

Flash Lab

Lichtenstein moved from his hometown of New York to Columbus, Ohio, in 1940 to attend Ohio State University (OSU). In 1943, he was drafted into the US Army during World War II, and he was sent to Europe with his infantry division in late 1944. The young artist painted and sketched throughout his military service. At one point, he even made drawings of enlarged military cartoons for his commanding officer. Following his discharge in early 1946, he returned to OSU to complete his studies.

According to Lichtenstein, it was through his extended engagement with the ideas and teachings of artist and OSU professor Hoyt L. Sherman that he began to understand “how to go about learning how to look.” Sherman’s experimental Flash Lab used brief illuminations of words, objects, and projected images in a darkened room, which students were then expected to draw from memory. Lichtenstein recalled that the exercise produced “a very strong afterimage, a total impression.” For Lichtenstein, the lessons of the Flash Lab became an enduring discipline of the eye: “Organized perception is what art is all about.”

Flash Lab

Lichtenstein se mudó de su ciudad natal, Nueva York, a Columbus, Ohio, en 1940 para estudiar en Ohio State University (OSU). En 1943, fue reclutado por las fuerzas armadas estadounidenses durante la Segunda Guerra Mundial, y a finales de 1944 fue enviado a Europa con su división de infantería. Durante su servicio militar, el joven artista siguió pintando y dibujando. En una ocasión, llegó incluso a hacer dibujos de viñetas militares ampliadas para el comandante de su división. Tras ser dado de baja de su cargo a principios de 1946, regresó a OSU para terminar sus estudios.

Según Lichtenstein, fue gracias a su contacto continuo con las ideas y las enseñanzas del artista Hoyt L. Sherman, profesor en OSU, que empezó a comprender “cómo aprender a mirar”. El Flash Lab experimental de Sherman utilizaba destellos breves de palabras, objetos e imágenes proyectados en una habitación oscura, que luego los estudiantes debían dibujar de memoria. Lichtenstein recordaba que el ejercicio producía “una imagen residual muy intensa, una impresión absoluta”. Para Lichtenstein, las lecciones del Flash Lab se convirtieron en una disciplina visual duradera: “El arte consiste en la percepción organizada”.

Object Paintings

Following stints in Cleveland and upstate New York, Lichtenstein returned to the New York metropolitan area in 1960, where he taught at Douglass College, part of Rutgers University, in New Jersey. It was there that Lichtenstein had an artistic breakthrough. He began making deadpan paintings and drawings of common items based on mass-media reproductions: an electrical cord, a tire, a hot dog, a notebook. Frontal, centered, and stripped of any narrative context, these images are a study in neutrality. As Lichtenstein later remarked: “The passionless style is my passion.”

That emotional restraint was matched by a deliberately mechanical-looking style, one that evoked the graphic clarity of commercial design while being distinctly handmade. These works also draw on the perceptual skills Lichtenstein honed in the Flash Lab at Ohio State University, where, as Hoyt L. Sherman wrote: “Familiar objects, such as a chair, or wastebasket, or a gasoline can, when suspended in space, have the effect of abstract forms.” In Lichtenstein’s work, hard contours, simplified shapes, and sharp contrasts transform everyday objects into tightly unified compositions.

Pinturas de objetos

Luego de pasar un tiempo en Cleveland y en el norte del estado de Nueva York, Lichtenstein regresó al área metropolitana de Nueva York en 1960, donde impartió clases en el Douglass College, parte de la Rutgers University, en Nueva Jersey. Fue allí donde experimentó un gran cambio en su práctica artística. Comenzó a crear pinturas y dibujos inexpresivos de objetos comunes inspirados en reproducciones de los medios de comunicación masivos, como un cable eléctrico, una llanta, un hot dog, una libreta. Presentadas de frente, centradas y desprovistas de contexto narrativo, estas imágenes constituyen un estudio sobre la neutralidad. Según afirmó Lichtenstein tiempo después: “el estilo desapasionado es mi pasión”.

Esta moderación emocional iba acompañada de un estilo que parece deliberadamente mecánico, que evocaba la claridad gráfica del diseño comercial, aunque estuviera hecho a mano. Estas obras también se nutrían de las destrezas perceptuales que Lichtenstein perfeccionó en el Flash Lab de Ohio State University, donde, como escribió Hoyt L. Sherman: “los objetos familiares, como una silla, un cesto de basura o una lata de gasolina, cuando aparecen suspendidos en el espacio, tienen el mismo efecto que las formas abstractas”. En la obra de Lichtenstein, los contornos duros, las formas simplificadas y los contrastes agudos transforman los objetos cotidianos en composiciones sólidamente cohesionadas.

Castelli Gallery, February 10–March 3, 1962

Based on romance and war comics, advertisements, and product packaging, the works in Lichtenstein's first one-person exhibition at Leo Castelli's uptown New York gallery in early 1962 challenged prevailing ideas about originality, authorship, and what counted as serious art. For some viewers, the paintings—executed to look like copies of printed matter—felt startlingly novel and fresh; for others, vulgar or imitative. Castelli, the influential dealer who had launched the careers of Jasper Johns and Robert Rauschenberg, immediately recognized the groundbreaking importance of Lichtenstein's new paintings. The exhibition established the visual language that would come to define Lichtenstein's art: flattened forms, bold outlines, primary colors, and uniform dot patterns, like those used in commercial printing to build planes of color and tone. Moreover, the paradox of repetition as reinvigoration would remain central to Lichtenstein's practice for decades to come. This gallery re-creates this pivotal exhibition in its entirety.

Castelli Gallery, 10 de febrero–3 de marzo, 1962

Basadas en cómics de romance y guerra, publicidad y empaques de productos, las obras en la primera exposición individual de Lichtenstein en la galería de Leo Castelli, al norte de la ciudad de Nueva York, a principios de 1962, desafiaron las ideas dominantes sobre originalidad, autoría y lo que se consideraba arte serio. Para algunos espectadores, las pinturas, ejecutadas para parecer copias de materia impresa, se sentían sorprendentemente novedosas y frescas; para otros, vulgares o imitativas. Castelli, el influyente galerista que había impulsado las carreras de Jasper Johns y Robert Rauschenberg, reconoció de inmediato la importancia revolucionaria de las nuevas pinturas de Lichtenstein. La exposición estableció el lenguaje visual que definiría el arte de Lichtenstein: formas planas, contornos gruesos, colores primarios y el patrón de puntos uniformes utilizado en la impresión comercial para construir planos de tono y color. Asimismo, la paradoja de la repetición como revigorización seguiría siendo central en la práctica de Lichtenstein durante décadas. Esta sala recrea íntegramente aquella exposición clave.

Pop Abstraction

Inspired by a comic-book image of a painter at work, Lichtenstein began transforming the brushstroke into a graphic sign in the mid-1960s. The painter’s gesture, that expressive mark of Abstract Expressionists such as Lee Krasner and Willem de Kooning, had long stood for authenticity and self-expression. Lichtenstein refashioned brushstrokes and their attendant drips, smears, and splashes—enlarged, outlined, and rendered with crisp precision against fields of dots—as standalone images and playful surrogates for painterly expression itself. “Visible brushstrokes in a painting convey a sense of grand gesture,” he explained. “But in my hands, the brushstroke becomes a *depiction* of a grand gesture.”

As one of Lichtenstein’s most distinctive motifs, the brushstroke appears across paintings, prints, sculptures, and murals throughout his career, including the monumental 1988 sculpture installed in the outdoor gallery on this floor. Here a re-creation of one of the four walls from his *University of Düsseldorf Brushstroke Mural* (1970) serves as the backdrop for a number of brushstroke paintings from the 1960s. The blank cutouts correspond to doors in the original building.

Abstracción pop

Inspirado por una imagen de cómic en la que aparecía un pintor trabajando, Lichtenstein comenzó a transformar la pincelada en un signo gráfico a mediados de la década de 1960. El gesto del pintor, esa marca expresiva de los expresionistas abstractos como Lee Krasner y Willem de Kooning, había simbolizado la autenticidad y la autoexpresión durante mucho tiempo. Lichtenstein transformó las pinceladas y los goteos, manchas y salpicaduras asociados a ellas (al ampliarlas, delinearlas y representarlas con precisión aguda contra planos de puntos) en imágenes individuales y sustitutos lúdicos de la propia expresión pictórica. “Las pinceladas visibles en una pintura transmiten la sensación de un gran gesto”, explicó. “Pero en mis manos, la pincelada se convierte en una *representación* de un gran gesto”.

La pincelada, uno de los motivos más distintivos de Lichtenstein, aparece en sus pinturas, grabados, esculturas y murales a lo largo de su carrera, incluida la escultura monumental de 1988 instalada en la galería exterior de este piso. Aquí, una recreación de una de las cuatro paredes de su *Mural de pincelada de la Universidad de Düsseldorf* (1970) sirve de telón de fondo para varias pinturas de pinceladas de la década de 1960. Los espacios en blanco corresponden a puertas en el edificio original.

This wall traces the journey of a single image, beginning with a serial newspaper comic strip. Lichtenstein isolated the final panel of cartoonist William Overgard’s August 6, 1961, *Steve Roper* strip and turned it into the painting *I Can See the Whole Room! . . . And There’s Nobody in It!* that same year. The painting soon caught the attention of Overgard himself. After reading a 1963 article on Pop art in *Time* magazine that noted that Lichtenstein did not copy comic strips “exactly,” he wrote a letter to the editor noting the close similarities between Lichtenstein’s painting—then on view at the Guggenheim Museum in New York—and his comic, ending with “very flattering . . . I think?”

Decades later, the artist Louise Lawler reproduced the image again when she photographed Lichtenstein’s painting as part of a series investigating how art is subject to systems of circulation, networks of ownership, and conditions of display. When Lawler made her photograph in 1984, Lichtenstein’s work—the first of his Pop paintings to sell—was in the collection of its original owners, Emily Tremaine and Burton G. Tremaine Sr. Not exhibited since they sold it in 1988, the painting’s legacy is nonetheless still being written. With *Eclipse* (2021), Alex Da Corte reflects on its long absence from the public eye, eliminating both figure and text to leave only an illuminated aperture.

Este muro traza la trayectoria de una sola imagen, comenzando con una tira cómica publicada en un periódico. Lichtenstein aisló el panel final de la tira *Steve Roper* del 6 de agosto de 1961 del caricaturista William Overgard y lo convirtió en la pintura *¡Puedo ver toda la habitación! . . . ¡Y no hay nadie allí!* ese mismo año. Poco después, la pintura llamó la atención del propio Overgard. Luego de leer en la revista *Time* un artículo de 1963 sobre arte pop, que señalaba que Lichtenstein no copió las tiras cómicas “exactamente”, escribió una carta al editor señalando el gran parecido entre la pintura de Lichtenstein (que en ese momento se exhibía en el Guggenheim Museum de Nueva York) y su cómic, y terminó con “muy halagador . . . ¿creo?”

Décadas después, la artista Louise Lawler volvió a reproducir la imagen cuando fotografió la pintura de Lichtenstein como parte de una serie que investigaba cómo el arte está sujeto a sistemas de circulación, redes de propiedad y condiciones de exhibición. Cuando Lawler tomó la foto en 1984, la obra de Lichtenstein (la primera de sus pinturas pop en venderse) formaba parte de la colección de sus dueños originales, Emily Tremaine y Burton G. Tremaine Sr. Aún sin haber sido expuesta desde que ellos la vendieron en 1988, el legado de la pintura sigue escribiéndose. Con *Eclipse* (2021), Alex Da Corte reflexiona sobre su prolongada ausencia de la mirada pública, eliminando tanto la figura como el texto para dejar únicamente una apertura iluminada.

The Duplication Machine

Duplication lies at the heart of Lichtenstein's practice. Presenting works from across his career, these galleries probe the artist's declaration that reproduction was the real subject of his work. Early on, Lichtenstein found his imagery in storybooks, US history paintings, and military cartoons. In the 1960s, he turned his attention to a postwar image culture in which pictures circulated rapidly through comics, newspapers, magazines, and advertisements, as well as museum postcards and art books. Lichtenstein sketched from his chosen images, cropping, simplifying, and adjusting the compositions before enlarging his drawings with a projector and transferring them to canvas. He also developed techniques to imitate the regularity of mechanical image reproduction, including a series of increasingly sophisticated perforated screens that he pushed paint through to create his signature dots.

It was not long before Lichtenstein's own work was subjected to duplication. Both Richard Pettibone and Sturtevant appropriated his pictures in the mid-1960s, taking the questions Lichtenstein's art posed around authorship and originality to another level. Around the same time, Lichtenstein began to reimagine the possibilities of duplication, shifting his attention from pictures to patterns and exploring seriality through multipart paintings.

La máquina duplicadora

La duplicación es central en la práctica de Lichtenstein. Al presentar obras de distintas etapas de su carrera, estas salas examinan la afirmación del artista de que el verdadero tema de su obra era la reproducción. Desde sus inicios, Lichtenstein obtuvo su repertorio visual de libros de cuentos ilustrados, pinturas sobre la historia de los Estados Unidos e historietas de temas militares. En la década de 1960, centró su atención en la cultura visual de la posguerra, en la que las imágenes circulaban rápidamente a través de cómics, periódicos, revistas y publicidad, así como postales de museos y libros de arte. Lichtenstein realizaba bocetos a partir de las imágenes seleccionadas, recortando, simplificando y ajustando las composiciones antes de ampliarlas con un proyector y transferirlas al lienzo. También desarrolló técnicas para imitar la regularidad de la reproducción mecánica de imágenes, incluyendo una serie de plantillas perforadas cada vez más sofisticadas por las cuales hacía pasar la pintura para crear sus característicos puntos.

No pasó mucho tiempo para que la propia obra de Lichtenstein fuera objeto de duplicación. Tanto Richard Pettibone como Sturtevant se apropiaron de las pinturas de Lichtenstein a mediados de la década de 1960, llevando a otro nivel las mismas preguntas sobre autoría y originalidad que planteaba su arte. Por esa misma época, Lichtenstein comenzó a reimaginar las posibilidades de la duplicación, desplazando su atención de las imágenes a los patrones y explorando la serialidad a través de pinturas con múltiples partes.

Anti-Illusion

Despite their titles, Lichtenstein's *Mirrors* (1969–72) do not reflect anything: not the artist at work making them, not the viewer standing in front of them, not even the room in which they hang. “They really only look like mirrors if someone tells you they do,” he later said. The *Mirrors* nod slyly at the centuries-old expectations of painting as an illusionistic medium, even as their forms offer up Lichtenstein's response to developments in geometric abstraction and Minimalist sculpture of the 1960s and 1970s.

The series was inspired by printed sales brochures he saw in glass stores on the Bowery near his studio that “depicted mirrors with air-brushed mirror symbols, reflecting nothing.” He then photographed actual mirrors to study how light moved across their surfaces and translated those effects into curved bands, dots, highlights, and shadows, marking the first time the artist used photography to help him develop his imagery. In their isolation and simplification of a familiar object, the *Mirrors* recall Hoyt L. Sherman's Flash Lab exercises, which trained artists to see ordinary things as unified visual forms. Here, Lichtenstein makes the act of looking the subject of his painting.

Anti-ilusión

A pesar de sus títulos, los *Espejos* (1969–72) de Lichtenstein no reflejan nada: ni al artista que los realiza, ni al espectador frente a ellos, ni siquiera a la habitación donde están colgados. “En realidad solamente parecen espejos si alguien te dice que lo son”, afirmó más adelante. Los *Espejos* son un guiño sutil a los siglos de expectativas de que la pintura sea un medio ilusionista, mientras sus formas ofrecen la respuesta de Lichtenstein al desarrollo de la abstracción geométrica y la escultura minimalista de las décadas de 1960 y 1970.

La serie se inspiró en unos folletos de venta impresos que vio en las tiendas de vidrios en Bowery cerca de su estudio, en los que “se mostraban espejos con símbolos pintados con aerógrafo que no reflejan nada”. Luego fotografió espejos reales para estudiar cómo la luz se movía a través de sus superficies y tradujo esos efectos en bandas curvas, puntos, destellos y sombras. Era la primera vez que el artista utilizaba la fotografía para desarrollar sus obras. En su aislamiento y simplificación de un objeto familiar, los *Espejos* remiten a los ejercicios del Flash Lab de Hoyt L. Sherman, que entrenaban a los artistas para mirar objetos comunes como formas visuales unificadas. Aquí, Lichtenstein convierte el acto de mirar en el tema de su pintura.

Three Landscapes

Commissioned by the Los Angeles County Museum of Art for its Art and Technology program, *Three Landscapes* (1970–71) is Lichtenstein’s only film. The program paired artists with technology companies in Southern California, and Lichtenstein spent two weeks in residence at Universal Film Studios. After touring the studio’s film laboratories and special effects facilities, he began developing film loops of sky and water separated by a heavy black horizon line. The work is both technically ambitious and characteristically deadpan. Lichtenstein filmed fish in an aquarium to suggest the ocean for one loop and used dots as the “sky” for another, creating filmic seascapes that appear as “moving pictures.” Rear projection conceals the mechanics of display, achieving the artist’s desired effect of the screens appearing autonomous, like paintings.

Tres paisajes

Comisionado para el programa de Arte y Tecnología del Los Angeles County Museum of Art (LACMA), *Tres paisajes* (1970–71) es la única película de Lichtenstein. El programa emparejaba a artistas con compañías de tecnología del sur de California, donde Lichtenstein pasó dos semanas en una residencia en Universal Film Studios. Después de recorrer los laboratorios de cine y las instalaciones de efectos especiales del estudio, comenzó a desarrollar loops fílmicos del cielo y del agua separados por una gruesa línea horizontal negra. La obra es técnicamente ambiciosa, así como característicamente inexpresiva. Lichtenstein filmó los peces en un acuario para sugerir el océano en uno de los loops, y usó puntos para representar el “cielo” en otro, creando paisajes marítimos fílmicos que parecen “imágenes en movimiento”. La proyección posterior enmascara la mecánica de la instalación, logrando el efecto deseado por el artista: que las imágenes parezcan autónomas, como pinturas.

Greene Street Mural

Several times throughout his career, Lichtenstein expanded his imagery to an architectural scale through murals. In 1983, the artist and a team of assistants painted *Greene Street Mural* on the back wall of Leo Castelli's recently opened gallery on Greene Street in SoHo, housed on the ground floor of a spacious former industrial building. The mural functions as a retrospective of Lichtenstein's image world, gathering motifs that the artist used throughout his career into a continuous composition, albeit one that cannot be viewed in its entirety from a single vantage point.

The hand-painted version on the facing wall represents the fourth time this mural has been presented. The artist's preparatory drawings, on view nearby, offer insight into how he developed and organized this vast field of signs, while display cases cut into the face of the mural showcase photographs, models, and other materials that demonstrate how Lichtenstein worked through his ideas in three dimensions as well as two. Although the original was intentionally temporary and later destroyed, its repeated re-creation underscores the broad endurance of Lichtenstein's imagery.

Mural de la calle Greene

En varios momentos de su carrera, Lichtenstein amplió su repertorio visual a una escala arquitectónica mediante murales. En 1983, el artista y un equipo de asistentes pintaron el *Mural de la calle Greene* en la pared posterior de la nueva galería de Leo Castelli en la calle Greene en SoHo, localizada en el primer piso de un espacioso edificio que antes era industrial. El mural funciona como una retrospectiva del universo de las imágenes de Lichtenstein y reúne motivos que el artista utilizó a lo largo de su carrera en una composición continua, aunque la obra no puede verse en su totalidad desde un solo punto de vista.

La versión pintada a mano en la pared de enfrente representa la cuarta vez que este mural ha sido presentado. Los bocetos preparatorios del artista expuestos aquí, permiten comprender cómo desarrolló y organizó este vasto campo de signos, mientras que las vitrinas integradas en el mural exhiben fotografías, maquetas y otros materiales que demuestran cómo Lichtenstein plasmó sus ideas tanto en tres como en dos dimensiones. Si bien la obra original fue concebida intencionalmente como una pieza temporal y posteriormente destruida, sus múltiples recreaciones subrayan la perdurabilidad de las imágenes de Lichtenstein.

The Artist's Studio

Lichtenstein's *Artist's Studios*, inspired in part by Henri Matisse's *The Red Studio* (1911), present fictional interiors where images and motifs from across his practice are lifted from their original contexts, rearranged, and placed into new relationships. A playful take on the longstanding art-historical trope of the studio interior, these large paintings are filled with duplications of iconic works, reworked imagery from lesser-known works or studies, and paraphrases of patterns and details. In these imagined settings, artworks become pictures on walls, decorative surfaces, and objects among objects.

The *Artist's Studios* also served as a testing ground for Lichtenstein to try out ideas before fully committing to them. The result is a world of art within art, where the studio becomes less a private workspace than a space for reimagining pictures already in circulation. This gallery functions as a visual archive, bringing several of Lichtenstein's *Artist's Studios* into dialogue with the paintings, drawings, and other imagery referenced or reimagined in them.

El estudio del artista

Estudios del artista de Lichtenstein, inspirados en parte por *El estudio rojo* (1911) de Henri Matisse, presentan interiores ficticios donde las imágenes y motivos recurrentes a lo largo de su práctica son removidos de sus contextos originales, reacomodados y colocados para establecer nuevas relaciones. Estas pinturas de gran formato, que ofrecen una interpretación lúdica del tradicional recurso artístico del interior de un estudio, están repletas de reproducciones de obras icónicas e imágenes reelaboradas a partir de obras menos conocidas o bocetos, y paráfrasis de patrones y detalles. En estos escenarios imaginados, las obras de arte aparecen como imágenes en las paredes, superficies decorativas y objetos entre objetos.

Los *Estudios del artista* también funcionaron como un campo de experimentación, donde Lichtenstein podía probar sus ideas antes de comprometerse completamente con ellas. El resultado es un mundo de arte dentro del arte, en donde el estudio no es tanto un lugar privado de trabajo sino un espacio en el que se reinventan imágenes que ya estaban en circulación. Esta sala sirve como un archivo visual, y establece un diálogo entre varios de los *Estudios del artista* de Lichtenstein y las pinturas, dibujos y demás imágenes a las que hacen referencia o reinterpretan.

Please Touch!

These tactile designs illustrate the progression of Lichtenstein's signature dot over the course of his career. From left to right, this evolution is demonstrated in the details of four works from this exhibition presented in chronological order.

Lichtenstein's dots were not a fixed formula, but a technique he continually refined from the early 1960s until his death in 1997. In works such as *Portrait of Allan Kaprow* (1961), he experimented with making dots by hand, pushing paint through the holes of a dog brush with the bristles removed to make rows of repeated marks. By the time he made *Happy Tears* (1964), his process had become more controlled, relying on commercial templates to evoke the look of mass-media printing while remaining handmade. For *Rouen Cathedral, Set III* (1968–69) and later works, he used custom-made dot templates that allowed for greater variation in scale, density, and atmosphere. In *Treetops Through the Fog* (1996), for example, the dots seem to dissolve into mist, showing how a technique associated with graphic clarity also produces subtlety and depth.

These tactile designs were created by Clovernook Center for the Blind and Visually Impaired.

Puedes tocar

Estos diseños táctiles ilustran la evolución del característico punto Ben-Day de Lichtenstein a lo largo de su carrera. De izquierda a derecha, esta evolución se muestra en los detalles de cuatro obras de esta exposición, presentadas en orden cronológico.

Los puntos de Lichtenstein no eran una fórmula fija, sino una técnica que perfeccionó continuamente desde principios de la década de 1960 hasta su muerte en 1997. En obras como *Retrato de Allan Kaprow* (1961), experimentó con la creación manual de puntos haciendo pasar pintura por los agujeros de un cepillo para perros al que le había quitado las cerdas para crear filas de marcas repetidas. Cuando creó *Lágrimas de felicidad* (1964), su proceso se había vuelto más controlado: recurría a plantillas comerciales para evocar el aspecto de la impresión de los medios masivos, sin dejar de ser una obra hecha a mano. Para *Catedral de Ruan, Conjunto III* (1968–69) y obras posteriores, usó plantillas de puntos hechas a la medida que permitían una mayor variación de escala, densidad y atmósfera. En *Copas de árboles entre la niebla* (1996), por ejemplo, los puntos parecen disolverse en la neblina, mostrando cómo una técnica asociada con la claridad gráfica también puede producir sutileza y profundidad.

Estos diseños táctiles fueron creados por el Clovernook Center for the Blind and Visually Impaired.