtenstein y Warhol habían arrojado una nueva mirada sobre los tebeos. Stan Lee, siempre oportunista pero aspirando a legitimar culturalmente los tebeos que producía el sello editorial de *comic books* que dirigía, Marvel, los etiquetó en portada durante unos meses de 1965 como “Marvel Pop-Art Productions”. Poco importaba que aquello no fuera realmente pop art, si ayudaba a vender los tebeos. El invento duró poco debido a las quejas de los lectores.

A lo largo de los sesenta avanzaba un cambio de conciencia sobre la Gran División, gracias también, por supuesto, a los teóricos. Umberto Eco publicaba en 1964 su hoy bien conocido *Apocalípticos e integrados*, uno de los primeros ensayos que incluyó una discusión académica seria a partir de lecturas de cómics. Entretanto, Stan Lee, el director y rostro público de Marvel, daba conferencias a jóvenes universitarios, entre los que Spiderman y Hulk eran iconos tan celebrados como Bob Dylan o el Che Guevara. En 1965, visitaba la redacción de Marvel para mostrar su respeto al “asombroso Stan Lee” (Braun, 1971). En los primeros setenta, el director Alan Resnais colaboró con Lee en un guión de cine que nunca llegó a rodarse.

Por su parte, en algunas páginas de Jack Kirby para uno de los títulos bandera de Marvel Comics, *Fantastic Four*, parece evidente la influencia del collage, un recurso de las vanguardias históricas. La corriente de influencia, pues, no era unívoca. Durante su estancia en Marvel a finales de los sesenta, jóvenes dibujantes como Jim Steranko ampliaron los límites estéticos del comic book incorporando influencias obvias del Op Art, Andy Warhol o Dalí. Algo parecido ocurría, a su estilo, en los cómics dibujados por el belga Guy Peellaert.

Hay ciertos fenómenos que seguramente no se hubieran podido dar sin los artistas del pop art. Como que en 1967 el Louvre dedicase una exposición al cómic. Aunque hay dos cosas llamativas bajo nuestros ojos de hoy: 1) los cómics se expusieron junto a una sección de pinturas (de la llamada en los sesenta figuración narrativa europea, que incluyeron cuadros de artistas franceses, de Equipo Crónica o Eduardo Arroyo junto a algunos del pop art norteamericano). 2) Los cómics se expusieron como viñetas ampliadas en blanco y negro para, era la intención, *apreciar mejor el dibujo* y por tanto la *calidad de su arte*. Absurdo, por supuesto. La realidad es que eran viñetas de cómic arrancadas de su contexto narrativo, “limpiadas” para ser “contempladas” como si fuesen dibujos de artes “plásticas” (por otro lado con la buena intención de demostrar que aquello *también era arte*.)

#### **4. El *comix underground* y sus consecuencias: el cómic “alternativo”, la novela gráfica**

Los sesenta también verían la llegada del *comix underground*, el primer movimiento artístico de la historia del cómic: jóvenes historietistas que se autoeditaban al margen de la industria comercial, con una conciencia de artistas; muchos de ellos tenían estudios artísticos reglados (Rosenkranz, 2008; García, 2010, 141-166). Entre ellos, un joven Art Spiegelman, hoy mundialmente conocido.

Entretanto, en el manga japonés también se desarrollaba un tipo de cómic de expresión personal, no comercial, que podemos emparentar con el underground, en revistas alternativas como *Garo*. Entre ellos, Seiichi Hayashi, que acusó en cómics como *Elegía roja* (*Sekishoku Erejii*, 1970-1971) el impacto de la *nouvelle vague* francesa, el cine “artístico” por excelencia de esa época.

Volviendo a Spiegelman, en los ochenta y primeros noventa, ya en la era del apodado “cómic alternativo”, sería responsable junto a Françoise Mouly de la revista de cómic de vanguardia *RAW* (1980-1991), donde se publicaron autores americanos, europeos y japoneses. En sus páginas también se publicó por primera vez *Maus* (1980-1991), la madre de la novela gráfica

contemporánea. Un modelo que, con el tiempo, traería la consagración de un cómic artístico para adultos, que ha entrado ya en el museo *por sí solo*, llevando consigo también algunos ejemplos del cómic tradicional.

## 5. Conclusiones

Cincuenta años después de aquella exposición del Louvre, las viñetas de cómic se exponen autónomamente, sin apoyos en otras artes, en museos como el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid: es el caso de la exposición *George Herriman. Krazy Kat es Krazy Kat es Krazy Kat* (MNCARS, 2017-2018). Y con el historietista Art Spiegelman dando una de las conferencias de apoyo.<sup>4</sup>

En las últimas décadas se ha seguido diluyendo la frontera alta cultura / cultura de masas, una erosión señalada por Fredric Jameson (1984) como rasgo de la posmodernidad en las artes. Una época en la que, como indicó Andreas Huyssen, numerosos artistas incorporan en sus obras formas de la cultura de masas, y ciertas zonas de la “cultura de masas” han adoptado estrategias de la alta (1986, 10). Hoy, la naturalidad con la que el cómic dialoga con el *arte* es cada vez más frecuente.

Ese diálogo adopta a veces relaciones complejas de ida y vuelta. ¿O acaso algunas de las viñetas de del japonés Yuichi Yokoyama en su cómic *Iceland (Aisurando, 2016)* —un artista que procede de la facultad de arte, pintor e historietista de vanguardia— no evocan o citan las ametralladoras del famoso cuadro de Lichtenstein,<sup>5</sup> a su vez basado en viñetas de un cómic comercial de su propia época?<sup>6</sup>

## Bibliografía

Baudelaire, Charles [1857] (1988). *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: Visor (La balsa de la medusa).

Beaty, Art (2012). *Comic vs. Art*. Toronto: University Press of Toronto.

Braun, Saul (1971). “Shazam! Here Comes Captain Relevant”, en *The New York Times* (2 mayo 1971). Recuperado de <https://www.nytimes.com/1971/05/02/archives/shazam-here-comes-captain-relevant-here-comes-captain-relevant.html> [2/05/2019]

Carlin, John, Karasik, Paul y Walker, Brian (eds.) (2005). *Masters of American Comics*. New Haven / Londres: The Hammer Museum, The Museum of Contemporary Art y Yale University Press.

Eco, Umberto [1964] (2008). *Apocalípticos e integrados*. Trad. Andrés Boglar. Barcelona: Lumen.

García, Santiago (2010). *La novela gráfica*. Bilbao: Astiberri.

Gombrich, Ernst H. [1959] (2002). *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Trad. Gabriel Ferrater. Madrid: Debate.

Gravett, Paul (2004). *Manga. Sixty Years of Japanese Comics*. Londres: Laurence King.

---

<sup>4</sup> La conferencia de Art Spiegelman se tituló “Las palabras y las imágenes chocan: ¿Qué %@&\*! pasó con los cómics?”, con presentación del teórico e historietista Santiago García. MNCARS, 20 de diciembre de 2017.

<sup>5</sup> Roy Lichtenstein, *As I Opened Fire* (1964), 170 cm × 430 cm., óleo sobre lienzo (Stedelijk Museum, Amsterdam).

<sup>6</sup> Tres viñetas de *All-American Men of War* n° 90 (1962) dibujadas por Jerry Grandenetti (guión de Bob Haney).

Greenberg, Clement (1939). “Avant-Garde and Kitsch”, en *Partisan Review* 6 (5), pp. 34-49.

Horkheimer, Max y Adorno, Theodor W. [1947] (1998). *Dialéctica de la ilustración: fragmentos filosóficos*. Trad. Juan José Sánchez. Madrid: Trotta.

Huyssen, Andreas [1986] (2006). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Trad. Pablo Gianera. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Jameson, Fredric (1984). “Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism”, en *New Left Review* I (146), pp. 53-92.

Rosenkranz, Patrick (2008). *Rebel Visions. The Underground Comix Revolution*. Seattle: Fantagraphics.

Walker, Brian (2005). “Lyonel Feininger. Lightning at the Crossroads”, en Carlin, John, Karasik, Paul y Walker, Brian (eds.), *Masters of American Comics*. New Haven / Londres: The Hammer Museum, The Museum of Contemporary Art y Yale University Press, pp. 186-193.

Warshow, Robert (1946). “Woofed with Dreams”, en *Partisan Review* 13 (5), pp. 587-590.