



Las exposiciones de cómics. Historia y contexto global

Comics Exhibitions. History and Global Context

MIGUEL PEÑA MÉNDEZ

Universidad de Granada

Licenciado en Historia del Arte y doctor en Bellas Artes. Profesor Titular de la Universidad de Granada en el departamento de Pintura de la facultad de Bellas Artes. Imparte varias asignaturas, entre ellas la de Análisis de los Lenguajes Artísticos Actuales. Está interesado en la interdisciplinariedad en las prácticas artísticas y la concomitancia entre ellas. Es director del grupo de investigación «Tradición y modernidad en la cultura artística contemporánea (HUM736)», dirige la revista *Papeles de Cultura Contemporánea* y es miembro del comité de redacción de la revista *OUCH!* (Universidad de Granada) y del comité científico de la revista *Neuróptica* (Universidad de Zaragoza). Ha participado en diversos encuentros y congresos sobre cómic. Dentro de su práctica artística, también realiza incursiones en el cómic experimental. Entre sus últimas publicaciones, está su colaboración en el catálogo de la exposición sobre *Ad Reinhardt. El arte es el arte y todo lo demás es todo lo demás* en la Fundación Juan March, acerca de la faceta de este artista como humorista y diseñador gráfico.

Fecha de recepción: 22 de marzo de 2022

Fecha de aceptación definitiva: 23 de junio de 2022

DOI: 10.37536/cuco.2022.18.1686

Resumen

La exposición de cómics es algo habitual desde sus inicios. Sin embargo, puede parecer algo reciente. La exposición *Bande Dessinée et Figuration Narrative* de 1967 suele citarse como la primera, pero esta práctica empieza mucho antes en Europa y en América. Sin embargo esta tuvo una repercusión capital en la cultura, las artes y el ámbito académico. La postmodernidad conllevará nuevos planteamientos expositivos, como son la confrontación del cómic con las otras artes o la reflexión sobre su identidad como arte. Finalmente se hace un repaso sobre el papel de España en esta labor y los nuevos museos sobre cómic a nivel mundial.

Palabras clave: arte, cómic, exposiciones, modernidad, museo

Abstract

Exhibition of comics are commonplace since its beginnings, but it may seem very recent. The exhibition *Bande Dessinée et Figuration Narrative* in 1967 is usually quoted as the first, but this practice started earlier in other countries of Europe and America. Nevertheless, his impact would be capital for new expositive behaviors, like the confrontation between comics with other arts or pondering on his identity as art. Finally, a glimpse on Spanish comic exhibitions and the new comic museums around the world.

Keywords: art, comic, exhibitions, modernism, museum

Cita bibliográfica

PEÑA MÉNDEZ, M. «Las exposiciones de cómics. Historia y contexto global», en *CuCo, Cuadernos de cómic*, n.º 18 (2022), pp. 117-147.

Introducción

El concepto de museo ha ido variando, perfilándose como un concepto vivo en permanente actualización y adecuación a nuevos tiempos. Desde el museo institucionalizado en la Modernidad, donde los objetos se disponían como elementos con fines educativos y de contemplación, portadores de valores, se ha llegado al museo actual como centros culturales, de interacción social y entretenimiento. Esta ampliación de sus funciones ha permitido, entre otras cosas, la introducción del cómic como objeto museístico de forma progresiva.¹

El propósito principal de este texto será hacer un recorrido por las exposiciones de cómic en espacios expositivos que han logrado una repercusión sobresaliente de cara a su consideración como arte, conscientes de que, como dice Mitchell, las imágenes contemporáneas

quieren actualizar la historia del arte buscando el empate con las disciplinas basadas en el texto y con el estudio de la cultura del cine y de masas. Quieren borrar las distinciones entre la alta y la baja cultura y transformar “la historia del arte en la historia de las imágenes”.²

Esta disputa entre alta y baja cultura es una larga guerra, y las salas de exposiciones son uno de los escenarios donde se han librado decisivas batallas. El concepto de museo desde sus inicios permitía el acceso a cualquier tipo de objeto, aunque la Academia distinguieran entre los que eran artísticos y los que no. El cómic, por sus orígenes populares, contenidos intrascendentes, fines de entretenimiento y —una vez afianzada su inserción en la prensa— su carácter industrial, no podía obtener reconocimiento como arte. Mucho habrían de cambiar las cosas para que eso fuera posible.³ En primera instancia se conseguiría un cierto cambio a partir de los años veinte del siglo pasado, al abrirse un debate sobre su posible *artisticidad*, de la cual sería uno de sus defensores el crítico y escritor Gilbert Seldes. Su libro *The Seven Lively Arts* (1924) hace una defensa de las nuevas artes que estaban triunfando en las ciudades —el cómic era una de ellas— frente a una concepción elitista de cultura. Gracias a él «una nueva era, una nueva apreciación hacia las artes, un nuevo horizonte se había abierto». ⁴ De ese fervor por el nuevo medio serán testigos los medios de comunicación (FIG.1).

¹ Sobre aspectos museográficos en los que no vamos a entrar, remitimos a: MATEOS RUSILLO, S. M. «El cómic en los museos de arte. Retos museológicos y museográficos», en *EU-topías. Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos*, vol. 21 (2021), pp. 113-127.

² MITCHELL, W. T. J. *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual*. Vitoria Gasteiz, Sans Soleil Ediciones, 2017, p. 73.

³ Sobre este particular se puede consultar las contribuciones de Vilches y Peña incluidas en el número de la revista digital *Papeles de Cultura Contemporánea*, n.º 22 (2019), dedicado a «La artificación del cómic». Disponible en: https://www.ugr.es/~hum736/PDF/Papeles_de_Cultura_Contemporanea_22.pdf

⁴ KAMMEN, M. G. *The lively arts: Gilbert Seldes and the transformation of cultural criticism in the United States*. Oxford, Oxford University Press, 1996, p. 404.

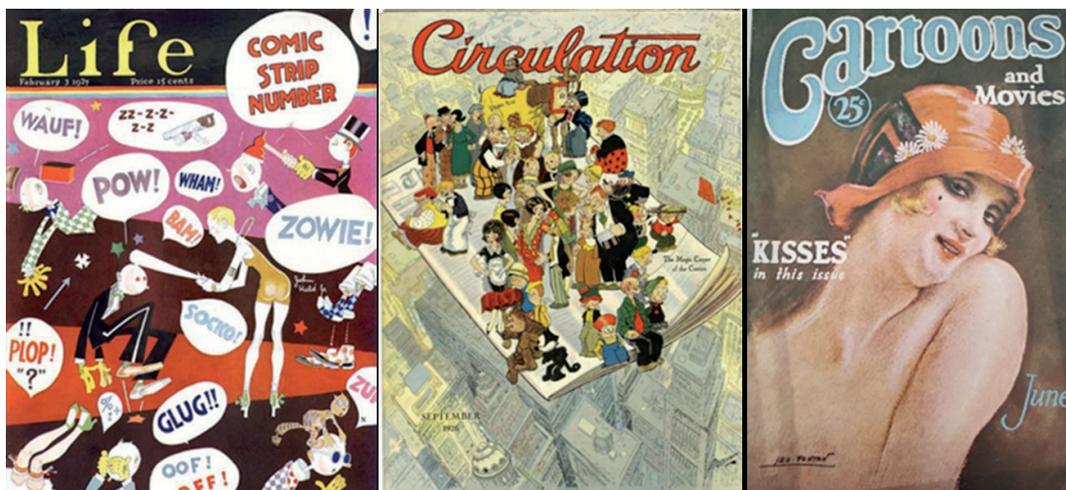


FIG. 1. Revistas generalistas (como este *Life* de febrero de 1927), profesionales (como *Circulation*, septiembre de 1926) o divulgativas (como *Cartoons and Movies* de junio de 1927) ilustran la aceptación popular del cómic en la sociedad y de la cual el libro de Seldes fue la punta del iceberg.

Esa percepción respetuosa hacia el cómic permitió que su presencia no fuera algo extraño para los museos y se hicieran eco de estos planteamientos. Pero antes de proseguir hay que señalar que, a pesar de la cultura oficial, las exposiciones de obras de este tipo y de sus objetos relacionados fue algo usual desde sus inicios y no se necesitaron avales institucionales para que autores o aficionados las organizaran y recibieran el aplauso del público.⁵ Desde entonces esta consideración positiva ha ido variando, con avances y retrocesos, pero con un saldo positivo que lleva a nuestro presente. Los rechazos a su reconocimiento cultural a lo largo de los siglos XIX y XX eran fruto de una circunstancias que son muy distintas a las que nos afectan en el siglo XXI: se ha producido un cambio de ciclo que ha afectado profundamente a las prácticas artísticas, los gustos estéticos, la configuración de las instituciones y el sustrato filosófico-conceptual que nos acoge.

El *Big Bang* del Louvre

La exposición *Bande Dessinée et Figuration Narrative* (1967) fue la gran incursión de los cómics en un museo. Esta se celebró en el Musée des Arts Decoratifs (MAD), que aunque forma parte arquitectónicamente del Louvre, es autónomo desde 1905,

⁵ Sin entrar en pormenores, por ejemplo, los Salons des Artistes Humoristes se celebraban en París desde 1907 y exposiciones individuales o grupales de dibujantes satíricos no eran raras durante el siglo anterior.

situado en el Pabellón Marsan, en el ala izquierda del edificio. El que fuese este museo pudiera entenderse con una cierta lógica, que relaciona el cómic con aquellas artes funcionales con cualidades estéticas o como documentos sobre usos y costumbres. Sin embargo, el motor del proyecto fue algo más complejo. Cuando se realizó esta muestra el director era François Mathey, personaje clave de la cultura francesa tras la Segunda Guerra Mundial.⁶ Su personal concepto de museo y su prestigio le permitieron poder interaccionar con ciertas manifestaciones creativas que otros no se planteaban o no podían permitirse. Mathey se guió aceptando las distintas manifestaciones artísticas en su totalidad, y así dejó dicho que «el arte es global, indivisible; no hay jerarquías entre sus componentes, solo diferencias de concepciones, funciones e intenciones».⁷

Sin embargo, la exposición no fue iniciativa suya, sino que tuvo su génesis en experiencias ajenas. Claude Moliterni y Pierre Couperie, miembros fundadores de la SO-CERLID⁸ habían organizado previamente una muestra genérica titulada *10 millions d'images* (octubre 1965) y otras dos dedicadas a autores (Burne Hogarth y Milton Caniff, febrero y noviembre 1966, respectivamente) en las salas parisinas de la *Société Française de Photographie*. Animados por su aceptación hicieron una primera propuesta al MAD para contrastar los antecedentes de narración gráfica en las artes del pasado con los cómics actuales.⁹ La propuesta no acabó de convencer al consejo de administración, y Mathey les aconsejó ponerse en contacto con Gerald Gassiot-Talabot, mentor de la *Figuration Narrative*, grupo artístico surgido al calor del *Pop Art* y el *Nouveau Realisme* para que en vez de al pasado miren al arte del presente. Couperie y Moliterni recelan, pero finalmente presentan una nueva propuesta que incluye la propuesta de colaboración, como excusa para su verdadera intención de mostrar «las técnicas narrativas y los problemas que subyacen en la organización de las imágenes, así como en su combinación».¹⁰

La exposición tuvo muy buena acogida, aunque con alguna crítica acusándola de desvirtuar el cómic, pues se dijo que mientras se respetaban las obras pictóricas en su

⁶ GILARDET, B. *Réinventer le musée – François Mathey, un précurseur méconnu (1953–1985)*, París, Les presses du réel, 2014.

⁷ MATHEY, F. *Écrits*. París, Réunion des Musées Nationaux, 1993, p. 98-99.

⁸ *Société Civile d'Etudes et de Recherches des Litteratures Dessinées*. Esta asociación se escindió de un grupo previo llamado *Club de Bandes Dessinées*, (posteriormente CELEG, *Centre d'Études des Litteratures d'Expression Graphique*). Este también realizó una exposición sobre Lee Falk en junio de 1966.

⁹ Este era un tema que ya había sido explorado, primero tímidamente por Carlo della Corte (*I Fumetti*, 1961, pp. 5-24), apoyado posteriormente por François Caradec (*I primi eroi*, 1962, pp.373-398). Este estudio alcanzaría máxima intensidad en Gerard Blanchard (*Histoire de la bande dessinée*, 1969) y en David Kunzle (*The Early Comic Strip*, 1971). Para la década de los setenta ya se había abierto una línea de trabajo en la historia del arte sobre «Arte Narrativo».

¹⁰ Así lo señalan las notas de trabajo de Couperie recogidas en: SAUSVERD, A. «Bande dessinée et Figuration narrative»: la contribution de Pierre Couperie», en *Nouvieme art* (2014). Disponible en: <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article752>

integridad, estos se sacaron de su contexto secuencial, sobredimensionando las viñetas como si fueran cuadros. No se expusieron originales sino reproducciones fotográficas sobre diversos soportes: piezas murales, módulos cúbicos y paneles flotantes, de cuyo diseño se encargó, según rezan los créditos del catálogo, Isabelle Coutrot¹¹ que optó por una disposición en laberinto muy rompedora aunque algo dificultosa de contemplar. (FIG. 2)



Fig. 2. Muestra de dos tipos de expositores diseñados para la exposición *Bande Dessinée et Figuration Narrative* que se pudieron ver, tanto en la exposición original del Museo de Artes Decorativas de París como en las sucesivas replicas parciales de la misma realizadas por todo el mundo.

El gran logro de Couperie y Moliterni fue que finalmente impusieron su discurso mediante el catálogo. Once de los doce artículos que lo componían hacían un exhaustivo análisis y valoración del lenguaje e historia del cómic, y solo el último se dedicaba a la pintura de la *Figuración Narrativa*.¹² Tras esta exposición, se generó todo un circuito por otras ciudades de Francia y otros países hasta entrados los años setenta.¹³ Estas

¹¹ Aunque en algunos textos se refieren estas labores se le adjudican a Isabelle Chavarot (no sabemos si es un error o una errata). Cfr. GRAVETT, P. *Comics Art*. New Haven, Connecticut, Yale University Press, 2013, p. 138.

¹² En este catálogo participaron, además de los ya mencionados Moliterni y Couperie, Proto Destefanis, Edouard François y Maurice Horn. El artículo de Gassiot-Talabot ocupó poco más de veinte páginas de un total de 256.

¹³ Entre ellas la Maison de la Culture de Nevers, 1968; Stadtbibliothek de Anvers, 1969; Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruselas, 1969; Puteaux, 1969; Akademie der Künste, Berlín, 1970; Théâtre de l'Ouest Parisien, París, 1970; Centre de Rencontre de Châteauevallon, 1970; Institute of Contemporary Arts, Londres, 1970; Museu de Arte de São Paulo, 1970; Andersonin Taidemuseo, Helsinki, 1971, etcétera.

muestras sirvieron de aval tanto para sus autores, ya consagrados como especialistas a nivel mundial, como para la asociación y su «boletín oficial», la revista *Phenix* editada desde 1966, donde se daría cuenta de todas estas labores expositivas.

Sin embargo la historia expositiva tuvo un breve pero importante precedente en Italia: la 1.^a Esposizione Internazionale dei Comics celebrada en Bordighera en febrero de 1965 con motivo del Salón Internacional de Cómic (cuna de los posteriores Salones de Lucca). La exposición fue doble: una genérica, comisariada por Rinaldo Traini, y otra monográfica sobre el dibujante Antonio Rubino al cuidado de Rino Albertarelli y Michele Rubino.

Estos dos eventos debemos considerarlos puntos de partida capitales en la historia de la normalización cultural del cómic, pero los frentes fueron múltiples y no solo en Europa. Lancemos nuestra mirada más allá poniendo de manifiesto algunos eventos anteriores poco conocidos aquí, pero que también sembraron el terreno para futuros frutos.

América, América

Una de las primeras implicaciones de un museo en relación al cómic se encuentra en el Whitney Museum of American Art al publicar el libro de William Murrell, *A History of American Graphic Humor* en dos volúmenes. El primero (que abarca de 1747 a 1865) en 1933, y el segundo (de 1865 hasta el presente) en 1938.¹⁴ Aunque los libros versaron principalmente sobre *cartoons* (humor gráfico) no deja de referenciar la progresiva incorporación de autores como Outcauld, Swinnerton, Opper, Dirks...

Al bucear en los orígenes del Whitney (fundado en 1931) encontramos aspectos que hacen comprender esta temprana atención. Su fundación surge a raíz de una propuesta de donación de arte moderno americano por parte de Gertrude Vanderbilt Whitney al *Metropolitan* de Nueva York y que este declinó. Ella, como artista que también era, tenía el deseo de un reconocimiento por parte del museo para sus colegas contemporáneos, incluidos los autores de cómics de los que era coleccionista: parte del material incluido en el segundo volumen antes mencionado procedía de su biblioteca. Por tanto, la razón de fundar el museo no fue fruto de una excentricidad sino de una concepción para este muy concreta que supo plantear junto con su primera directora, Juliana Force, centrada en la valoración del arte moderno norteamericano.¹⁵

¹⁴ Disponibles en: <https://archive.org/details/histamer02murr/mode/2up>

¹⁵ BERMAN, A. *Rebels on Eighth Street: Juliana Force and the Whitney Museum of American Art*. Nueva York, Atheneum, 1990.

Aunque estas publicaciones no fueran acompañadas de exposición, eso no quita que haya constancia de que desde 1932, en sus salas ya se exponían *cartoons* de Thomas Nast junto con el resto de obras de la colección permanente. Para que se produjera un primer intento habrá que esperar a mayo de 1933 fecha en el que el Museo de la Ciudad de Nueva York inaugure la exposición titulada *The Art of the Cartoon*.¹⁶ De esta muestra una reseña del *New York Times* habla de la posible elevación cultural de este tipo de arte popular, dando importancia histórica a muchas de las piezas expuestas ya que muchas de ellas «podrían colgar sin avergonzarse junto a Forain y Gavarni, y aun junto a Daumier, [...] debido a sus logros estéticos».¹⁷

En años siguientes hubo otras exposiciones importantes en bibliotecas públicas, sin embargo, al acabar la década, en 1939, se va a publicar un texto que frenará el impulso. Ese texto es «Vanguardia y *kitsch*»,¹⁸ escrito por Clement Greenberg, en el que se afirma que el arte vanguardista era un medio para resistir el *embrutecimiento* de la cultura causado por el *kitsch* como manifestación del consumismo. Las tensiones entre alta y baja cultura han derramado ríos de tinta, así no han sido tantos los dedicados a su convivencia, ya que mientras este crítico planteaba sus ideas, el prestigioso galerista de los surrealistas, Julian Levy, organizaba una exposición navideña con originales de Milton Caniff. Levy, compañero de estudios de Alfred H. Barr (director del MoMA), defendía por su parte la equiparación de las artes populares con el gran arte.¹⁹

Sin embargo, la primera exhibición verdaderamente relevante de cómics en América no llegaría hasta 1942: *The Comic Strip: Its Ancient and Honorable Lineage and Present Significance*²⁰ (FIG. 3). Celebrada inicialmente en el National Arts Club de Nueva York, giraría posteriormente por diferentes ciudades de EE.UU. planteando «una historia del arte narrativo desde las primeras historietas en imágenes a los *comic books* del siglo xx». Esto lo decía el famoso editor M. C. Gaines en un texto que ha quedado como gran referencia sobre la muestra, ya que no se conoce que hubiera ningún tipo de publicación adjunta a la misma.²¹

La *National Cartoonists Society*, fundada en 1946, entre sus funciones promovería también exposiciones, y la más relevante sería la titulada *American Cartooning*, en 1951 en el Metropolitan Museum de Nueva York. Aunque anteriormente ya había habido iniciativas expositivas por parte de esta asociación, a inicios de los cincuenta

¹⁶ MUNSON, K. (ed.) *Comic art in museums*. Jackson, University Press of Mississippi, 2020, pp. 66-67.

¹⁷ Cit. en *Ibid.*, p. 68.

¹⁸ Publicado originalmente en *Partisan Review* y recogido desde 1961 en el libro *Arte y Cultura*.

¹⁹ MUNSON, K. (2020). *Op. cit.*, pp.71-72.

²⁰ Comisariada por Jessie G. Willing del American Institute of Graphic Arts, asistida por Gerald McDonald de la New York Public Library y el veterano dibujante James Swinnerton.

²¹ «Narrative illustration: the story of the cómics» y «More about comics», publicados en la revista *Print* (1942). Reproducidos en MUNSON, K. *Op.cit.*, pp. 88-97.

el ambiente se había enrarecido bastante con acciones anticómicas por todo el país. Con motivo de la muestra, Alex Raymond, entonces presidente de la NCS, declaró que aunque se habían hecho muchos avances en la aceptación del cómic como arte, para la selección de obras habían tenido que ser cuidadosos y «censurarse a ellos mismos». ²² En ella participaron 239 artistas muy dispares, elegidos conjuntamente por un comité del museo y miembros de la NCS. ²³



FIG. 3. Cartel anunciador del National Arts Club de Nueva York en 1942 con el mensaje implícito de ensalzamiento del humilde dibujante gracias a la muestra de sus obras, avaladas por «su antiguo y honorable» linaje.

²² *Ibid.*, pp. 79-80.

²³ Celebrada entre mayo y junio de 1951 con edición de libro/catálogo y reseñas en revistas de arte como por ejemplo en *The Art Digest*, sin embargo, misteriosamente, esta muestra parece que pasó por el museo con cierta indiferencia ya que el boletín del Metropolitan ni la menciona («Eighty-Second Annual Report of the Trustees for the Year 1951», en *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, vol. 11, n.º 1, (Summer, 1952), pp. 7-9). Cfr. MUNSON, K. «The Galleries», en DUNCAN, R. y SMITH, M. J. *The Secret Origins of Comics Studies*. Nueva York, Routledge. 2017, p. 228.

La razón a esta «censura», como decíamos, la podemos hallar en el giro que va a dar la sociedad en esa época de posguerra, donde sectores conservadores van a dirigir la tendencia general, ralentizando a nivel mundial y durante un buen periodo, no ya la inserción del cómic en el museo, sino en la sociedad, hasta que se reactive a mediados de los años sesenta.²⁴ En Estados Unidos el primer esfuerzo promocional será la publicación, por parte de la Newspaper Comics Council en colaboración con periódicos de toda la nación, de un suplemento titulado *Cavalcade of American Comics. A History of Comic Strip from 1896 to 1963*, el cual iría acompañado por una prolongada exposición itinerante.²⁵

Antes de seguir nuestro recorrido, y para completar el ámbito americano fuera de Estados Unidos, nos encontramos con la actividad pionera de Brasil donde Álvaro de Moya, Jayme Cortez, Syllas Roberg, Reinaldo de Oliveira y Miguel Penteadó organizaron la *Primeira Exposição Internacional das Histórias em Quadrinhos*, exhibida en el Centro Cultura e Progresso de Sao Paulo entre junio y julio de 1951.²⁶ Fue una muestra de carácter bastante pedagógico que no tendría mayor proyección hasta que, en 1970, a la sombra de los inicios de los estudios sobre cómic desarrollados en Europa, se reactivó con nuevas exposiciones. La primera, dedicada a autores nacionales y denominada *Expo H.Q. 70 – I Exposição de Histórias em Quadrinhos Brasileiras*, celebrada en la Facultad de Periodismo Caspar Libero de Sao Paulo, promovida por la Editorial Edrel (del 21 al 28 de noviembre); y solapándose (del 23 de noviembre al 15 de diciembre) la *Exposição Internacional de História em Quadrinhos* del Museu de Arte de Sao Paulo (MASP). El que este gran museo acogiera esta muestra fue posible —como en el caso francés— gracias a dos grandes dinamizadores de la cultura en Latinoamérica: Pietro María Bardi por el MASP y Enrique Lipzyc de la Escuela Panamericana de Arte. Esta exposición se realizó con el mismo material que se exhibió por la SOCERLID en París, aunque aquí el montaje recayó en la arquitecta Lina Bo Bardi. El catálogo, aunque contó con el mismo texto que en Francia —traduciéndolo y eliminando el capítulo de Gassiot-Talabot— fue titulado *História em Quadrinhos & Comunicação de Massa* y cambió su portada por una nueva dibujada por Ziraldo.²⁷

²⁴ Desde 1948 se publicaron artículos por todo el mundo advirtiendo del peligro que suponían algunos cómics para la juventud, por lo que esto no fue un fenómeno exclusivamente americano. Cfr. LENT, J. *Pulp demons: International dimensions of the postwar anti-comics campaign*. Fairleigh Dickinson University Press, 1999; FERNÁNDEZ SARASOLA, I. *El pueblo contra los cómics: historia de las campañas anticómic (de Norteamérica a Europa)*. Sevilla, Asociación Cultural Tebeosfera, 2019.

²⁵ Esta operación publicitaria fue realizada dos veces, la primera en 1963 y otra en 1972.

²⁶ Se exhibieron originales de Alex Raymond, Milton Caniff, Hal Foster, Al Capp, Burne Hogarth, Will Eisner y George Herriman, prestados por King Features Syndicate. MOYA, A. *A reinvenção dos quadrinhos: quando o gibi passou de réu a herói*. Sao Paulo, Criativo, 2012, p. 34-41.

²⁷ Junto con la exposición se celebró un congreso en el que participaron ponentes tanto de Europa como de América. Entre ellos, teóricos como Claude Moliterni, Rinaldo Traini, Sture Hegersfors, David Pascal y Álvaro Moya; y autores como Robert Gigi, Philippe Druillet, Burne Hogarth y Lee Falk entre otros.

En Argentina, poco antes, en entre octubre y noviembre de 1968, se celebró otro evento histórico en el Instituto Di Tella de Buenos Aires: la *Primera Bienal Mundial de la Historieta*. Fue organizada conjuntamente por el Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella y la Escuela Panamericana de Arte, bajo la dirección de Jorge Romero Brest y de David Lipszyc respectivamente, con la colaboración de Oscar Masotta, que fue quien seleccionó las obras expuestas y devino figura clave en la crítica y análisis del cómic en Argentina. En ella se exhibieron originales de historietas producidas en Argentina, Estados Unidos, España, Italia, Francia, Brasil y Japón. La muestra contó con la participación de instituciones, coleccionistas, autores y editoriales, y aunque el evento solo tenía propósitos divulgativos, fue controvertida. Si, por un lado, era motivo de celebración, por otro puso de manifiesto el momento crítico que vivía el cómic argentino²⁸ (FIG. 4).



Blasco, Salinas y Oesterheld: vía libre para la historieta.



Desprejuiciada pareja ante Futuropolis, del francés René Pellos



Teórico Masotta (derecha) y La Gallina Catalina, del español Sió

FIG. 4. Tres instantáneas de prensa recogiendo distintos momentos de la Primera Bienal de la Historieta en Buenos Aires, donde se reunieron muchos de los grandes del cómic del momento.

²⁸ Para un ejemplo sobre el entusiasmo visto desde la prensa argentina: «La magia del cartón pintado», en *Revista Siete Días Ilustrados* (4 de noviembre de 1968). Disponible en: <http://www.magicas-ruinas.com.ar/revistero/argentina/historietas.htm>. Y para su lectura crítica, ver VÁZQUEZ, L. «La invasión (1969). Medios, vanguardia y política. A propósito de una historieta y una bienal», en *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*, n.º 20 (2001 [2008]), pp. 35-54. Disponible en: https://www.tebeosfera.com/documentos/la_invasion_1969_medios_vanguardia_y_politica_a_proposito_de_una_historieta_y_una_bienal.html

El museo como instrumento de reconocimiento

En el texto introductorio del catálogo que acompañaba a la Bienal argentina, Jorge Romero Brest señalaba: «Siento que debo señalar como síntoma de la época el hecho de que tal manifestación se produzca en las salas de una institución dedicada al arte.» Esta declaración se entiende en un contexto en el que coincide un cambio de consideración hacia el cómic con la creación de una nueva tipología de institución artística: el museo de arte contemporáneo. Esta nueva figura institucional del arte va a tener que definir su cometido frente al museo tradicional, creando nuevas perspectivas del público hacia el arte de su tiempo. Como dijimos la exposición de París tuvo una repercusión mediática internacional que no tuvieron las previas americanas, y algunas de las siguientes que se van a citar pueden considerarse como «réplicas» de aquel evento, alojadas algunas de ellas en estas nuevas instituciones con lo que van a ayudar en su consolidación. Estos museos se configurarán bajo la premisa de la promoción del arte moderno, es decir, del siglo xx, y poco a poco fueron incluyendo entre sus manifestaciones tanto al cómic como al diseño, la fotografía o el cine. Hablemos de las iniciativas vinculadas a nuestro tema.

Para iniciar este apartado podemos mencionar, por la trascendencia que va a tener para su país, la exposición *Svisch! Pow! Sock! (El fantástico mundo del cómic)* de 1966 en la Galería Karlsson de Estocolmo. Esta fue organizada por Sture Hegerfors junto al director de la galería, Bo A. Karlsson. Hegerfors, todo un referente en el cómic sueco, también creó el *Svenska Seriemuseet* (Museo del Cómic de Suecia) y la asociación *Seriefrämjandet* (Promoción del cómic). Esta institución, fundada en 1968 por él junto con Henri Holmgren y Janne Lundström, es mucho más que un museo, ya que también es un centro de formación y una asociación para el contacto entre los aficionados de toda Suecia. Posteriormente gracias al soporte estatal, publicó la revista *Bild & Bubbla*, y organizó también festivales, certámenes y premios.

Aunque fundada en 1918, la *Künsthalle* de Berna (Suiza) se puede considerar un museo de arte contemporáneo, ya que siempre prestó atención a las manifestaciones artísticas del momento. Al frente volvemos a encontrar a un gran gestor capaz de cambiar el rumbo de las cosas. Este sería Harald Szeemann, una de las personalidades más influyentes en el arte del siglo xx, quien, para nuestros intereses, organizó en 1967 la exposición titulada *Science-Fiction*, sobre la base de la colección de Pierre Versins, especializada en este tema, con alrededor de tres mil objetos de todo tipo: juguetes, libros, diseños, cómics... Fue un gran éxito, que consiguió la atención del público y de la prensa. El catálogo de la muestra, en formato periódico, contó con un texto específico sobre los cómics a cargo de Jacques Sadoul de la SOCERLID. Concebida como itinerante, después viajaría al Musée des Arts Décoratifs de París y al *Städtische Kunsthalle* de Düsseldorf.

En el verano de 1968, se celebró otra exposición titulada *La Bande Dessinée Belge* en la *Bibliothèque Albert I* de Bruselas con su correspondiente catálogo, donde, además

de recoger muestras de numerosas obras de la plana mayor del cómic del país, se presentaban textos, un tanto pacatos, de dos profesores universitarios (Roger Clause y William Ugeux) como introducción no solo del catálogo sino también de la BD como tema de estudio académico y sus perspectivas de futuro. Detrás de todo ello estuvo el joven entusiasta Michel Claes.

En Alemania la principal exposición sobre el tema va a ser *Comic Strip. Geschichte, Struktur, Wirkung und Verbreitung des Bildergeschichten* (Tiras cómicas. Historia, estructura, efecto y composición de las historias en imágenes), mostrada en la Akademie der Künste de Berlín entre 1969 y 1970. En paralelo se celebró un coloquio con distintos especialistas que desde sus respectivas disciplinas configuraron una visión poliédrica del fenómeno: el cómic como materia de investigación en sí (Couperie y Moliterni), como literatura (Karl Riha), como fenómeno de expresión cultural alemán (Dietger Pforte), como parte de la historia del arte (Werner Hoffmann), desde la sociología (Otto Hesse-Quack), la semiología (Alfred C. Baumgarten) o la psicología (Michael L. Moeller), todo ello coordinado por Hans D. Zimmermann.²⁹

Con la llegada de la década de los setenta, siguieron produciéndose exposiciones importantes para el asentamiento cultural del cómic en los países y en las instituciones que las acogen. En España, destacaríamos *El Cómic en el museo de arte contemporáneo*, organizada en Sevilla durante el mes de mayo de 1971 por Pedro Tabernero y Victoriano González entre otros.³⁰ Sin embargo, tuvo algo de frustrada, debido a su precipitada clausura por las amenazas de denuncia por escándalo público.³¹ Centrada en la producción contemporánea, consistió en 121 paneles fotográficos y quince originales con una selección de autores internacionales —de Estados Unidos, Francia, Argentina, Bélgica, Inglaterra y Japón además de españoles— lo cual manifestaba el buen conocimiento por parte del comité de selección de lo que se estaba haciendo en aquellos momentos a nivel mundial (FIG. 5).

Londres, ese mismo, año también tuvo su importante evento: *AAARGH!, A Celebration of Comics*, organizada en el *Institute of Contemporary Art* (ICA) por su director Michael Kustow entre enero y febrero de 1971. Parte de sus contenidos mostrados vinieron — parece ser que de manera no autorizada— de los materiales de la SOCERLID, junto con otra parte conformada por páginas originales, y toda una parafernalia de «ejemplares de época, proyecciones de linternas mágicas, muñecos...».³² Un par de años des-

²⁹ ZIMMERMANN, H. D. (coord.). *Von geist der superhelden. Comic strips*. Berlín, Gebr. Mann Verlag, 1970.

³⁰ Ficha completa organizativa en https://www.tebeosfera.com/promociones/el_cómic.html

³¹ La revista *BANG!* le dedicó varios artículos en su número 6, 1971, pp. 3-9. Las imágenes molestas eran de corte erótico: Pichard, Crepax, Forest... Cfr. PÉREZ ESCOLANO, V. «Los cómics en el museo», en *BANG! Información y estudios sobre la historieta*, n.º 6 (1971), pp. 4-5.

³² Disponible en: <https://bearalley.blogspot.com.es/2009/07/aaargh-bumper-souvenir-catalogue.html>

de Nueva York con el título de *Culture and the Comic Strip*. Ese mismo año también se va a publicar un libro revolucionario en este sentido: *Arte e ilusión*. Su autor, Ernst Gombrich, junto con los trabajos del psicoanalista del arte de Ernst Kris, el sociólogo del arte Arnold Hauser, y todos ellos arropados por la influencia del pensamiento de Aby Warburg y de otros autores, fueron construyendo una manera nueva de ver las manifestaciones artísticas. Un primer fruto de esto será la tesis que David Kunzle iba a presentar en 1970 sobre los orígenes del cómic (*The early comic strip*), un estudio todavía importante.

En Italia, el Istituto di Pedagogia de la Universidad de Roma, en colaboración con el Centro de Sociologia delle Comunicazione di Massa y el Archivio Internazionale della Stampa a Fumetti, abrirían la colaboración directa en el ya mencionado primer encuentro de Bordighera, y apoyarían la organización de posteriores muestras y publicaciones de textos con un marcado carácter multidisciplinar realizadas alrededor de las distintas ediciones del Salón de Lucca.

Sin embargo, en Norteamérica la perspectiva va a ser principalmente artística. La primera exposición universitaria fue en Pennsylvania en 1969 —después mostrada también en la Universidad de Pittsburgh— coordinada por Stephen Prokopoff y Joan Siegfried. Titulada *The Spirit of the Comics*, para el Institute of Contemporary Art de esta universidad, fue un hito. No fue estrictamente sobre cómics, sino más bien sobre cómo este estaba influyendo en las nuevas prácticas artísticas, el Pop y el Neodadá principalmente.

En 1970, Peter L. Myer, jefe del departamento de Arte de la Universidad de Nevada, sí que organizaría una muestra sobre ellos con el reivindicativo título de *The Comics as an Art Form*. En ella se congregaron casi setenta artistas con los que se pretendía justificar su título; el evento fue acompañado por un simposio donde participaron algunos de los autores participantes más sobresalientes del momento —Schultz, Kurtzman, Eisner y Kirby.

Seguidamente, en 1971, Judith Sullivan comisariaba *The Art of the Comic Strip* en la Universidad de Maryland, en la que se reincide en su consideración como forma de arte, pero donde de nuevo hay un paisaje exclusivamente nacional. Es de destacar que esta exposición la hará circular después la Smithsonian Institution hasta 1974, de forma que fue la primera vez que un organismo gubernamental estadounidense se implicara en la promoción directa del cómic como manifestación cultural.

Casi a la par, Maurice Horn, antiguo colaborador de la SOCERLID y de la exposición de París, hacía lo propio con *75 Years of the Comics* para el New York Cultural Center en asociación con la Fairleigh Dickinson University. Esta última muestra es importante ya que se preocupó de ampliar sus contenidos para el público americano, incluyendo muestras de autores europeos —desde Topffer y Busch a Saint-Ogan y

Hergé— y de que su perspectiva no fuera solo hacia el pasado, sino que incluyera autores contemporáneos —Crumb, Shelton, Spiegelman, Crepax o Pratt— (FIG. 6).



FIG. 6. Estas tres exposiciones universitarias americanas fueron pioneras a la hora de promover una perspectiva del fenómeno del cómic como perteneciente a la historia del arte.

Dado que Italia estaba siendo foco internacional para nuevas tendencias, es llamativa una exposición celebrada en Parma (febrero y marzo 1971, y luego itinerante) por lo que tuvo de crítica negativa para el medio, lo que evidenciaba el momento sociopolítico que estaba viviendo Italia. Organizada por un grupo de investigación formado por estudiantes y graduados del Instituto de Historia del Arte de la Universidad de Parma, fue fruto de un seminario sobre el tema. Su título fue *Nero a Strisce - La reazione a fumetti* (*Rayas negras - La reacción en los cómics*), y el coordinador del evento fue el profesor Arturo Quintavalle. Esta muestra fue todo un ataque hacia el medio desde la perspectiva marxista, que lo redujo a agente ideológico alienante. En el catálogo que la acompañaba se argumenta, por ejemplo, que Superman es «el individuo que se impone a la masa por cualidades particulares, tanto físicas como intelectuales» y que «cómico» solo significa algo para niños. Quintavalle abunda en frases descalificadoras y sentencia: «un discurso sobre el cómic como producto “artístico” (idealmente entendido) no interesa ni puede interesar».³⁴

Después de estas exposiciones iniciales ha habido multitud de trabajos realizados en universidades de todo el mundo que han formalizado sus estudios en forma expositiva. Por destacar algunas brillantes iniciativas, citaremos *The Rubber Frame*, organizada por D. B. Dowd y Todd Hignite (Washington University de St. Louis, 2004) o *Historia de una página*, coordinada por Sergio García (Universidad de Granada, 2002).

³⁴ QUINTAVALLE, A. C. *Nero a Strisce - La reazione a fumetti*. Parma, Istituto di storia dell'Arte dell'Università di Parma, 1971, pp. 13-14. Se pueden ver fragmentos en <http://poplitemfumetti.blogspot.com/2016/08/chi-si-ricorda-nero-strisce-la-reazione.html>

La posmodernidad necesita un canon

Pero ¿qué había cambiado en el mundo del arte para que este tipo de exposiciones fuera algo cada vez más habitual? El programa de la modernidad se había ido desmoronando debido a sus propias contradicciones internas y tuvo que adecuarse para sobrevivir. La obligada legitimación artística del individuo —cada hombre un artista— que había proclamado la Modernidad, junto con la inflación del mercado del arte, hizo que las obras producidas por y para el cómic del pasado fueran vistos como algo que el tiempo había refrendado y a las que había que tener en cuenta ineludiblemente. Además, «el punto de vista ahora es sintético, no analítico: la selección se produce entre lo que entra en la lista y lo que en cambio está excluido de ella». ³⁵ Esto lleva de la mano a la *teoría institucional* del arte declarada por George Dickie y remachada por Arthur Danto, según la cual arte es aquello que el *mundo del arte* determina como tal —críticos, comisarios, museos, galerías... —³⁶ El anterior protagonismo de los artistas de vanguardia en el devenir del arte se había perdido —manifiestos y publicaciones grupales quedaron obsoletos—, y fueron sustituidos por las propuestas articuladoras de comisarios y críticos con capacidad de incluir y excluir aspectos nuevos.

Complementaria a esta *teoría institucional* podríamos añadir la llamada *teoría profesional* del arte, que nos puede resultar muy interesante de cara a la reivindicación del cómic como arte. Esta teoría diferenciaría al *artista* —aquel que tiene taller y que supone su modo de ganarse la vida—, del *diletante* o *seudo-artista* —que trabaja en casa o no vende.³⁷ Así, ante la profesionalidad demostrada por los dibujantes desde sus inicios se abría otra puerta de cara a su aceptación como forma de arte.

Gracias a esta deriva posmoderna algunos críticos y comisarios han consagrado a algunos autores de cómic como *artistas* y son invitados repetidamente al museo. El caso de Robert Crumb es paradigmático —ya que, a pesar de proceder de fuera del sistema, de renegar del museo y del arte contemporáneo, su posición profesional le valida ante él—, y uno de los más solicitados.³⁸ Así, aunque los candidatos son muchos, se ha ido configurando una especie de canon más o menos estable, expansible y combinable, dependiendo de la nacionalidad de la exposición, su tipología o su orientación ideológica o estética.

³⁵ PERNIOLA, M. *El arte expandido*. Madrid, Casimiro, 2016, pp. 15-36.

³⁶ Danto hizo su primera definición de *mundo del arte* como institución en 1964 para acabar de perfilarla en su libro de 1997. DANTO, A. C. *Después del fin del arte*. Barcelona, Paidós, 1999. Dickie, por su parte, hizo una primera redacción de su teoría en 1974 que luego corregiría en 1984. DICKIE, G. *El círculo del arte. Una teoría del arte*. Barcelona, Paidós, 2005.

³⁷ PERNIOLA, M. *Op. cit.*, p. 34.

³⁸ BEATY, B. *Comic versus art*. Toronto, University of Toronto Press, 2012, pp. 198-208.

Por la parte europea uno de los principales intentos de establecer esa nómina lo podríamos encontrar en la muestra organizada en 2000 por Thierry Groensteen, *Maitres de la Bande Dessinée Européenne*,³⁹ coproducción entre la Bibliothèque Nationale de France y el CNBDI de Angoulême.⁴⁰ Por la parte estadounidense los intentos por configurar un canon a través de exposiciones habían sido numerosos desde antiguo; tal vez por ello, los comisarios John Carlin y Brian Walker para la titulada *Masters of American Comics*, en 2005, diseñarían una lista austera reducida a quince autores.⁴¹ Esta muestra fue muy celebrada por estar trabajada en colaboración tanto con gente relevante del mundo del cómic como del arte, con representación de artistas y teóricos de ambos campos.

Junto a esas nóminas históricas más o menos modificables podemos encontrar otras exposiciones que han querido plantear una perspectiva desde el presente al futuro. Quizás la más atrevida haya sido *Misfit Lit. Contemporary Comic Art*, organizada por Gary Groth en 1991 para el *Center of Contemporary Art* de Seattle. En ella se otorgaba carta de identidad a los autores que constituyeron el cómic alternativo de los noventa: principalmente autores de la editorial Fantagraphics, acompañados por glorias del *comix underground*. En la publicación que la acompañaba hay una interesante reflexión inicial titulada «Por qué los cómics son arte y porqué nunca lo pensaste así antes».⁴² (FIG. 7)

Uno de los aspectos característicos de la posmodernidad es el de la globalización, y desde Occidente se ha ampliado necesariamente el canon también a culturas que, si no son propias, cada vez están más cerca. Autores provenientes de Asia aportarán un gran filón, y han sido convenientemente expuestos gracias a muestras como *Mangasia: Wonderlands of Asian Comics* (expuesta por primera vez en el Palazzo delle Esposizioni, Roma, 2017–2018) o *The Art of Manga* (British Museum, 2019).

Cómic y pintura = pintura y cómic

La relación entre ambos campos es antigua y, aunque siempre se ha resentido de ciertos recelos, conviven. Un espacio que los surrealistas hicieron más confortable y que el pop

³⁹ Visita virtual en <http://expositions.bnf.fr/bd/>. GROENSTEEN, T. *Maitres de la bande dessinée européenne*. París, Bibliothèque Nationale de France, 2000.

⁴⁰ El Centre Nationale de la Bande Dessinée et de l'Image de Angoulême ha sido muy activo positivamente. Con respecto a otros intentos de elaborar un canon, se pueden citar los de Dewilde y Hoet (1987) y Defaye et al. (1997). En España, Vidal-Folch y de España escribieron un libro con el descarado título de *El canon de los cómics* (1996).

⁴¹ Winsor McCay, Lyonel Feininger, George Herriman, E. C. Segar, Frank King, Chester Gould, Milton Caniff entre los pioneros, y Charles M. Schulz, Will Eisner, Jack Kirby, Harvey Kurtzman, Robert Crumb, Art Spiegelman, Gary Panter y Chris Ware entre los modernos. Celebrada entre el Hammer Museum y el MOCA de Los Angeles en 2005-2006, la muestra de autores correspondió a esas sedes respectivamente.

⁴² RODI, R. «Why comics are art, and why you never thought so before», en GROTH, G. *Misfit Lit. Contemporary comic art*. Seattle, Fantagraphics Books, 1991, pp. 5-7.

convirtió en una cierta camaradería tensa. Con la llegada de la posmodernidad el artista contemporáneo transitará ese espacio común libremente. La estrategia *apropiacionista* finalmente ha legitimado retomar imágenes, recursos estéticos y técnicas asumiéndolas como propias. Además la incorporación de temáticas como lo periférico, lo marginal, lo *vintage*, lo no occidental, lo étnico, lo decolonial, las identidades sexuales alternativas, se van a compartir unificando visiones y estilos gráficos, colaborando mutuamente en la denuncia crítica o humorística del concepto normativo, esteticista y eurocéntrico del arte.⁴³



Fig. 7. La búsqueda de un canon ha sido una de las labores a las que se han dedicado las exposiciones de cómics. Estas tres lo han planteado desde posicionamientos diversos, amplios, estrictos y novedosos.

Son numerosas las exposiciones en las que se muestra ese proceso de compartir recursos y estéticas entre la pintura y el cómic. *The Comic Art Show* diseñada para el Whitney Museum por John Carlin y Sheena Wagstaff en 1983 fue muy sobresaliente en ese aspecto,⁴⁴ ya que en ella se pretendía que la presencia de un tipo u otro de arte no fuera relevante sino que todos compartieran espacio de manera conjunta en un juego de confrontación iconográfica vistosa y entretenida para el visitante. Esto que pareció novedoso ya lo habían probado a pequeña escala en 1969 con una anterior titulada *Human Concern/ Personal Torment. The Grotesque in American Art*, comisariada por Robert Doty, donde bajo el concepto de lo grotesco se exploró la obra de algunos artistas norteamericanos, entre los que se contaban también sin distinción autores como Wilson S. Clay, Spain Rodriguez y Robert Crumb.⁴⁵

⁴³ Cfr. SCHWARZBÖCK, S. «Prólogo», en HUTCHEON, L. *Una poética del Postmodernismo*. Buenos Aires, Prometeo, 2014.

⁴⁴ Sobre esta muestra véase MUNSON, K. (2009). *Op. cit.*, pp.283-298.

⁴⁵ Esta muestra después de Nueva York viajó al University Art Museum de la Universidad de California, Berkeley para ser exhibida hasta marzo de 1970.

Otras exposiciones van a tener un desarrollo sin la presencia directa de autores de cómic, sino solo su gran influencia en la pintura. He aquí cinco ejemplos que muestran distintos grados de afectación de la pintura por los cómics a lo largo de los cuales se puede comprobar cambios de sensibilidad, desde el «asalto» por parte de los artistas pop hasta su comprensión estética a finales de siglo. En Italia encontramos una temprana muestra sobre el tema, bajo la dirección de Achille Bonito Oliva y comisariada por Stefano Petricca: *Artoons, L'influenza del fumetto nelle arti visive del XX secolo*, en el Palazzo Civiltà del Lavoro de Roma en 1989; en Estados Unidos *Splat, Boom, Pow! The influence of Cartoons in Contemporary Art*, comisariada por Valerie Cassel para el Contemporary Arts Museum de Houston en 2003; en Alemania, *Funny Cuts. Cartoons and Comics in Contemporary Art*, organizada en 2004 por Cassandra Nakas en la Staatsgalerie de Stuttgart; la importante *Comic Abstraction. Image-Breaking, Image-Making*, comisariada por Roxana Marcoci en el 2007 para un museo tan señero como el MoMA de Nueva York; y, por último, *KABOOM!: Comics in art*, comisariada por Ingo Clauss, Peter Friese y Guido Boulboulé en el Weserburg Museum für moderne Kunst de Bremen en 2013 con una visión menos pictórica y más conceptual. En ellas hallamos una amplia nómina de artistas *tebeófilos*: desde representantes de la línea pop más apropiacionista —Roy Lichtenstein o Mel Ramos— a artistas que trabajan con estrategias menos literales —son reincidentes en varias de ellas Arturo Herrera, Takashi Murakami, Öyvind Fahlström, Philippe Parreno, Inka Essenheigh o Julie Mehretu.

En estas relaciones del arte con el cómic hay que señalar también una deriva *kitsch*, que se ha denominado indistintamente como arte *lowbrow*, surrealismo pop o *geek art*. Estas tendencias utilizan toda la parafernalia proveniente de la cultura popular —romance, terror, leyendas, cultura urbana, superhéroes o mangas—, que, aunque no acaba de ser aceptada plenamente por el mundo del arte, sí que ha hecho sus aproximaciones —por ejemplo, las esculturas de superhéroes de Leo Caillard en el Metropolitan. El rechazo a este tipo de obras proviene de sus procesos de producción mecanizados —impresoras 3D, *plotters*, escáneres— y a su vocación puramente comercial —el *merchandising* que inunda ferias y salones del sector. Apoyados en el fenómeno fan, no requieren del museo: su visualización social se establece principalmente a través de plataformas digitales.

Solventando el dilema entre cómic y arte

Sobre este filo en el que basculan las relaciones entre el arte y la cultura popular fue de lo que trató una exposición que iba a marcar el contexto para futuros debates desde finales del siglo pasado: *High & Low. Modern Art and Popular Culture* de Kirk Varnedoe y Adam Gopnik para el MoMA en 1991. Su carácter culto, documentado y con un amplísimo recorrido no fue obstáculo para que se alzaran voces contra ella. Art Spiegelman fue uno de sus críticos mediante un artículo-cómic que publicó la revista

Artforum en la que giraba el argumento y utilizaba a Picasso, Miró o Lichtenstein para sus propósitos críticos, y reclamaba a los artistas olvidados.⁴⁶ Esta exposición fue decisiva porque focalizó las reclamaciones contra el *establishment* elitista del arte.⁴⁷

Por parte del cómic, la lucha por el reconocimiento artístico se va a clarificar en la muestra *Comics Art* organizada por Paul Gravett para la Tate Gallery de Londres en 2013. En ella se evidenciaron los rasgos propios del arte subyacentes en los dibujantes, que los plantea como artistas de pleno derecho y a sus obras como fruto de la introspección. Se puso de realce la madurez expresiva en sus contenidos, sus recursos técnicos específicos sin miedo a la experimentación e incorporando visiones críticas no exclusivamente satíricas. Tanto la exposición como el catálogo fueron definitorios de un discurso propio dentro del contexto artístico actual, de forma que se percibió un profundo cambio en este ámbito. Una evolución que va desde la antigua perspectiva industrial-periodística hasta las actuales posturas más personales —autoedición, el cómic-objeto, conceptualismos— en el que el autor define todo el proceso como en cualquier otra disciplina artística (FIG. 8).

Cronológicamente, entre estas dos exposiciones se realizaron otras que aportaron su granito de arena definiendo argumentos, introduciendo planteamientos y valorando obras por sí mismas como objetos de contemplación, ya fueran actuales o pasadas. Ya no cabe que el arte *invite* al cómic a entrar en el museo; ya no hay conjunción copulativa —cómic «y» arte—, ya que ambos se identifican. Para comprender el giro producido se ha de tener en cuenta la aceptación por parte de galerías de arte y coleccionistas hacia los autores, que consideran sus obras como *obras autónomas*. Expositivamente esto se volvió patente en *Comic Release! Negotiating identity for a New Generation*,⁴⁸ comisariada por Vicky Clark y Barbara Bloemink, y que circularía por Estados Unidos durante 2003 y 2004. El síntoma revelador de la exposición estuvo en que la mayoría de las obras allí mostradas, tanto de artistas como de dibujantes, fueron cedidas por galerías y coleccionistas, y donde el soporte utilizado —papel, lienzo o tridimensional— no era más que formalizaciones distintas de una misma estética.

Con el mismo espíritu Kim L. Pace y Emma Mahony organizaron *Cult Fiction. Art and Comics*, pero ahora incidiendo en aspectos más dibujísticos que pictóricos. Esta exhibición además de ser mostrada en la *Hayward Gallery* de Londres en 2007-2008 giraría por distintos museos de Reino Unido. Su idea motriz era que «los artistas no

⁴⁶ SPIEGELMAN, A. «High Art Lowdown (This review is not sponsored by AT&T)», en *Artforum* (diciembre de 1990).

⁴⁷ Sobre este particular, véase BEATY, B. *Op. cit.*, pp.188-190.

⁴⁸ En ella colaboraría también Ana Merino. CLARK, V. y BLOEMINK, B. *Comic release! Negotiating identity for a new generation*. New York, Distributed Art Publishers/The Regina Gouger Miller Gallery at Carnegie Mellon University and Pittsburg Center for the Arts, 2002.

pueden separarse del resto de la cultura; son parte de ella. [...] Esta selección deliberadamente evita separar a los artistas del cómic de los artistas de Bellas Artes». ⁴⁹

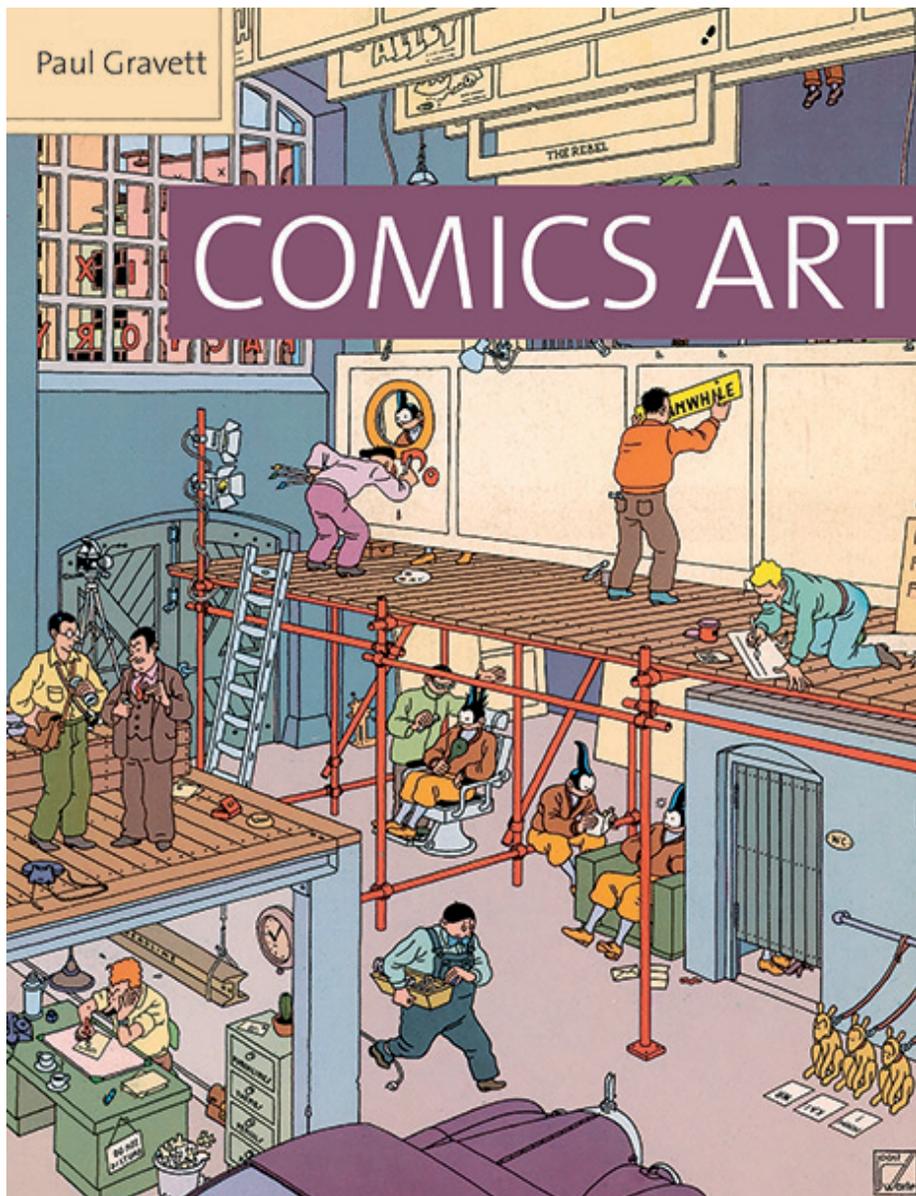


FIG. 8. Paul Gravett con la exposición *Comics Art* y el libro que la acompañó se puede decir que logró una de las más atrevidas y profundas reflexiones que se ha ofrecido sobre el cómic y su valoración artística.

⁴⁹ PACE, K. y MAHONEY, E. «Curatorial preface», en *Cult fiction: Art and comics*. Londres, Hayward Gallery, 2007, p. 9.

Otra perspectiva la aportó la exposición *Fumetto al Museo. La Nona Arte a Capodimonte* producida por la Napoli COMICON para el Museo Capodimonte de Nápoles en 2008. En ella los autores dialogaron tanto con las obras como con la institución; tanto con el edificio que los albergaba como su concepto, con los autores de cómic como los protagonistas. Sin embargo, el tipo de relación entre museos y cómic que más ha trascendido fue el que se inició en 2003 por parte del Louvre y la editorial Futuropolis mediante la colección de álbumes encargados para ilustrar historietas basadas en el primer museo de Francia. Sin embargo, no sería hasta 2009 cuando sus salas alojasen una exposición al respecto: *Le Louvre invite la bande dessinée*.⁵⁰ Esta fórmula se ha difundido por todo el mundo, pero, a pesar de la brillantez de algunas de estas obras y autores, estas iniciativas corren el peligro de caer en ser simples operaciones publicitarias y de márketing al servicio de la institución que lo promueve.

Tal vez, dos ejemplos donde puede que se haya logrado un perfecto maridaje entre cómic y artes plásticas, se encuentren en *Vraoum! Tresors de la Bande Dessinée et Art Contemporain*, dirigida por David Rosenberg y Pierre Sterckx (*Maison Rouge*, París, 2009), y en la Bienal de Arte Contemporáneo de Le Havre de 2010 denominada con el expresivo título de *Bande Dessinée et art contemporain, la nouvelle scène de l'égalité*, comisariada por Jean-Marc Thévenet. Allí los autores y los artistas mostraron sus obras sin distinción de soportes, dimensiones o materiales, galerías o publicaciones. Pura «égalité». Incluso se podría decir que el cómic dirigía el argumento y el arte contemporáneo lo secundaba.⁵¹

Mientras tanto en España...

Después de la exposición sevillana de 1971 hubo muchas más —pequeñas, dispersas, y locales— pero los museos, reacios a abrir sus puertas a este tipo de manifestaciones, no hicieron grandes esfuerzos en este sentido, por lo que cualquier iniciativa de este tipo ha ido apareciendo siempre como si fuera la primera vez. La exposición *George Herriman* en el Centro de Arte Reina Sofía de Madrid en 2017 fue presentada como una conquista casi bélica: el cómic *entra/toma/asalta* el museo fueron los titulares de prensa elegidos.⁵² Lo cual no quita que sus comisarios, Brian Walker y Rafael García, merecieran todos los elogios y el Reina Sofía la felicitación.

⁵⁰ En ella se reunieron los procesos de creación de los cuatro primeros álbumes. Esta muestra se amplió y reeditó en distintos lugares del mundo. MENSURO PUENTE, A. «¿Cómo exponer el cómic en el museo?», en GRACIA, J. y ASIÓN, A. (coords.). *Nuevas visiones sobre el cómic. Un enfoque interdisciplinar*. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2018, pp. 405-414.

⁵¹ Entre este tipo de artistas de «arte-cómic» se pueden citar a François Olislaeger, Brecht Evens, Jochen Gerner, Ilan Manouach, Raymond Pettibon, Francesc Ruiz, Frank Scurti, Joost Swarte, Martín Vitaliti o Winshluss.

⁵² ABELLA, A. «“Krazy Kat”, el gato loco toma el Reina Sofía», en *El Periódico* (27 de octubre de 2017). Disponible en: <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20171027/exposicion-comic-krazy-kat-herriman-reina-sofia-6365628>; HERMOSO, B. «El cómic entra en el Reina Sofía»,

Pero si ha habido una exposición mediática en España esa fue *Tintin a Barcelona. Homenatge a Hergé*, celebrada en la Fundació Miró de Barcelona en 1984, a propuesta de Juan Bufill, Manuel Huerga y Pere Torrent (Peret). Su celebración fue polémica, pero curiosamente el escandalizado no fue el mundo del arte sino el del cómic, ya que algunos defensores del «cómic como arte» renegaron de la figura de Hergé, al que tomaron como emblema de su asimilación a lo infantil, enfrentado a la deseable madurez que se suponía había alcanzado el medio con el desarrollo del *cómic adulto* de los años sesenta⁵³ (FIG. 9).

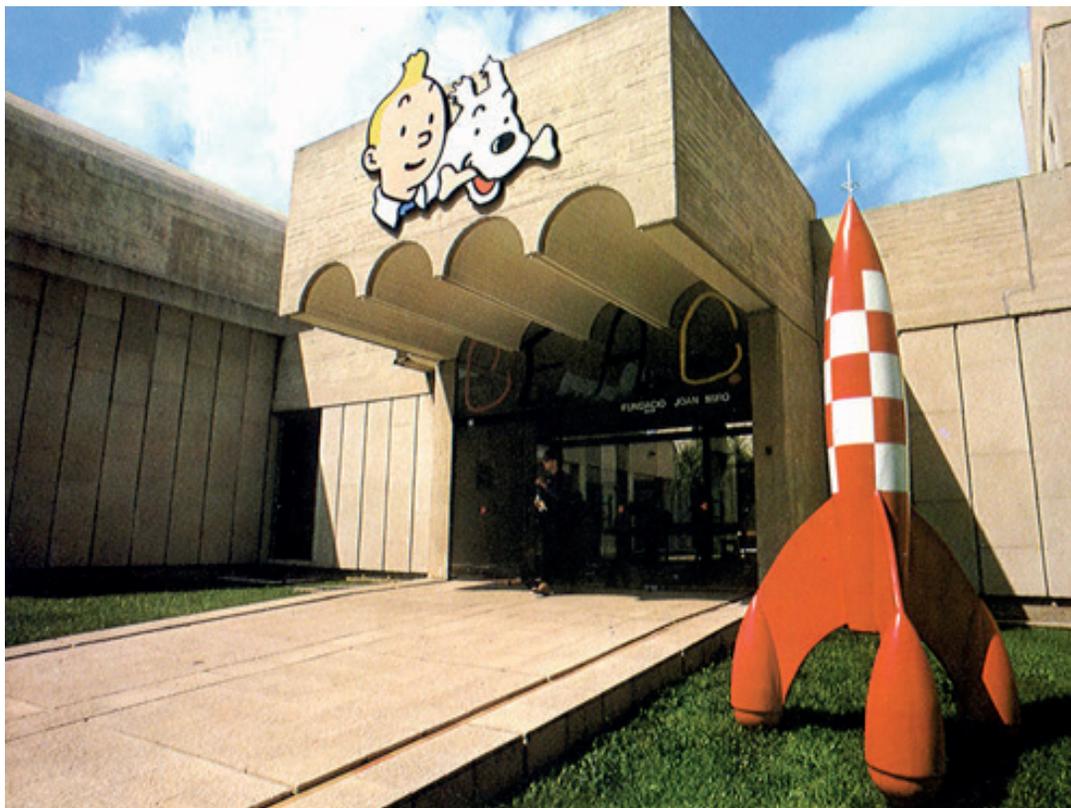


FIG. 9. La exposición *Tintin a Barcelona*, supuso más allá de lo mostrado en sí misma —una reunión de homenajes a la figura de Tintín— una ocasión para reflexionar sobre el alcance y actualización de un medio que se estaba quedando pequeño tanto para niños como para mayores.

en *El País* (18 de octubre de 2017). Disponible en: https://elpais.com/cultura/2017/10/17/actualidad/1508259723_079389.html

⁵³ DELCLÓS, T. «Manifiesto contra una exposición sobre “Tintín” y Hergé», en *El País* (14 de septiembre de 1984). Disponible en: https://elpais.com/diario/1984/09/14/cultura/463960802_850215.html

Años después, con motivo del «centenario» del cómic, se celebró *Tebeos: Los Primeros 100 Años*, coordinada por Antonio Lara en 1996 con sede en la Biblioteca Nacional, que supuso el primer reconocimiento institucional a todos aquellos artistas españoles que había hecho su aportación a su desarrollo en nuestro país.

Otras muchas exposiciones se prodigaron por todo el territorio, pero hemos de dar un gran salto hasta llegar a 2016 para encontrar tres que merezcan el calificativo de trascendentes para nuestro tema. Veinte años son muchos y durante ese tiempo había cambiado el pulso cultural y se habían creado nuevos espacios no museísticos —centros culturales, fundaciones...— y nuevas estrategias comisariales. La primera de ellas, en orden cronológico, será *El arte del cómic*, comisariada por Asier Mensuro en la Fundación Telefónica de Madrid (febrero-mayo) donde se mostraría cómo este ha representado el mundo de la pintura, del arte y a los artistas. Posteriormente (junio-octubre) se realizó la exposición *VLC. València Línia Clara*, ideada por Álvaro Pons para el Instituto Valenciano de Arte Moderno, donde se ensalza a autores que durante los años ochenta protagonizaron una explosión creativa en esa ciudad (Sento Llobell, Mariscal, Micharmut, Daniel Torres, Manel Gimeno y Mique Beltrán). Y para finalizar el año (octubre-enero), la más rompedora *Animal Collectivè. Nuevas Iniciativas en el Cómic Europeo*, celebrada en el Centro Cibeles de Madrid, comisariada por César Sánchez y Alberto García Marcos. En ella se mostraba el panorama de lo más granado del nuevo cómic experimental europeo, a través de una treintena de editoriales y colectivos internacionales como Stripburger o Kus! y nacionales como Apa Apa o Fosfatina.

Al año siguiente hubo otras dos muestras muy sobresalientes para el cómic de nuestro país. En la titulada *Premio Nacional de Cómic. 10 años (2007-2017)*, comisariada por Pepo Pérez en la Universidad de Málaga, lucían las obras y procesos de trabajo de los autores galardonados además de significar la importancia de este premio para su reconocimiento en nuestro país. Por su parte, Antoni Guiral inauguraba en el Museo ABC de Madrid *Historietas del Tebeo 1917-1977*, donde hacía un recorrido por las distintas publicaciones, desde la mítica cabecera *TBO* hasta las últimas grandes cabeceras de ese formato en nuestro país. Ambas exposiciones mostraron dispositivos expositivos novedosos y acertados: la silla y el archivador respectivamente.

En otras propuestas también se desplegaron nuevas estrategias expositivas de efecto revolucionario: donde los autores accedieron al museo no como invitados sino como protagonistas, y donde la exhibición no era de trabajos previos sino producciones pensadas para ese espacio específico. La primera sería *Viñetas desbordadas*, celebrada en el Centro José Guerrero de Granada (enero-marzo 2019), en el que Max (Francesc Capdevila) y Sergio García, acompañados por Ana Merino, orquestaron una ocupación absoluta del espacio expositivo.⁵⁴ De forma parecida, Paco Roca hizo en el

⁵⁴ Cfr. BAENA, F. «El cómic de exposición», en *Viñetas desbordadas*. Granada, Centro José Guerrero, 2018, pp.17-31.

IVAM de Valencia *El dibujado/El dibuixat* (marzo-junio 2019), en el que las paredes del espacio museístico se convertían en soporte para una narración alegórica, reforzada en un juego entre el mismo edificio y el artista.⁵⁵

Cerrar este apartado es difícil, pues se renueva y amplía constantemente. La erudita *Beatos, Mecachís y Percebes*, proyectada por Enrique Bordes para la Biblioteca Nacional en 2018, o la última gran exposición recientemente inaugurada en 2022 por Caixaforum, titulada *Cómics. Sueño e historia*, bajo la guía de Iván Pintor, son ejemplos de ello.

Museos y más museos

Todo esto refleja parte de un proceso que arranca en aquella primera admiración privada por parte del aficionado, pasa por la progresiva dignificación laboral de la profesión, el interés suscitado en algunos eruditos para preservar sus obras en archivos y museos donde finalmente se muestran, de otra manera, a ese mismo aficionado del principio. Este *nuevo* arte, aunque pueda compartir salas con otro tipo de obras, ha ido pidiendo su propio espacio para poder ser contemplado. Por eso se han inaugurado instituciones específicas dedicadas al cómic en todo el mundo. Unas de vida efímera, otras de larga duración. El decano podría considerarse el Museu Bordalo Pinheiro, en Lisboa desde 1916, fruto de la visión y el compromiso del coleccionista Ernesto Cruz Magalhães, que aseguró el acceso a la obra de este pionero, y ofreció un programa regular de exposiciones y actividades. El Museo de la Caricatura Severo Vaccaro, fundado en Buenos Aires en 1945, es también reseñable, aunque actualmente permanezca inactivo, desde 2015. Por su parte la inauguración del Museo del Cómic de la ciudad de Omiya en Japón se celebró en 1966 como el primero abierto puramente con este objetivo. Otra veterana iniciativa es el Museum of the Cartoon Art iniciado en 1974: un sueño de Mort Walker y su hijo Brian que desde esa fecha han luchado por mantener e incrementar su colección y que, tras muchas vicisitudes, ha acabado integrado en el Billy Ireland Cartoon Library and Museum de la Ohio State University, y que a día de hoy es el más completo del mundo, ya que reúne además de la de Walker otras amplias colecciones —la de King Features Syndicate o United Media entre otras.

De todos ellos, sin embargo, el que ha sido más constante en su labor es el Cartoonmuseum de Basilea fundado en 1979, que ha sabido mantener una actividad y programación permanente hasta hoy día. En 1983 abrió el Musée de la Bande Dessinée de Angoulême, y en 1989 el Centre Belge de Bande Dessinée en Bruselas, ambos muy activos y bien dotados. El Musée Hergé en Lovaine-la-Neuve se inauguró en 2009 con lo más avanzado en museística y un atrevido diseño por parte de Joost Swarte. En

⁵⁵ Cfr. PONS, A. M. e IBARRA, N. «El dibujado: volver a la pared», en *EU-topías. Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos*, vol. 21 (2021), pp. 101-110. Disponible en: <https://ojs.uv.es/index.php/eutopias/article/view/21267/18810>

2018 el Comix Home Base de Hong Kong se incorporó al Hong Kong Arts Center proporcionando una importante plataforma de intercambio para cómics locales y extranjeros. En España, el ya citado Museo ABC de Dibujo e Ilustración desde 2010 fue el primer centro en dedicar un interés claro al cómic, pero el único dedicado íntegramente al medio, es por ahora, el Museu del Còmic de Sant Cugat en Barcelona, que desde 2019 ha iniciado su andadura con el único soporte de la tenacidad de tres estudiosos coleccionistas: Paco Baena, Josep M.^a Delhom y José Luis Villanueva. Ese mismo año se relanzó el Cartoon Museum de Londres con ganas de ocupar su posición de manera eficaz. En Japón, un poco antes, se abrió el Museo Internacional del Manga de Kioto en 2006 y recientemente el Museo Tezuka Osamu en Tokio.



FIG. 10. La imagen del China Comic and Animation Museum de Hangzhou muestra la tendencia hacia la espectacularización de la cultura y su transmedialidad, y evidencia que el término cómic se ha quedado corto para lo que nos aguarda en estos grandes depósitos de sueños, nostalgias y entretenimiento.

Las evoluciones del cómic han hecho que las tipologías para sus «museos» se hayan deslizado hacia terrenos más amplios o transmediales, englobando manifestaciones artísticas *mass-mediáticas* afines, como pueden ser el cine, la música, los videojuegos, el tatuaje... Buenos ejemplos de ello serían el Museum of Pop Culture (MoPOP) de Seattle, el China Comic and Animation Museum de Hangzhou, inaugurado en 2015 (FIG.10) y el Lucas Museum of Narrative Art de Los Ángeles, abiertos para ofrecernos una visión global, espectacular y actualizada de un fenómeno que se inició hace casi doscientos años y que todavía —cada día— nos sigue sorprendiendo.

BIBLIOGRAFÍA

BAENA, F. «El cómic de exposición», en *Viñetas desbordadas*. Granada, Centro José Guerrero, 2018, pp.17-31.

BEATY, B. *Comic versus art*. Toronto, University of Toronto Press, 2012.

BERMAN, A. *Rebels on Eighth Street: Juliana Force and the Whitney Museum of American Art*. Nueva York, Atheneum, 1990.

CARLIN, J. y WAGSTAFF, S. *The comic art show: Cartoons and painting in popular culture*. Nueva York, Whitney Museum of American Art. 1983.

CARLIN, J. y WALKER, B. *Masters of american comics*. New Haven y Londres, Hammer Museum, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles in association with Yale University Press, 2005.

CLARK, V. y BLOEMINK, B. *Comic release! Negotiating identity for a new generation*. New York, Distributed Art Publishers/The Regina Gouger Miller Gallery at Carnegie Mellon University and Pittsburg Center for the Arts, 2002.

DANTO, A. C. *Después del fin del arte*. Barcelona, Paidós, 1999.

DEFAYE, F., DE QUERCIZE, A. S. y RATIER, G. *European comics: Another image / Regards sur la bande dessinée européenne*. París/Angoulême, Festival International de la Bande Dessinée/Association Francaise d' Action Artistique, 1997.

DEWILDE, D. y HOET, J. *Art et innovation dans la bande dessinée européenne*. Bruselas, de Buck, 1987.

DICKIE, G. *El círculo del arte. Una teoría del arte*. Barcelona, Paidós, 2005.

DOWD, D. B. y HIGNITE, T. *Strips, toons and bluesies. Essays in comics and culture*. Princeton, Architectural Press/ Washington University in St.Louis. 2004.

FERNÁNDEZ SARASOLA, I. *El pueblo contra los cómics: historia de las campañas anticómic (de Norteamérica a Europa)*. Sevilla, Asociación Cultural Tebeosfera, 2019.

GARCÍA SÁNCHEZ, S. *Historia de una página. Procesos creativos en cómic contemporáneo*. Glenat/Universidad de Granada, 2002.

GILARDET, B. *Réinventer le musée – François Mathey, un précurseur méconnu (1953-1985)*, París, Les presses du réel, 2014.

- GRAVETT, P. *Comics Art*. New Haven, Connecticut, Yale University Press, 2013.
- GREENBERG, C. «Vanguardia y kitsch», en *Arte y cultura*. Barcelona, Paidós, 2002, pp.15-33.
- GROENSTEEN, T. *Maitrés de la bande dessinée européenne*. París, Bibliothèque Nationale de France, 2000.
- GROTH, G. *Misfit Lit. Contemporary comic art*. Seattle, Center of Contemporary Art/ Fantagraphics Books, 1991.
- HUTCHEON, L. *Una poética del Postmodernismo*. Buenos Aires, Prometeo, 2014.
- KAMMEN, M. G. *The lively arts: Gilbert Seldes and the transformation of cultural criticism in the United States*. Oxford, Oxford University Press, 1996.
- KUNZLE, D. *The early comic strip: Narrative strips and picture stories in the european broadsheet from C.1450 to 1825*. Oakland, University of California Press, 1973.
- LENT, J. *Pulp demons: International dimensions of the postwar anti-comics campaign*. Fairleigh Dickinson University Press, 1999.
- MATEOS RUSILLO, S. M. «El cómic en los museos de arte. Retos museológicos y museográficos», en *EU-topías. Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos*, vol. 21 (2021), pp. 113-127.
- MATHEY, F. *Écrits*. París, Réunion des Musées Nationaux, 1993.
- MENSURO PUENTE, A. «¿Cómo exponer el cómic en el museo?», en GRACIA, J. y ASIÓN, A (coords.). *Nuevas visiones sobre el cómic. Un enfoque interdisciplinar*. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2018, pp. 405-414.
- MELLY, G. y GLAVES-SMITH, J. R. *A child of six could do it. Cartoons about Modern Art*. Londres, Tate Gallery, 1973.
- MITCHELL, W. T. J. *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual*. Vitoria Gasteiz, Sans Soleil Ediciones, 2017.
- MOYA, A. *A reinvenção dos quadrinhos: quando o gibi passou de réu a herói*. Sao Paulo, Criativo, 2012.
- MUNSON, K. (ed.) *Comic art in museums*. Jackson, University Press of Mississippi, 2020.

—«Beyond *High and Low*: How comics and museums learned to co-exist», en *International Journal of Comic Art*, vol. 11, n.º 2 Fall (2009), pp.283-298.

—«The Galleries», en DUNCAN, R. y SMITH, M. J. *The Secret Origins of Comics Studies*. Nueva York, Routledge. 2017.

MURRELL, W. *A history of american graphic humor (1865-1938)*. Londres, Forgotten books, 2018 [1938].

PACE, K. y MAHONEY, E. *Cult fiction: Art and comics*. Londres, Hayward Gallery, 2007.

PEÑA MÉNDEZ, M. «La desesperante levedad de la consideración artística. Procesos y retrocesos en la artificación del cómic», en *Papeles de Cultura Contemporánea*, n.º 22 (2019), pp. 9-36. Disponible en: https://www.ugr.es/~hum736/PDF/Papeles_de_Cultura_Contemporanea_22.pdf

PÉREZ ESCOLANO, V. «Los cómics en el museo», en *BANG! Información y estudios sobre la historieta*, Barcelona, 1971, pp. 4-5.

—«Hace 50 años. El Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla». *Centro Andaluz de Arte Contemporáneo*, junio de 2020. Disponible en: <http://www.caac.es/docms/txts/Hace50victorperez.pdf>

PERNIOLA, M. *El arte expandido*. Madrid, Casimiro, 2016.

PONS, A. M. e IBARRA, N. «El dibujado: volver a la pared», en *EU-topías. Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos*, vol. 21 (2021), pp. 101-110. Disponible en: <https://ojs.uv.es/index.php/eutopias/article/view/21267/18810>

QUINTAVALLE, A. C. *Nero a Strisce - La reazione a fumetti*. Parma, Istituto di storia dell'Arte dell'Università di Parma, 1971.

RODI, R. «Why comics are art, and why you never thought so before», en GROTH, G. *Misfit Lit. Contemporary comic art*. Seattle, Fantagraphics Books, 1991, pp. 5-7.

ROSENBERG, D. y STERCKX, P. *Vraoum! Tresors de la bande dessinée et art contemporain*. París, Fage éditions / La Maison Rouge, 2009.

SAUSVERD, A. «Bande dessinée et Figuration narrative»: la contribution de Pierre Couperie», en *Nouvieme art* (2014). Disponible en: <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article752>

SELDES, G. *The seven lively arts. The classic appraisal of the popular arts. Comic strips, movies, musical comedy, vaudeville, radio, popular music, dance.* Nueva York, Dover, 2003 [1924].

SPIEGELMAN, A. «High Art Lowdown (This review is not sponsored by AT&T)», en *Artforum* (diciembre de 1990).

SULLIVAN, J. *The art of the comic strip.* Maryland, Universidad de Maryland, 1971.

THÉVENET, J. M. y MORREN, L. *Bande dessinée et art contemporain. La nouvelle scène de l'égalité.* Blou, Monografik, 2010.

VÁZQUEZ, L. «La invasión (1969). Medios, vanguardia y política. A propósito de una historieta y una bienal», en *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*, n.º 20 (2015), pp. 35-54. Disponible en: https://www.tebeosfera.com/documentos/la_invasion_1969_medios_vanguardia_y_politica_a_proposito_de_una_historieta_y_una_bienal.html

VIDAL-FOLCH, I. y DE ESPAÑA, R. *El canon de los cómics.* Barcelona, Glénat, 1996.

VILCHES, G. «La aparición de la conciencia artística en el cómic occidental» en *Papeles de Cultura Contemporánea*, n.º 22 (2019), pp. 58-79. Disponible en: https://www.ugr.es/~hum736/PDF/Papeles_de_Cultura_Contemporanea_22.pdf

ZIMMERMANN, H. D. (coord.). *Von geist der superhelden. Comic strips.* Berlín, Gebr. Mann Verlag, 1970.