

Cy Twombly

**“Cy Twombly: Intérprete de dos mundos”
[Un artista entre Estados Unidos y Europa,
entre lo clásico y lo contemporáneo]**

Programa de doctorado de Historia del arte 3130

Directora Dra. XESQUI CASTAÑER

Irene Gras Cruz

2013/2017



VNIVERSITAT
D VALÈNCIA

2013/2017

Departament d'Història de l'Art.
Facultat de Geografia i Història. Universitat de València.
Avd. Blasco Ibañez, 28
46010 València.

«[...] tra i pittori americani dell'ultima generazione Cy Twombly occupa un posto tutto suo particolare: uno dei meglio individuali e dei più interessanti.»

«[...] rispetto agli ultimi espressionismi astratti da una parte, e ai nuovi dadaisti dall'altra, Twombly ha saputo collocarsi con molto coraggio in una posizione che fonde le istanze fondamentali di queste due essenziali correnti della giovane arte d'America e insieme le scavalca con una felicità e una (apparente) facilità che solo un puro, prezioso "candido" poeta come egli è poteva trovare con tanta naturalezza a tanta profondità.»

[VIVALDI, Cesare. "Cy Twombly tra ironia e lirismo". En: DE MARTIIS, Plinio (ed.). *Quaderno febbraio* 1961. Roma: Galleria La Tartaruga, 1961.]

«[...] Cy Twombly fu un fenomeno straordinario. Un caso molto straordinario. Un caso molto strano. [...]. Era un outsider. Ma io continuai a esporlo e alla fine ebbe successo, un gran successo, a dire il vero, e ricevette quel riconoscimento che aveva atteso tanto a lungo. Twombly lavorava molto lontano dagli Stati Uniti, ma quello che faceva si rivelò estremamente importante.»

«"I quadri di Cy Twombly furono giudicati incomprensibili e non ne fu acquistato nemmeno uno", ha ricordato Ivan Karp, assistente di Castelli a partire dal 1959. "Leo e io pensavamo che fosse un artista eccezionale. [...]. Penso ancora che sia uno dei migliori, nonché una persona squisita e intelligente.»

[JONES, Alan. *Leo Castelli. L'italiano che inventò l'arte in America*. Roma: Alberto Castelvocchi Editore, 2007, pp.150-151.]

«[...] saltano agli occhi per la loro contiguità poetica, in cui l'uso della scrittura come percorso mentale si traduce in un flusso verbale e segnico che si libra, amalgamato nella materia pittorica, sul bianco vuoto e infinito della tela dove si percepisce l'eco leggera della poesia di Mallarmé: sono George Noël, Gastone Novelli e Cy Twombly.»

«Il segno incerto e frammentario di Twombly è più vicino alla scrittura automatica surrealista del dripping di Pollock, con cui comunque dialoga: e più che un dialogo sembra una “critica”, uno spostamento dalla dimensione epica del “più grande pittore americano” a quella lirica.»

[RINALDI, Marco. “Una pagina in altezza su un limbo di cielo. Noël, Novelli, Twombly e l'onda lunga di Mallarmé”. En: SCHIAFFINI, Ilaria; ZAMBIANCHI, Claudio. *Contemporanea. Scritti di storia dell'arte —per Jolanda Nigro Covre—*. Saggi di Storia Dell 'arte. Roma: Campisano Editore, 2013, pp. 255-57.]

«Twombly revelaba hasta qué punto estas figuras literarias viven en su imaginación y mostraba su decisión de hacerlas vivir y compartirlas con el espectador.»

[SMITH, Roberta. “El gran mediador”. En: SZEEMAN, Harald (com.). *Cy Twombly: Cuadros, trabajos sobre papel, escultura*. Madrid: Palacio de Cristal. Ministerio de Cultura, 1987, p. 19.

Agradecimientos

Me gustaría reconocer la guía de mi directora de la tesis, la Dra. Xesqui Castañer. Estoy muy agradecida al Dr. Francisco Gimeno por su orientación entusiasta de este proyecto en el análisis crítico y, sobre todo, por su ayuda con el griego antiguo. Gracias también al Dr. Amadeo Serra, quien a lo largo de mis estudios académicos siempre ha sido un apoyo constante y me sugirió dos libros que forman parte esencial de la bibliografía de este proyecto.

Mi agradecimiento al Dr. Claudio Zambianchi de la Sapienza Università di Roma por sus consejos durante mi estancia de investigación en Roma, y al Dr. Salvatore Settis, quien siempre se ha mostrado cercano e interesado por esta investigación. Quisiera aprovechar esta oportunidad para agradecer a todos los miembros del departamento d'Història de l'Art de la Universitat de València, y en especial a todos los docentes que me han acompañado a lo largo de todos estos años desde que empecé mis estudios en 2001.

Mi gratitud a Fede Navarro por estar siempre alerta de todas las noticias relacionadas con Cy Twombly; al artista Peter Schneider por desplazarse al Museum Brandhorst en München y tomar fotografías allí donde yo no he podido; a Alejandro Mañas por facilitarme uno de los catálogos del artista editados en castellano y al equipo del Archivio di Stato di Latina por su predisposición y asistencia.

Asimismo, quisiera dar las gracias a Biagio Signorello; a Fabrizio Fasano e Francesca Turrini; a Eric, mi hermano, humanista y ávido lector incluso de mis trabajos y que me ha ayudado en la

ardua tarea de maquetación de esta tesis; a mi padre, David, por ser como es y por estar siempre ahí; y, por último, pero no menos importante, agradecerle a M^a Teresa, mi madre, esta oportunidad y su fe inquebrantable y a Andreu, mi compañero y amigo, por su paciencia infinita.

Índice

0. Cuestiones previas	15
1. Introducción	19
2. Estado de la cuestión	23
2. 1. Ámbito internacional	24
2. 1. 1. Inicios	24
2. 1. 2. Catálogos y artículos	30
2. 1. 2. 1. Pintura y dibujo	30
2. 1. 2. 2. Escultura	45
2. 1. 2. 3. Fotografía	49
2. 1. 3. Crítica de la escritura	51
2. 2. Ámbito nacional	55
2. 2. 1. Catálogos y artículos	55
2. 3. Trabajos de investigación	62
3. Objetivos	73
3. 1. Definición del objeto de estudio	74
3. 2. Objetivos de la investigación	75
3. 2. 1. Objetivos generales de la investigación	77
3. 2. 2. Objetivos específicos de la investigación	79
4. Metodología	81
4. 1. Marco teórico del proceso metodológico	82
4. 2. Metodología específica	83
4. 3. Descripción del proceso metodológico practicado	89

4. 3. 1. Primer periodo de investigación (2007-2009)	90
4. 3. 2. Segundo periodo de investigación (2012-2013)	93
4. 3. 3. Tercer periodo de investigación (2013-2017)	96
5. Fuentes	101
5. 1. Primarias	102
5. 2. Secundarias	103

I. PARTE. CONTEXTUALIZACIÓN Y EVOLUCIÓN

6. Metamorfosis de un artista:	
Edwin Parker Jr. - Cy Twombly	107
6. 1. Primera etapa (1928-1952)	111
6. 1. 1. Edad temprana y educación (1928-52)	111
6. 2. Segunda etapa (1952-1956)	134
6. 2. 1. Europa y Norte de África (1952-53)	134
6. 2. 2. Servicio militar y docencia en Virginia (1953-56)	154
6. 3. Tercera etapa (1957-1964)	170
6. 3. 1. Roma (1957-58)	170
6. 3. 2. Año clave en vida y obra, 1959	188
6. 3. 3. Un nuevo estilo: temas y colores (1960-61)	196
6. 3. 4. Retratos de la historia (1962-1964)	201
6. 4. Cuarta etapa (1965-1989)	212
6. 4. 1. Pinturas grises y obras conexas (1966-72)	212
6. 4. 2. Campo alusivo a la escritura (1972-1977)	226
6. 4. 3. De lo épico a la sublimidad de la naturaleza (finales de los 1970 y 1980)	234
6. 5. Quinta etapa (1990-2011)	257

6. 5. 1. Flores y Luz: Gaeta, Seychelles (1990-1993)	257
6. 5. 2. Añoranza: el Mar y el barco (1993-2001)	267
6. 5. 3. Explosión de color y liberación del trazo (2004-2011)	273
7. Interrelación en el arte de postguerra:	
New York- Roma 50s- 60s	295
8. Transmutación verbal en la neovanguardia italiana	347
8. 1. Desarrollo artístico entre palabra e imagen en el arte italiano de los 60's y 70's	348
8. 1. 1. Juego lingüístico entre el arte y la literatura	352
8. 1. 2. Introducción y aceptación de la escritura en el campo pictórico italiano	356
8. 1. 3. Novelli y Twombly: una mirada hacia la escritura	359
9. Nuevo flujo artístico: el camino a la postmodernidad	371
9. 1. Significado extra-individual y cohesión referencial en el mundo artístico del siglo XX.	372
9. 2. El individualismo artístico: condición postmoderna	382
10. Analogías y características formales y estilísticas en la obra de Twombly	387
10. 1. Mitología y literatura en Twombly	390
10. 1. 1. Mitología	391
10. 1. 2. Literatura	397
10. 1. 2. 1. Stéphane Mallarmé (1842-1898)	399
10. 1. 2. 2. John Keats (1795-1821)	401
10. 1. 2. 3. Rainer Maria Rilke (1875-1926)	402

10. 1. 2. 4. Ezra Pound (1885-1972)	408
10. 2. La escritura como gesto deviene trazo y engendra cultura en la torpeza elegante de Twombly	411
10. 2. 1. La evocación de los títulos y palabras que acaban en garabatos en la obra de Twombly	427
10. 3. Infantilismo de Twombly como juego	440
10. 4. Gramaticalidad y poeticidad en su obra	448
10. 5. El color en su obra	460
10. 6. Material y soporte	471
10. 7. Erotismo y sexualidad en Twombly	474
10. 8. El efecto, lo bello y lo sublime	479

II. PARTE. ANÁLISIS PICTÓRICO CRÍPTICO

11. Dualidad italiana: esplendor y decadencia	493
11. 1. Lo profano y escatológico	496
11. 1. 1. <i>Ferragosto</i> (1961)	509
11. 2. Otras génesis: espuma, sangre y erotisme	524
11. 3. Exceso, abundancia y sexualidad en un escenario lascivo	537
11. 3. 1. <i>Leda and the Swan</i> (1963 y 1980)	540
12. Mediterraneum	549
12. 1. El gran mar	555
12. 2. Navis	558
12. 2. 1. Un pasaje a través de todo	562
12. 2. 1. 1. <i>Say Goodbye, Catullus, to the Shores of Asia Minor</i> (1994)	568

12. 2. 1. 2. <i>Quattro Stagioni</i> (1993-1995)	583
12. 2. 1. 3. <i>Three studies from the Temeraire</i> (1998-1999)	593
12. 2. 1. 4. <i>Coronation of Sesostris</i> (2000)	599
12. 2. 1. 5. <i>Lepanto</i> (2001)	612
12. 2. 1. 6. <i>Leaving Paphos Ringed with waves</i> (2009)	633
13. Atmósfera, paisaje y flora	641
13. 1. El mundo natural (Et in Arcadia Ego)	652
13. 1. 1. Agua, inmensidad y melancolía	664
13. 1. 1. 1. <i>Hero and Leander</i> (1984)	665
13. 1. 2. Naturaleza: luz y color	676
13.1. 2. 1. <i>A Gathering of Time</i> (2003) y <i>Untitled (Winter paintings)</i> (2004)	696
13. 1. 2. 2. <i>Peony Blossom paintings</i> (2006-07)	699
13. 1. 2. 3. <i>III Notes from Salalah</i> (2005-07)	706
13. 1. 2. 4. <i>The roses</i> (2008) y <i>Untitled (Roses)</i> (2008)	717
14. Historia y cultura clásica	727
14. 1. Antigüedad contemporánea: integración	736
14. 1. 1. Referente bélico y mitológico	737
14. 1. 1. 1. <i>Vengeance of Achilles</i> (1962)	744
14. 1. 1. 2. <i>Fifty days at Iliam</i> (1978)	752
14. 1. 1. 3. <i>Bacchus</i> (2005)	754
14. 1. 2. Homenaje a la cultura clásica: <i>The Ceiling</i> (2010)	764
14. 1. 2. 1. Culminación y reconocimiento: <i>The Ceiling</i> (2010)	769
14. 1. 2. 2. Proceso y realización <i>The Ceiling</i> (2010)	791
15. Conclusiones	799

16. Bibliografía	811
16. 1. Fuentes	812
16. 1. 1. Fuentes primarias	812
16. 1. 2. Fuentes secundarias	812
16. 2. Bibliografía general	814
16. 3. Bibliografía específica	827
16. 4. Linkografía	862

[0]

Cuestiones previas

0. Cuestiones previas

El material fotográfico seleccionado responde a un criterio narrativo ilustrativo al servicio del objeto de estudio, con la intención de que las imágenes seleccionadas que acompañan esta investigación ayuden al lector a observar y comprender la evolución estilística del artista. La inclusión u omisión está determinada únicamente por el valor complementario y suplementario que aporta a la investigación.

Las figuras que aparecen citadas a lo largo del texto están adjuntas a lo largo del texto.

La reproducción y difusión de cada una de las imágenes tiene una finalidad científica sin ánimo de lucro. Todas las imágenes están sujetas a copyright, su reproducción solo tiene fines ilustrativos y se reconoce la autoría y procedencia de cada una de las fotografías. Por su parte, el material fotográfico se encuentra adjunto de forma intercalada entre las diferentes secciones, de forma continua, posibilitando su consulta y asimilación.

Los comentarios y notas que se adjuntan durante la investigación tienen como objetivo señalar y referenciar las diferentes fuentes, así como aportar una mayor información que esclarezca o supla lo indicado. Se encuentran al final de cada página para favorecer una lectura más ágil y sin interrupciones entre los diferentes apartados, permitiendo en algunos casos la referencia cruzada sin dar lugar a confusiones. Asimismo, se siguen las normas de edición de la revista del departamento d'Història de l'Art de la Facultat de Geografia e Història de la Universitat de València, *Ars Longa*.

Todas las traducciones anexas a este trabajo se incluyen en

las notas al pie de página para facilitar su lectura y comprensión. Las traducciones tanto del inglés como del italiano las he realizado yo misma, a excepción de las que previamente se especifiquen, por lo que me responsabilizo de cualquier errata que el lector se pueda encontrar.

Las citas respetarán el idioma de la fuente, por lo que a lo largo de la investigación aparecerán citaciones en diversos idiomas, las de mayor extensión no se traducirán para no interrumpir el desarrollo del texto principal. Del mismo modo las referencias a los nombres de ciudades y escritores respetaran su versión original mientras que los títulos de obras y novelas también se incluirán en cursiva y se acompañaran de su traducción en castellano, sin embargo, para los nombres de países y continentes se utilizará directamente el castellano.

Del mismo modo, se utiliza la primera persona del singular cuando se afirme y/o ofrezca una opinión personal y, el impersonal singular cuando se haga referencia a hechos y a fuentes de un tercero, para ofrecer un mayor rigor científico y objetivo del estudio.

A dark blue square containing the white text "[I]" in a serif font, centered horizontally and vertically.

Introducción

Introduzione

1. Introduzione

Quando si tratta di letteratura, musica, storia o arte è doveroso risalire indietro alla culla della nostra cultura, il Mediterraneo. Lo storico francese Fernand Braudel (1902-1985) —padre della storia del Mediterraneo—, commentò che il concetto in sé non è solo storico, ma è anche un approccio intellettuale, nel suo senso più esteso di identità propria¹. Una identità forgiata nel corso dei secoli dalle testimonianze di alcuni tra i più importanti personaggi della storia: il poeta greco lirico Archiloco (ca. 680 a. C. - circa 645 a. C.), lo storico e filosofo greco Senofonte (ca.431 a. C. - 354 a. C.), il poeta latino Gaio Valerio Catullo (87 a. C. - 57 a. C.) e Virgilio (70 a. C. - 19 a. C.), il poeta turco Rumi (1207-1273) fino l'inglese romantico John Keats (1795-1821), che trascorse i suoi ultimi giorni in Italia o e il contemporaneo greco Giorgos Seferis (1900-1971). Tutti questi personaggi hanno coltivato e forgiato con i loro scritti una cultura che sopravvive e si riflette nelle opere dell'artista americano Cy Twombly (Lexington, 25 aprile 1928 - Roma, 5 luglio 2011).

Attraverso questa ricerca si comprenderà l'influenza avuta su di lui dal Mediterraneo, di cui ne ammirò e trasmise la cultura. Le sue opere mantengono una tonalità attuale, non riflettono rovine del passato, piuttosto elevano il loro splendore, perché sono in una continua trasformazione. A questo proposito si smentisce la dichiarazione che il filosofo tedesco G. W. F. Hegel (1770-1831) che aveva fatto nella introduzione di *Vorlesungen über die Ästhetik*

¹ BRAUDEL, Fernand. *El Mediterráneo* (1ª ed. 1987). Madrid: Espasa Calpe, 1988.

[Lezioni sull'estetica] (1835-1838), quando diceva: «[...] l'arte è e rimane per noi [...] qualcosa del passato.»²

L'arte per Twombly (TW come lo chiamava Roland Barthes) era ponte tra ciò che si intende comunemente agisce come memoria e ponte tra ciò che si intende comunemente per classico e per contemporaneo attraverso fonti letterarie differenti, guidando lo spettatore verso una nuova concezione della pittura astratta³. Questa memoria prende vita dal suo modo di concepire e fare arte, ed è esattamente ciò quello che si va ad analizzare con le sue opere; in particolare attraverso le serie come *Hero and Leander* [Ero e Leandro] (1984), *Coronation of Sesotris* [Incoronazione di Sesotris] (2000), *Lepanto* (2001) o *The Ceiling* [Il Tetto] (2010). *The Ceiling* [Il Tetto] (2010) tra gli altri esempi di cultura mediterranea è un omaggio ai grandi scultori, pittori e scrittori 'classici', che l'artista come scultore, fotografo e collezionista, ammirava e rispettava. Contemporaneamente, si evidenzia come Twombly abbia utilizzato le sue radici e la sua formazione di espressionista astratto e le abbia coniugate con la tradizione classica e le tendenze artistiche europee imperanti, creando un'arte unica e propria, intrinseca e impossibilitata a essere classificata o identificata con uno specifico movimento artistico.

Ammiratore del Mediterraneo, si chiarirà con questa tesi

² HEGEL, Georg W. F. *Lecciones sobre la estética* (trad. Alfredo Brotons Muñoz) (1ª ed.). Madrid: Akal, 1989, p. 14.

³ Questa riflessione sull'arte di Twombly come ponte e la memoria trovato in BARTHES, Roland. "Non Multa Sed Multum". Nel *Cy Twombly. Catalogue raisonné des oeuvres sur Papier*. Milano: Multipla edizioni, 1979. En: *Lo Obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces* (trad. C. Fernández Medrano) (1ª ed.). Barcelona: Paidós, 1986, pp. 183-203.

cosa significava e cosa intendeva Twombly per cultura classica, come questa influenzi la cultura occidentale contemporanea e come l'artista la integri nella cultura europea e nordamericana. Pertanto, questo lavoro si concentra sulla necessità di far conoscere l'artista americano come "ambasciatore" della cultura mediterranea e sottolineare come concepisca il passato partendo dal presente. Il suo lavoro e la sua carriera meritano uno studio approfondito in quanto riflettono le identità latenti della filosofia, della letteratura, della musica e dell'arte.

[II]

Estado de la cuestión

2. Estado de la cuestión

A lo largo de este punto se ha realizado una gran labor de búsqueda y recopilación de información que se ha contrastado previamente, que justifican el objeto de estudio visto que dentro del panorama nacional es más bien escaso. Esta investigación constata y ofrece nuevos datos para futuras investigaciones, ya que se ha realizado una revisión desde el principio de la trayectoria artística de Twombly y el contexto histórico artístico donde se desarrolló su obra. Por lo que se ha trabajado teniendo en cuenta el vacío que existe en nuestro país. Del mismo modo, tras leer, comprobar y determinar el enfoque de otras investigaciones, se ha decidido trabajar sobre la línea que sitúa a Twombly como un artista singular y dicotómico que se movió y se nutrió siempre entre dos mundos: Estados Unidos y Europa y, entre lo clásico y lo contemporáneo.

Dicho esto, se realizará un recorrido por las diferentes aportaciones, tratamientos e intereses que suscita su obra, así como la orientación de trabajos de investigación anteriores que afectan a mi objeto de estudio.

2.1. Ámbito internacional

2.1.1. Inicios

El primer texto dedicado íntegramente al artista norteamericano del que se tiene conocimiento es el que escribió su profesor y colega en el Black Mountain Collage, Robert Motherwell (1915-1991), con motivo de la inauguración de su exposición en The Seven Stairs Gallery de Stuart Brent en Chicago el 2 de no-

viembre de 1951. En el escrito, Motherwell alabó la naturalidad del joven artista, así como su predisposición a plasmar una pintura actual, relacionándolo con Pablo Picasso (1881-1973), Dubuffet (1901-1985) y, por supuesto, con el expresionismo abstracto. Remarcó su abstracción, su técnica y estilo en el que ya se percibe su propensión a dejar pistas, huellas en el lienzo. Asimismo, subrayó el proceso creativo de Twombly, que determinó como espontáneo, en el que prima el abandono, la brutalidad y la irracionalidad de la pintura de *avant-garde* del momento. Del mismo modo, Motherwell hizo referencia a su aprendizaje y madurez como pintor, desde que empezara a pintar con doce años: «[...] yet the art in his paintings is rational, often surprisingly simple symmetrical, and invariable harmonious.»⁴ Sin duda, el testimonio de un principio que preluvió el cambio que acaecería en su pintura un año después tras su primera incursión en Europa. Un texto del que partir a construir su figura pero que dista de los primeros textos que le prodigan en Italia. Con todo, Twombly guardó un gran recuerdo de este primer texto de Motherwell: «He wrote me one of the nicest testimonials.»⁵

El segundo texto es el que acompaña la primera exposición

⁴ MOTHERWELL, Robert. "Cy Twombly". En: BRENT, Stuart (ed.). *Cy Twombly*. (exposición celebrada en Chicago, The Seven Stairs Gallery, del 2-XI-1951 al 30-XI-1951). Chicago: The Seven Stairs Gallery, October 1951. Y que se puede consultar de forma online gracias al servicio del Smithsonian Digital Volunteers: Transcription Center. En: <<https://transcription.si.edu/view/8080/ECAAnZ>> (Fecha de consulta: 12-V-2016).

⁵ SEROTA, Nicholas. "History Behind the Thought". En: SEROTA, Nicholas. *Cy Twombly. Cycles and Seasons*. London: Tate Publishing/Schirmer/Mosel, 2008, p. 44.

individual (mostra personal) en Europa, inaugurada el 17 de mayo de 1958 en la galería La Tartaruga a cargo de la historiadora y crítica de arte italiana Palma Bucarelli (1910-1998)⁶. A éste le siguieron otros como el del poeta y artista italiano Emilio Villa (1914-2003), que escribió con motivo de la exposición *Cy Twombly* que se inauguró en La Tartaruga en enero de 1961⁷, o el que en febrero realizó el crítico y traductor italiano Cesare Vivaldi (1925-1999), “Cy Twombly tra ironia e lirismo”⁸, para el cuaderno que editó el galerista Plinio de Martiis (1920-2004), director de la galería, junto con otros dos ensayos: el del crítico de arte Mario Diacono (Roma, 1930) dedicado al artista griego Kounellis (El Pireo, 1936), “L’Alfabeto di Kounellis” y un escrito del irlandés James Joyce (1882-1941) extraído de su novela cómica más oscura *Finnegans wake* [Finnegans wake]⁹ (1939). Hecho que constata el conocimiento y la relación entre el escritor exiliado, Joyce, y Twombly. Sin embargo, fue el francés Pierre Restany (1930-2003) el encargado de escribir el texto de presentación de Twombly para la galería en 1961, al que llamó “La revolution du signe”¹⁰; Res-

⁶ BUCARELLI, Palma. *Cy Twombly* (17-V-1958). Roma: Galleria La Tartaruga, 1958.

⁷ VILLA, Emilio. *Cy Twombly. Talento bianco*. Roma: Galleria La Tartaruga, 1961.

⁸ VIVALDI, Cesare. “Cy Twombly tra ironia e lirismo”. En: DE MARTIIS, Plinio (ed.). *Quaderno febbraio 1961*. Roma: Galleria La Tartaruga, 1961.

⁹ JOYCE, James. *Finnegans wake* (trad. Marcelon Zabaloy). Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2016.

¹⁰ RESTANY, Pierre. *La revolution du signe (presentazione personale Cy Twombly)*. Roma: Galleria La Tartaruga, 1961. Parte del texto se encuentra recogido también en RESTANY, Pierre. “The Revolution of the Sign 1961”. En: DEL ROSCIO, Nicola (ed.). *Writings on Cy Twombly*. München: Schirmer/Mosel, 2002, p. 47.

tany fue quien insistió en subrayar su carácter único, así como la escritura y la poesía que hay en él:

«Twombly occupies a unique position at the center of the young generation of American artists. He is a lone Wolf who left New York to settle in Rome, a person apart, a ‘character’. His graphic language is poetry and reporting, furtive gesture and écriture automatique, sexual catharsis and both affirmation and negation of the self. As full of ambiguity as life itself, it appears on corners of walls, in schoolyards and on the fronts of monuments. Twombly’s ‘writing’ —and this is the miracle— has neither syntax nor logic, but quivers with life, its murmuring penetrating to the very depths of thing. The marks are allusive since the instinctively make for the essential. This figuration, which breaks through white emptiness with all kind of potential meanings, is rich in intention and content. The synthetic notations give rise to an overall atmosphere very close to what is known as a ‘poetic world’. Yet we are not concerned with literature in the strict sense of term, for there is colour, formal intensity and movements of the hand.»¹¹

Es importante tener en cuenta que este escrito de Restany de 1961 era el que la galería de Plinio di Martiis enviaba a todo aquel interesado por la obra de Twombly, de modo que es fundamental porque ya —por aquel entonces— señaló la particularidad del artista y su relación con la poesía y la escritura como algo in-

¹¹ RESTANY, Pierre, 2002, (nota 10), p. 47.

trínseco en Twombly. Restany captó su esencia tal y como escribió:

«The miracle of Twombly is precisely this manner of writing, of dis-figuring symbols, alphabets and numbers; and of expressing nothing but himself, with a claim of absolute totally, when he accomplishes this revolution of the sign. Expressing nothing but himself, totally—that is the fluctuating rhythm, contradictory, secret and esoteric, of the creative act—. Twombly's egocentric sincerity is the sun radiating from his work.»¹²

El crítico francés sentó las bases de las que han bebido los posteriores escritos sobre el norteamericano. No obstante, a través de la publicación de un pequeño catálogo expositivo a raíz de la inauguración de de su serie *Vengeance of Achilles* [Venganza de Aquiles] el 6 de marzo de 1963, donde se recogían fragmentos de algunos de los textos que le dedicaron hasta el momento, como el del dramaturgo y crítico de arte Frank O'Hara (1926-1966) de 1955 que ya había escrito sobre su obra en New York, así como el de Franco Marino en Venezia en 1958 o Emilio Villa en julio de 1959 en Roma, a los que siguen los del historiador del arte alemán Manfred de la Motte (1935-2005) en enero de 1961 en Düsseldorf y del crítico y filósofo italiano Gillo Dorfles (Trieste, 1910) en Milano en junio de 1962.¹³

¹² RESTANY, Pierre, 2002, (nota 10), p. 47.

¹³ O'HARA, Frank; BUCARELLI, Palma; VILLA, Emilio; MARINO, Franco; VIVALDI, Cesari; DE LA MOTTE, Manfred, DORFLES, Gillo, RESTANY, Pierre. *Cy Twombly. Vengeance of Achilles* (inaugurada el 6-III- 1963). Roma: Galleria La Tartaruga, 1963.

Para entender mejor el momento histórico-artístico que vivió Twombly en esta época en Italia, se ha consultado y usado la información recopilada sobre Plinio de Martiis como director de la galería La Tartaruga de Roma, que confirman la conexión entre artistas como Kounellis, Novelle, Schifano, Tinguely, Perilli, Scorpitta, Kline, Rothko, Scheggi, Rotillo, Fiorini, Festa, Ceroli, Wols, así como su gran amigo Robert Rauschenberg (1925-2008) o el español Antoni Tàpies (1923-2012), entre otros. Un ambiente único en el que Twombly exponía tanto con coetáneos americanos como italianos, prueba de ello son las diversas muestras colectivas en la galería, como por ejemplo: “Kline, Rothko, Scorpitta, Twombly” inaugurada el 9 de abril de 1959; “Novelli, Perilli, Scorpitta, Twombly” inaugurada el 2 de julio de ese mismo año o “Novelli, Perilli, Twombly” de noviembre de ese mismo año también pero en el Palais Des Beaux-Arts de Bruselas; “Kounellis, Schifano, Twombly” de nuevo en la Tartaruga en noviembre de 1961 o “Kounellis, Rauschenberg, Tinguely, Twombly, Schifano” de diciembre del 61 también; y ya entrados en los años setenta “Twombly, Scheggi, Rotella, Fioroni, Festa, Ceroli, Castellani, Angeli” inaugurada el 28 de febrero de 1970.

Asimismo, los artículos de la revista *Flash Art Roma* del artista y escritor romano Fabio Mauri (1926-2009)¹⁴, del poeta y escritor Cesare Vivaldi¹⁵ o de la profesora de arte contemporá-

¹⁴ MAURI, Fabio. “Roma anni 60: riflusso o Storia? Nel 1960 gli anni 50 avevano 10 anni —Anticipazioni e illuminazioni, successi e fallimenti in una rievocazione sul filo della memoria—”. *Flash Art*, 1983, marzo, pp. 32-39.

¹⁵ VIVALDI, Cesare. “Roma anni 60: riflusso o Storia? Gli anni 60 a Roma e in Italia —Avvenimenti e clima di un periodo ricchissimo di fatte e idee. A partire da Roma verso il resto dell’Italia—”. *Flash Art*, 1983, marzo, pp. 40-43.

neo en la Accademia di Brera (Milano) y crítica de arte Laura Cherubini¹⁶; se hacen eco de lo acontecido durante la época de los cincuenta y sesenta en Roma. Partiendo de lo expuesto, años más tarde, en 1970 la figura del coleccionista Gabriele Stocchi será fundamental en la trayectoria de Twombly hasta que aparezca en escena el experto en arte contemporáneo alemán Heiner Bastian.

2.1.2. Catálogos y artículos

2.1.2.1. Pintura y dibujo

A principios de la década de los setenta, Bastian será quien comience la labor de clasificar y catalogar la obra del artista en diferentes libros y catálogos, sobre todo de dibujos y pinturas — empezó en 1973 tratando los dibujos de Twombly, agrupándolos desde 1953 hasta la fecha de su recapitulación; en 1978 repitió el mismo cometido, esta vez con las pinturas desde 1952 hasta 1978—. No obstante, no será hasta 1985 cuando se publique el primer catálogo razonado sobre su obra gráfica del periodo que comprende desde 1953 a 1984 ¹⁷. Y en 1977, cabría destacar que ilustró las églogas pastoriles *The Shepheardes Calender* [El calendario de los pastores] (1579) del poeta británico Edmund Spenser

¹⁶ CHERUBINI, Laura Caterina. “Roma Anni 60. Attraverso le voci dei suoi protagonisti”. *Flash Art*, 1990, nº153, dicembre 89-gennaio 90, pp-80-95.

¹⁷ Un trabajo admirable de catalogación de la obra de Twombly hasta el 2007 es el que realiza Heiner Bastian a lo largo de seis catálogos razonados. La obra gráfica de Twombly desde sus inicios hasta 1984 podemos consultarla en BASTIAN, Heiner. *Cy Twombly: das graphische Werk 1953-1984 / A Catalogue Raisonné of the Printed Graphic Work*. München-New York: Edition Scheffmann- New York University Press, 1985.



Fig. I.

Shepherd's Calendar

[El calendario de los pastores] (1977).

Lápiz a la cera, grafito, tempera, aceite, acrílico, carboncillo y collage de papel. Un total de 13 dibujos. 59 x 43 cm cada uno.

© Cy Twombly Foundation.

(ca. 1552-1599)¹⁸, acontecimiento vital que muestra por primera vez la pasión e implicación del artista con la literatura y especialmente con la poesía [Fig. I].

No es de extrañar que sea justamente un alemán el que se encargue de recapitular y clasificar su legado artístico, gracias a la correspondencia de Plinio de Martiis con galeristas germanos, como se aprecia al revisar la correspondencia que mantuvo con el historiador del arte Manfred de la Motte y la galería Haus am Waldsee en Berlín o la galería 22 en Düsseldorf, entre otras mu-

¹⁸ SPENSER, Edmund. "Shepherd's Calendar". En: <<http://www.csun.edu/~sk36711/WWW/engl258/Shepherd'sCalendar.pdf>> (Fecha de consulta: 5 -V- 2016). Un análisis completo sobre estas doce églogas de Edmund Spenser se encuentra en FERNÁNDEZ-CORUGEDO, S. G. "Problemas formales de la traducción de *The Shepherd's Calendar* de Edmund Spenser". *Transvases culturales: Literatura Cine Traducción*, 1994, Vitoria: Universidad del País Vasco, pp. 199-210.

chas. Así pues, se tiene constancia de la admiración que despertó Twombly y del reclamo de exposiciones en dicho país. Los elogios y el número de muestras individuales del norteamericano, superan con creces las organizadas en su país natal, como se observa en las reseñas de las revistas como *das Kunstwerk* o *die Weltkunst*. De este modo, los expertos alemanes toman el relevo de los italianos como bien hemos podido observar.

El suscitado interés alemán por el artista norteamericano afincado en Italia no se completa hasta que la editorial Schirmer/Mosel se encargó, a partir de la década de los años noventa, y gracias a la dirección y supervisión de Heiner Bastian, de la edición y publicación de todos los catálogos razonados y expositivos de Twombly. Así, Schirmer/Mosel empezó reeditando el catálogo de exposición *Cy Twombly. Fifty Days at Iliam. A painting in Ten Parts* de 1979 celebrada en Stuttgart ¹⁹. En 1990, Bastian editó y escribió el texto de *Cy Twombly. Poems to the Sea* ²⁰, que daría paso a otro trabajo, más íntimo, con la publicación *Cy Twombly: Letter of Resignation* ²¹ de 1991. De ese mismo año destaca también la publicación Piero Manzoni, *Cy Twombly. Itinerari trasversali arte e arti* escrito por Vittoria Coen y Giorgio Franchetti, cuñado de Twombly, en la que se planteó un discurso entre las obras de ambos artistas, por un lado las del italiano Piero Manzoni (1933-

¹⁹ BASTIAN, Heiner (ed.). *Cy Twombly, Fifty Days at Iliam: A painting in ten parts* (1ª ed. 1979). Berlín: Propyläen Verlag, 1990.

²⁰ BASTIAN, Heiner. *Cy Twombly: Poems to the Sea*. München: Schirmer/Mosel, 1990.

²¹ BASTIAN, Heiner. *Cy Twombly: Letter of Resignation*. München: Schirmer/Mosel, 1991.

1963) y por otro las del norteamericano Cy Twombly en la exposición en la galería Severiarte de Bologna²².

En 1992, tras la larga espera, salió a la luz el primer catálogo razonado de pinturas del artista *Cy Twombly. Catalogue Raisonné of Paintings vol. I, 1948-1960*²³. Al año siguiente, Heiner Bastian editó el *Catalogue Raisonné of Paintings vol. II, 1961-1965*²⁴, coincidiendo con la colaboración conjunta de Twombly con el poeta mexicano Octavio Paz (1914-1998), *Eight Poems; Cy Twombly, Ten Drawing*²⁵. Esta circunstancia exhibe la simbiosis entre el arte y la literatura tan arraigada en la carrera artística de Twombly. De hecho, años después, en pleno siglo XXI habría que destacar de nuevo el trabajo conjunto entre el poeta, crítico e historiador del arte norteamericano David Shapiro (New Jersey, 1947) y Twombly en el año 2000. Ambos presentaron la serie *Coronation of Sesostris* [Coronación de Sesostris] (2000) acompañada por los poemas del propio Shapiro y Patricia Waters (poeta americana de Nashville, Tennessee)²⁶.

Entre 1994 y 1995, se publican *Catalogue Raisonné of Pain-*

²² COEN, Vittoria; FRANCHETTI, Giorgio. *Piero Manzoni, Cy Twombly. Itinerari trasversali arte e arti*. I Sessanta. Severiarte. Bologna: ITC, 1991.

²³ BASTIAN, Heiner. *Cy Twombly: Catalogue Raisonné of the Paintings, vol. I: 1948-1960*. München: Schirmer/Mosel, 1992.

²⁴ BASTIAN, Heiner. *Cy Twombly: Catalogue Raisonné of the Paintings, vol. II: 1961-1965*. München: Schirmer/Mosel, 1993.

²⁵ PAZ, Octavio. *Eight Poems; Cy Twombly, Ten Drawings*. Köln: Udo y Anette Brandhorst, 1993.

²⁶ SHAPIRO, David; WATERS, Patricia. *Cy Twombly: Coronation of Sesostris*. New York: Gagosian Gallery, 2000.

tings vol. III, 1966-71 ²⁷ y *Catalogue Raisonné of Paintings vol. IV, 1972-1995* ²⁸. Ese mismo año de 1995, The Menil Collection fundó la Cy Twombly Gallery —Pavilion— en Houston, diseñada por el arquitecto Renzo Piano (Genova, 1937), y que paso a albergar más de treinta pinturas, esculturas y obras sobre papel del artista entre 1953 y 1994. El último catálogo razonado editado por Heiner Bastian, de 2009, fue el *Catalogue Raisonné of Paintings vol. V, 1996-2007* ²⁹.

Durante la década de los noventa del pasado siglo XX también habría que destacar el artículo firmado por Rosalind Krauss (Washington, D.C, 1941) para la publicación *ArtForum International Magazine* titulado “Cy was Here; Cy’s Up” de 1994 ³⁰. Asimismo, otro de los textos relevantes apareció años después, en 1999, en un libro de la alemana Martina Dobbe, quien tras un largo estudio en el que parangona a los artistas modernos con los postmodernos, concretamente se centra en las figuras del pintor francés Nicolas Poussin (1594-1665) y el norteamericano Cy Twombly, bajo el título *Querelle des anciens, des modernes et des postmodernes: Exemplarische Untersuchungen zur Medienästhetik der Malerei im Anschluss an die Positionen von Nicolas Poussin und*

²⁷ BASTIAN, Heiner. *Cy Twombly: Catalogue Raisonné of the Paintings, vol. III: 1966-1971*. München: Schirmer/Mosel, 1994.

²⁸ BASTIAN, Heiner. *Cy Twombly: Catalogue Raisonné of the Paintings, vol. IV: 1972-1995*. München: Schirmer/Mosel, 1995.

²⁹ BASTIAN, Heiner. *Cy Twombly: Catalogue Raisonné of the Paintings, vol. V: 1996-2007*. München: Schirmer/Mosel, 2009.

³⁰ Ver KRAUSS, Rosalind. “Cy was Here; Cy’s Up”. *ArtForum International Magazine*, 1994, p. 118.

Cy Twombly ³¹. Esta relación entre ambos artistas volverá a relucir con la exposición de 2011 comisariada por Nicholas Cullinan (Connecticut, 1977) y Xavier Salomon —comisario en el departamento de pinturas europeas en The Metropolitan Museum of Arts—, en *Twombly and Poussin: Arcadian Painters* (29-VI-2011 al 25-IX-2011), la última exposición en vida del artista en 2011 ³². Aprovechando esta muestra, Cullinan publicó en junio de 2011 en la revista *Apollo* el artículo “Visions of Arcadia”, en el que incide sobre la admiración que profesaba Twombly hacia pintores como Poussin, y cómo de alguna manera influyeron en la ejecución de alguna de sus obras³³.

Por otra parte, la profesora de la Kunstakademie Düsseldorf, Martina Dobbe, también participó con su ensayo “Medialität, Schrift und Bild. Aspekte der bildtheoretischen Diskussion des Werks von Cy Twombly”³⁴ en el libro del profesor de la Universität zu Köln, Thierry Greub, *Cy Twombly: Bild, Text, Paratext* de 2014, y en que el profesor Henry Keazor (Heidelberg, 1965) de la Universität Heidelberg escribió su ensayo “...and then goes off

³¹ DOBBE, Martina. *Querelle des anciens, des modernes et des postmodernes: Exemplarische Untersuchungen zur Medienästhetik der Malerei im Anschluss an die Positionen von Nicolas Poussin und Cy Twombly*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 1999.

³² CULLINAN, Nicholas; SALOMON, Xavier. *Twombly and Poussin: Arcadian Painters*. London, Dulwich Picture Gallery: Paul Holberton Publishing, 2011.

³³ CULLINAN, Nicholas. “Visions of Arcadia”. *Apollo: The International Art Magazine*, 2011, n.º 588, pp. 64-69.

³⁴ DOBBE, Martina. “Medialität, Schrift und Bild. Aspekte der bildtheoretischen Diskussion des Werks von Cy Twombly”. En: GREUB, Thierry. *Cy Twombly: Bild, Text, Paratext*. Morphomata 13. Paderborn: Fink, 2014, pp. 393-418.

to somewhere else”: Cy Twombly und Nicolas Poussin”³⁵.

Determinante para la proyección internacional de Twombly fue el comisario americano y jefe de conservación de pintura y escultura en Museum of Modern Art —MoMA— desde 1988 hasta 2001, Kirk Varnedoe (1946-2003), quien le propuso participar en La Biennale di Venezia de 2001 con su serie de *Lepanto* (2001) y le valió el prestigioso premio Leone d’Oro. Con esta obra se manifiesta el carácter histórico y la influencia de la cultura mediterránea y lo que significó el mar Mediterráneo para el artista. En 2008, el Museo del Prado de Madrid albergó y editó el catálogo *Lepanto* ³⁶. Sobre esa misma serie escribió un ensayo la historiadora del arte alemana Ina Ströher, “Cy Twombly’s Lepanto-Zyklus ALS Abstrakte Bilderzählung” de 2010 ³⁷; así como el de Claudia Caesar “Die macht der Blindtradition bei der Darstellung Politischer Mythen heute: Cy Twombly’s Lepanto-Zyklus und Anselm Kiefers Hermansschlacht” dentro de la publicación *Kunst kritisch Geschichte* de 2013 editado por la *Karl-Franzens-Universität Graz* ³⁸.

En 2002, Twombly sería invitado a realizar una exposición

³⁵ KEAZOR, Henry. “...and then goes off to somewhere else”: Cy Twombly und Nicolas Poussin”. En: GREUB, Thierry. *Cy Twombly: Bild, Text, Paratext*. Morphomata 13. Paderborn: Fink, 2014, pp. 261-278.

³⁶ CASAS, Lorena (coor.). *Cy Twombly: Lepanto*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008.

³⁷ STRÖHER, Ina. *Cy Twombly’s Lepanto-Zyklus ALS Abstrakte Bilderzählung*. Grin Verlag GmbH, 2010.

³⁸ CAESAR, Claudia. “Die macht der Blindtradition bei der Darstellung Politischer Mythen heute: Cy Twombly’s Lepanto-Zyklus und Anselm Kiefers Hermansschlacht.” En: EBERLEIN, Johan Konrad. *Kunst kritisch Geschichte*. Berlin: Karl-Franzens-Universität Graz, Reimer, 2013, pp. 539- 565.

en Inverleith House Royal Botanic Garden Edinburgh, en esta ocasión el artista británico Mark Francis (Newtownards, 1962) fue el responsable de escribir y editar el catálogo³⁹. Asimismo, el historiador británico Simon Schama (London, 1945) en su escrito de 2004, “Cy Twombly” para la exposición *Cy Twombly. Fifty Years of work on paper* apuntó que las exploraciones por la mitología, la pasión y la fantasía del artista merecen ser celebradas por trascender los límites de la modernidad⁴⁰. Entre el 2005-2006, el director del Musée du Louvre, Henri Loyrette (Neuilly-sur-Seine, 1952), propondría a Twombly realizar una intervención permanente en la Salle des Bronzes, como en su día hicieran el alemán Anselm Kiefer (Donaueschingen, 1945) y los franceses Georges Braque (1882-1963) y François Morellet (Cholet, Maine-et-Loire, 1926). Esta circunstancia provoca una nueva entrevista al artista recogida en el catálogo *Cy Twombly. The Ceiling. Un plafond pour le Louvre*, que llevó a cabo la conservadora francesa Marie-Laure Bernadac (Paris, 1950)⁴¹. En dicha entrevista se alude directamente a *The Ceiling* [El techo] (2010), la obra que realizaría para el museo francés y en el que se observa ese cielo mediterráneo que evoca a los grandes escultores griegos. Huelga decir que la intervención de

³⁹ FRANCIS, Mark. *Cy Twombly at Inverleith House Royal Botanic Garden*. Edinburgh/New York: Gagosian Gallery, 2003.

⁴⁰ SCHAMA, Simon. “Cy Twombly”. En: SYLVESTER, Julie (com.). *Cy Twombly. Fifty Years of Works on Paper*. München: Schirmer/Mosel, 2005, pp.15-22.

⁴¹ Esta entrevista es fundamental para esta investigación, es una fuente primaria por su valor testimonial directo con el artista y que actualmente se puede consultar en su edición bilingüe (francés-ingles) en BERNADAC, Marie-Laure. “Interview Cy Twombly”. En: *Cy Twombly. The Ceiling. Un plafond pour le Louvre*. Paris: Editions du Regard, 2010, pp.13-22.

Twombly finalizó en el 2010 —un año antes de su muerte— y en ella estuvo trabajando durante dos años un equipo técnico.

Por su parte, el historiador del arte y crítico americano Robert Pincus-Witten dedicó un detenido estudio a la serie *Untitled (Peonies Blossoms Paintings)* [Sin título (Pinturas de florecimiento de Peonias)] de 2007 en *Blooming: A Scattering of Blossoms and Other Things* ⁴². En 2008 con motivo de homenajear y celebrar los ochenta años de Twombly, el director de la Tate Modern, Nicholas Serota (Hampstead, 1946) junto a Nicholas Cullinan, la artista Tacita Dean (Canterbury, 1965) y el profesor de Historia del arte Richard Shiff de la University of Texas at Austin organizaron una gran muestra —a modo de retrospectiva— que llevó por título *Cy Twombly. Cycles and Seasons* (del 19-VI-2008 al 14-IX-2008)⁴³. Una retrospectiva que también se pudo ver en España meses más tarde bajo el título *Cy Twombly* en el museo Guggenheim de Bilbao (del 28-X-2008 al 15-II-2009), que publicó y tradujo al castellano las dos entrevistas más importantes de Twombly, realizadas por el crítico y comisario británico David Sylvester (1924-2001) en 2001 y Nicholas Serota en 2008, junto con nuevos ensayos como el del catedrático de Historia del Arte

⁴² PINCUS-WITTEN, Robert. "Peonies/Kusunoki: Thoughts on Cy Twombly's 'A Scattering of Blossoms and Other Things'". En: *Blooming: A Scattering of Blossoms and Other Things*. New York: Gagosian Gallery, 2007.

⁴³ La primera gran retrospectiva a toda la carrera de Twombly tuvo lugar en la Tate Modern de London bajo el título *Cy Twombly. Cycles and Seasons* gracias a la labor de Nicholas Serota, gran conocedor de su obra y amigo personal del artista. El esfuerzo se vio reflejado con la publicación de un gran catálogo con ensayos de grandes expertos como Tacita Dean en SEROTA, Nicholas (ed.). *Cy Twombly: Cycles and Seasons*. London: Tate Modern, Schirmer/Mosel, 2008.

Francisco Calvo Serraller (Madrid, 1948). En 2009, la misma exposición viajó a Italia donde se expuso en la Galleria Nazionale d'Arte Moderna de Roma (del 5-III-2009 al 24-V-2009). A raíz de estas exposiciones el *Burlington Magazine* dedicó dos artículos sobre Twombly, el primero en julio a cargo de Nicholas Cullinan en el que se centra en el viaje que hicieron por primera vez a Europa Twombly y Robert Rauschenberg, "Double exposure: Robert Rauschenberg's and Cy Twombly's Roman Holiday"⁴⁴; y el segundo, en octubre, escrito por David Anfam que se hace eco de la retrospectiva itinerante de 2008 entre la Tate Modern de London, el Guggengheim de Bilbao y el Galleria Nazionale d'Arte Moderna de Roma, "Cy Twombly. London, Bilbao and Rome"⁴⁵.

Y un año más tarde, Cullinan y Serota escribieron el artículo "Ecstatic Impulses: Cy Twombly's Untitled (Bacchus), 2006-2008" para el *Burlington Magazine* de 2010 —en el que analizan su serie Untitled (Bacchus) [Sin título (Baco)] (2005-2008), inaugurada en la galería Gagosian con la exposición Bacchus: Psilax and Mainomenos en noviembre de 2005, en ella se retoma el mito y el impulso estático del trazo de Twombly—⁴⁶.

En relación a sus últimas obras, encontramos el catálogo *Cy Twombly in and out of Rome* editado por la galería Gagosian en

⁴⁴ CULLINAN, Nicholas. "Double Exposure: Robert Rauschenberg's and Cy Twombly's Roman Holiday". *Burlington Magazine*, 2008, Vol. 150, nº1264, pp. 460-470.

⁴⁵ ANFAM, David. "Cy Twombly. London, Bilbao and Rome". *Burlington Magazine*, 2008, vol. 150, nº 1267, Art in Italy (Oct., 2008), pp. 701-702.

⁴⁶ CULLINAN, Nicholas; SEROTA, Nicholas. "Ecstatic Impulses: Cy Twombly's Untitled (Bacchus), 2006-2008". *Burlington Magazine*, 2010, nº 152, pp. 613-15.

Roma en 2008, donde presenta su serie *Three Notes from Salalah* [Tres notas desde Salalah] (2005-2007) y cuenta con textos de la comisaria de arte Julie Sylvester y el especialista en arqueología clásica de la universidad de Roma, Francesco Pellizzi⁴⁷. Asimismo, el comisario y director del Art Institute of Chicago James Rondeau ofreció en el 2009 una perspectiva más oriental y bucólica en *Cy Twombly: The Natural World: Selected Works, 2000-2007*⁴⁸.

En este recorrido historiográfico sobre la pintura de Twombly se aprecia una gran labor de catalogación y de difusión, especialmente en los últimos años, en la producción y comisariado de exposiciones e incluso la grabación del documental *Edwin Parker* dirigido por Tacita Dean en 2011⁴⁹. A raíz de la muerte del artista en 2011, las publicaciones se hicieron más constantes. Una de las más interesantes es el artículo que la amiga de Twombly, Edith Schloss (1919-2011), estaba escribiendo sobre la relación de amistad que los unió en Italia, pero que, desgraciadamente, no pudo terminar a causa de su propio fallecimiento; con todo, fue la editora Mary Wilsey la encargada de recopilar y finalizar el texto publicado el 21 de marzo en *Wanted in Rome magazine*⁵⁰. Así, en 2012 el profesor francés Richard Leeman de la Université Bordeaux editó

⁴⁷ SYLVESTER, Julie (ed.). *Cy Twombly in and out of Rome*. Roma: Gagosian Gallery Rome, 2008.

⁴⁸ RONDEAU, James. *Cy Twombly: The Natural World: Selected Works, 2000-2007* (Art Institute of Chicago). München: Schirmer/Mosel, 2009.

⁴⁹ DEAN, Tacita (dir.). *Edwin Parker* [DVD, 16mm]. USA and UK: Frith Street Gallery, Marian Goodman Gallery (29 min.), 2011. El video se puede visualizar a través de la plataforma MUBI. En: <<https://mubi.com/films/edwin-parker>> (Fecha de consulta: 16-VIII-2016).

⁵⁰ WILSEY, Mary. "Edith Schloss on Cy Twombly". *Wanted in Rome magazine*, 2012, pp.1-9.

una monografía completa sobre el artista nacido en Lexington en la que divide y clasifica su trayectoria artística en base a catorce temas: I- Primitive, Ritual, Fetish, II- Scribbles, III- Destroying Painting, IV- A Mythology of Longing, V- Words in Painting, VI- Romantic Symbolism, VII- Baroque pROfuSion, VIII- Numbers, IX- A Theory of Whirlwinds, X- Neurosis and Humanist, XI- The Fig the Lotus, the Whirling Dervish, XII, Metamorphoses, XIII. Melancholy y, por último, XIV- The Insistence of Letters ⁵¹.

En 2013 se publicó también *Cy Twombly Gallery*, donde sus editores Nicola Del Roscio y Julie Sylvester recogieron el testimonio del propio artista en la concepción y disposición de Cy Twombly Foundation⁵². Al mismo tiempo, durante ese mismo año de 2013, Nicholas Cullinan junto con el San Francisco Museum of Modern Art publicó el texto *Cy + Roman Steps (I-V)*, en el que Cullinan vuelve a incidir en la relación de Rauschenberg y Twombly que les llevó a viajar por Europa, y a detenerse en Roma donde Rauschenberg no dejó de retratar a su compañero y a experimentar con su cámara fotográfica⁵³. Y, sin duda, resulta de vital importancia el libro firmado por Thierry Greub *Cy Twombly*:

⁵¹ LEEMAN, Richard. *Cy Twombly: A Monograph*. Paris: Flammarion, 2005.

⁵² El sueño de Twombly de crear su propia fundación, como en su día lo hiciese su gran amigo Robert Rauschenberg, se plasma gracias esta publicación SYLVESTER, Julie (ed.); DEL ROSCIO, Nicola (ed.). *Cy Twombly Gallery. The Menil Collection*, Houston. New Haven-London: Cy Twombly Foundation, The Menil Collection, Yale University Press, 2013.

⁵³ CULLINAN, Nicholas. "Cy + Roman Steps (I-V)". San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 2013. Se puede acceder a su lectura directamente en la plataforma del San Francisco Museum of Modern Art. En: <<https://www.sfmoma.org/artwork/98.297.A-E>> (Fecha de consulta: 25-III-2016)

Bild, Text, Paratext de 2013 ⁵⁴ en el que recoge una gran cantidad de ensayos acerca de la obra del norteamericano, textos mayoritariamente en alemán a excepción de alguno en inglés, como por ejemplo, el de Yashinobu Hakutani “Cy Twombly’s Painting of the Peonies and Haiku Imagery” ⁵⁵ o el de Lisa Hopkins que se centra exclusivamente en una de sus obras como se aprecia por el título “Cy Twombly’s Hero and Leander (To Christopher Marlowe)” ⁵⁶ así como el de Mary Jacobus, profesora emérita de inglés de la University of Cambridge y de Cornell University, miembro honorario de Lady Margaret Hall en University of Oxford, “Twombly’s Narcissus: Ovid’s Art, Rilke’s Mirror” ⁵⁷, o el de Nicola Del Roscio “Trip to Russia and Afghanistan with Cy Twombly, 1979” ⁵⁸, entre otros.

Asimismo, en julio de 2014, la Fundación Museo de Arte Contemporáneo Jumex en la ciudad de México organizó la primera gran retrospectiva del artista norteamericano en el ámbito latinoamericano. La exposición, que titularon *Paradise Now* (del

⁵⁴ GREUB, Thierry. *Cy Twombly: Bild, Text, Paratext*. Morphomata 13. Paderborn: Fink, 2014

⁵⁵ HAKUTANI, Yoshinobu. “Cy Twombly’s Painting of the Peonies and Haiku Imagery”. En: GREUB, Thierry. *Cy Twombly: Bild, Text, Paratext*. Morphomata 13. Paderborn: Fink, 2014, pp. 279-294.

⁵⁶ HOPKINS, Lisa. “Cy Twombly’s Hero and Leander (To Christopher Marlowe)”. En: GREUB, Thierry. *Cy Twombly: Bild, Text, Paratext*. Morphomata 13. Paderborn: Fink, 2014, pp. 245-260.

⁵⁷ JACOBUS, Mary. “Twombly’s Narcissus: Ovid’s Art, Rilke’s Mirror”. En: GREUB, Thierry. *Cy Twombly: Bild, Text, Paratext*. Morphomata 13. Paderborn: Fink, 2014, pp. 381-192.

⁵⁸ DEL ROSCIO, Nicola. “Trip to Russia and Afghanistan with Cy Twombly, 1979”. En: GREUB, Thierry. *Cy Twombly: Bild, Text, Paratext*. Morphomata 13. Paderborn: Fink, 2014, pp. 453-464.

5-VI- 2014 al 12-X-2014), comisariada por Philip Larrat-Smith y Julie Sylvester, editó un catálogo bilingüe⁵⁹ a la par que organizaba una serie de ponencias en torno al artista, donde se tuvo el placer de ser invitada (el 27-VII-2014) para ofrecer una conferencia sobre la poeticidad en su obra; bajo el título “Cy Twombly: Ut pictura poesis”; junto a otros expertos como Nicholas Cullinan, por citar uno de ellos.

Igual de interesante resulta la publicación *Twombly: The Essential* editado por Del Roscio⁶⁰ en el que se destaca el ensayo de Thierry Greub, *Cy Twombly's inverted archeology*⁶¹. Sin embargo, uno de los catálogos más atrevidos y atractivos es el editado con motivo de una exposición en el que se entremezclan tres artistas muy diversos, en todos los sentidos, como fueron el británico William Turner (1775-1851), el francés Claude Monet (1840-1926) y el norteamericano Cy Twombly (1928-2011) en *Turner Monet Twombly: Later Paintings* (del 22-VI-2012 al 28-X-2012.) en la Tate Liverpool⁶².

La última gran retrospectiva en Europa sobre el artista está comisariada por Jonas Storsve en el Centre Pompidou (30-XI-2016 al 24-IV-2017) y está acompañada por la publicación *Cy*

⁵⁹ SYLVESTER; Julie; LARRAT-SMITH, Philip. *Cy Twombly Paradise*. México: Fundación Jumex Arte Contemporáneo, 2014.

⁶⁰ DEL ROSCIO, Nicola (ed.). *The Essential Cy Twombly*. New York: D.A.P, 2014.

⁶¹ GREUB, Thierry. “Cy Twombly’s inverted archeology”. En: DEL ROSCIO, Nicola(ed.). *The Essential Cy Twombly*. New York: D.A.P, 2014. pp. 227-236.

⁶² LEWISON, Jeremy. *Turner, Monet, Twombly. Later paintings*. London: Tate Publishing, 2011.

Twombly con los ensayos del propio comisario de la exposición “*Quelques considérations sur la personne et l’œuvre de Cy Twombly*”; John Yau con “*Cy Twombly, Charles Olson et le «postmoderne archaïque»*”; Paul Winkler y su escrito “*(Lex)*”; Nicholas Cullinan que se centra en una de las series más controvertidas del artista “*Nine Discourses on Commodus, ou le magnifique «fiasco» de Cy Twombly*”; Thierry Greub con “*Les Antiques chez Cy Twombly*”; Katharina Grosse y “*C.T.S.T.*”; Richard Leeman que escribe sobre “*Le corps parlant de Cy Twombly*”; Sally Mann y su texto “*Extraits de: Hold Still: A Memoir with photogrpahs*”; Guillaume Cassegrain con el ensayo “*«Say Goodbye Catullus...»: Cy Twombly et la coulure*”; Giorgio Agamben y “*Bellezza che cade*”; Edmund de Waal (Nottingham, 1964), que destaca la blancura de su obra en “*«Blanche, blanche, blanche» La mer selon Cy Twombly*”; Éric Mézil que hace mención a la relación del artista con el galerista Yvon Lambert en “*Yvon Lambert souvenirs de Cy Twombly*”; Bernd Klüser, que se centra en la colección privada de Udo y Annette Brandhorst “*Cy Twombly en vedette. La collection privée d’Udo et Anette Brandhorst*” y de su hijo Alessandro Twombly, que se centra en “*Les peintures marocaines de Cy Twombly*”⁶³.

⁶³ STORSVE, Jonas. *Cy Twombly*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2017. Resulta interesante el testimonio del propio comisario y editor de esta retrospectiva única, como se puede ver en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=bwSXoL_MLVU>. (Fecha de consulta: 8-III-2017). Asimismo, en la organización de esta exposición en el Centre Pompidou de Paris estuvo implicado también Nicola del Roscio, amigo y asistente personal de Twombly y presidente de su fundación, al que se puede ver hablando sobre el artista norteamericano en: <<https://www.youtube.com/watch?v=X8fjqc7tkuE>> y <<https://www.youtube.com/watch?v=IsRpsABG2ck>>. (Fecha de consulta: 8-III-2017). Los documentos audiovisuales y entrevistas están recogidos por la periodista francesa Judith Benhamou-Huet.

Asimismo, en 2016 se publicó *Reading Cy Twombly: Poetry in Paint* el primer libro íntegramente dedicado a la poesía en su pintura, un estudio detallado de Mary Jacobus sobre las citas y referencias que aparecen inscritas en su obra a lo largo de su trayectoria artística⁶⁴.

Todos estos estudios y publicaciones demuestran y certifican el reconocimiento de Twombly como uno de los mayores artistas de finales del siglo XX y principios del XXI.

2.1.2.2. Escultura

Del mismo modo, no se puede obviar la ardua labor del editor y escritor italiano Nicola Del Roscio, quien retomaría la labor iniciada por Bastian pero esta vez, centrándose en su faceta como escultor del artista estadounidense. Así, Del Roscio firmó *Cy Twombly. Catalogue Raisonné of Sculpture, vol. I, 1946-1997*, publicado en 1997⁶⁵. En esta ocasión, el italiano acompañó y enriqueció el catálogo con la contribución del crítico Arthur C. Danto (1924-2013), quien escribió el texto expositivo⁶⁶. Ese mismo año de 1997, el crítico y comisario británico David Sylvester se interesó también por la escultura de Twombly, al igual que otros

⁶⁴ JACOBUS, Mary. *Reading Cy Twombly: Poetry in Paint*. New Jersey: Princeton University Press, 2016. Sin duda un libro que ayuda a reconocer e identificar ciertas inscripciones y que se recomienda fervientemente si se desea profundizar en las referencias literarias que utilizó el artista para cada ocasión.

⁶⁵ DEL ROSCIO, Nicola. *Cy Twombly: Catalogue Raisonné of Sculpture, vol. I: 1946-1997*. München: Planco-Schirmer/Mosel, 1997.

⁶⁶ DANTO, Arthur C. "Monuments and metamorphoses: the sculptures of Cy Twombly". En: COLLU, Ugo (ed.). *Twombly Sculpture*. Cagliari: Fondazione Costantino Nivola: Ilisso, 2002, pp. 95-98.

teóricos y expertos como Katharina Schmidt, Georg Frei, Ugo Collu o Achim Hochdörfer, comisario del Museum Moderner Kunst —MUMOK— de Wien, —se podría afirmar la existencia bastante acuciante de una etapa (1997-2002) en la que predomina su escultura—⁶⁷.

A finales de los años noventa, concretamente en 1998, la American Academy de Roma le encargó a Cy Twombly una exposición, cuyo catálogo, tras consultarse, resulta ser muy íntimo y personal, pues fue el propio Twombly el que se encargó de elaborar la portada [Fig. 2]⁶⁸. La muestra constaba tan solo de 8 esculturas en la que se incide su faceta de pintor y escultor, como señaló la comisaria Martha Boyden en su ensayo “Cy Twombly has sculpted as well as painted throughout his life”⁶⁹. Habría que destacar que el premio McKim que la American Academy junto con L’Associazione Culturale Valentina Moncada otorgan cada año a la labor creativa y cultural fuese una medalla diseñada por el propio Cy Twombly en 2005 [Fig.3]. Una medalla que también ganó justo un año después, en 2006, en reconocimiento a toda su labor cultural en el arte [Fig. 4].

En 2002, Del Roscio editó una de las obras más singulares

⁶⁷ Los ensayos de Katharina Schmidt, Achim Hochdörfer o Christian Klemm entre otros, sobre la obra escultórica de Twombly se encuentran recogidos en la edición bilingüe de COLLU, Ugo (ed.). *Twombly Sculture*. Cagliari: Fondazione Costantino Nivola: Ilisso, 2002.

⁶⁸ BOYDEN, Martha. (ed.). *Cy Twombly. Eight sculptures. American Academy Rome* (del 28-IX-1998 al 15-XI-1998). Roma: American Academy, 1998.

⁶⁹ BOYDEN; Martha. “Cy Twombly has sculpted as well as painted throughout his life”. En: BOYDEN, Martha (ed.). *Cy Twombly. Eight sculptures American Academy Rome* (del 28-IX-1998 al 15-XI-1998). Roma: American Academy, 1998, p. 4.

Cy Twombly
 &
 Sculptures
 American
 Academy
 Rome
 Oct 28¹⁹⁴⁵ Nov 15

Fig. II.

Portada de la exposición *Eight Sculptures* en la American Academy de Roma diseñada por el propio artista en 1998.

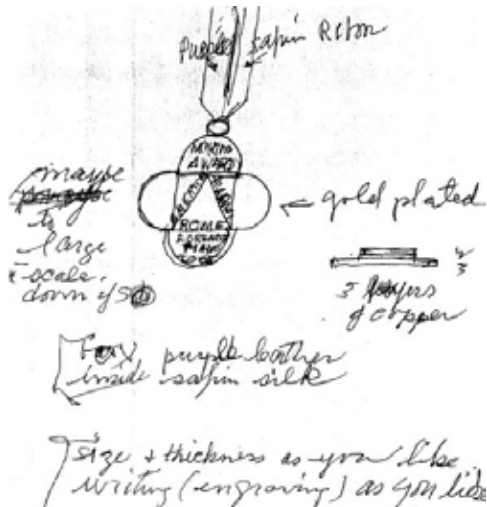


Fig. III.

Boceto de Cy Twombly para the AAR's McKim Medal de 2005.



Fig. IV.

Fotografía del artista con *AAR's McKim Medal* en 2006 tras ganar el premio.

por su aportación teórica y su carácter documental tanto en escultura, pintura como fotografía, *Writings on Cy Twombly*. En libro encontramos el testimonio escrito de amigos y coetáneos como Robert Motherwell, Francesco Clemente (Napoli, 1952), Frank O'Hara, Dore Ashton (New Jersey, 1928), Gottfried Boehm (Offenbach am Main, 1920), Roland Barthes, Robert Pincus-Witten (New York, 1935), el historiador del arte y comisario suizo, Harald Szeemann (1933-2005), Arthur Danto, Richard Howard (Cleveland, 1929), Max Kozloff (Chicago, 1933) o Pierre Restany, gracias a la perseverancia de su editor Nicola Del Roscio, David Sylvester y Kirk Varnedoe⁷⁰. Este volumen es un compendio de

⁷⁰ Mención especial se merece esta publicación en la que se recogen en inglés todos los ensayos escritos hasta el 2002 sobre Twombly de amigos, críticos y comisarios en DEL ROSCIO, Nicola (ed.). *Writings on Cy Twombly*. München: Schirmer/Mosel, 2002.

fuentes directas escritas por arquitectos, poetas, críticos de arte, artistas y teóricos que conocían la obra de Twombly.

2.1.2.3. Fotografía

El italiano Del Roscio fue el primero también en reparar en la faceta de fotógrafo de Twombly, que cobró una mayor magnitud en el 2002 con la publicación de *Cy Twombly Photographs 1951-1999* en la que participó el crítico y editor Vincent Katz (New York, 1960)⁷¹. Posteriormente, el profesor de Historia del Arte Moderno Laszlo Gloser catalogó y completó el trabajo emprendido por Katz y Del Roscio en *Cy Twombly: Photographs 1951-2007* editado en 2008 ⁷². Dos años después, la editorial alemana Schirmer/Mosel publicó sus quince fotografías sobre la típica flor holandesa, el tulipán⁷³. Y recientemente, los expertos Jürgen Fitschen y Margaret Schütte han ordenado las fotografías, las impresiones y los trabajos sobre papel de Twombly provenientes de la colección Grosshaus, reuniendo y conectando materiales y aspectos diferentes del artista evidenciando el protagonismo de la fotografía con la impresión *Cy Twombly: Photographs, Prints and Works on Paper from the Grosshaus Collection en 2011* ⁷⁴. Una de las últimas menciones a sus fotografías la encontramos en *Cy Twom-*

⁷¹ DEL ROSCIO, Nicola. (ed.). *Cy Twombly Photographs 1951-1993*. München: Shirmer/Mosel, 2002.

⁷² GLOSER, Laszlo. *Cy Twombly: Photographs 1951-2007*. München: Shirmer/Mosel, 2008.

⁷³ TWOMBLY, Cy. *Tulips. Fifteen photographs*. München: Schirmer/Mosel, 2010.

⁷⁴ FITSCHEN, Jürgen; SCHÜTTE, Margaret. *Cy Twombly: Photographs, Prints and Works on Paper from the Grosshaus Collection*. Köln: Walther König, 2011.

bly Photographer, Friends and Others: Le Temps Retrouvé en 2012 gracias al trabajo conjunto de Nicholas Cullinan —director de la National Portrait Gallery de London desde enero de 2015— y el escritor norteamericano Don DeLillo (New York, 1936)⁷⁵. En el 2012, justo un año después de la muerte del artista la galería Gagosian de London organizó una exposición únicamente de fotografía, *Cy Twombly Photographs*, con motivo de ello se editó un catálogo a cargo de Edmund De Waal⁷⁶. Ese mismo año, la periodista y crítica de arte italiana Emma Cravagnuolo escribió el artículo “A un passo dall’astrazione a Bruxelles fotografie inedite; oggetti, interni ed elementi naturali in primi piani estremi” para la revista italiana *Arte*⁷⁷, coincidiendo también con la publicación de *Cy Twombly, Unpublished Photographs 1951-2011*⁷⁸ donde destaca el ensayo del escritor alemán Michael Krüger (Wittgendorf, 1943) “Cy Twombly’s Lemons”⁷⁹. Por si fuera poco, en 2015 fue la misma American Academy de Roma la que dedicó una exposición a Twombly como fotógrafo bajo el título de *Cy Twombly*

⁷⁵ CULLINAN, Nicholas; DELLILLO, Don. *Cy Twombly Photographer, Friends and Others: Le Temps Retrouvé*. Paris: Actes Sud, 2012.

⁷⁶ DE WAAL, Edmund. “Cy Twombly: A kind of Aura”. En: *Cy Twombly Photographs*. London: Gagosian Gallery, 2012.

⁷⁷ GRAVAGNUOLO, Emma. “A un passo dall’astrazione a Bruxelles fotografie inedite; oggetti, interni ed elementi naturali in primi piani estremi”. *Arte*, 2012, pp. 46-47.

⁷⁸ KRÜGER, Michael (ed.). *Cy Twombly, Vol IV: Unpublished Photographs 1951-2011*. München: Schimer/Mosel, 2012.

⁷⁹ KRÜGER, Michael (ed.). “Cy Twombly’s Lemons”. En: KRÜGER, Michael (ed.). *Cy Twombly, Vol IV: Unpublished Photographs 1951-2011*. München: Schimer/Mosel, 2012, pp. 173-176.

*Photographer*⁸⁰, el catálogo corrió a cargo del historiador del arte Peter Benson Miller, y cuenta con también con un texto del americano Marc Robinson⁸¹.

2.1.3. Crítica de la escritura

La naturaleza, la literatura, la mitología, el arte o el mar Mediterráneo son las vías más comunes para acercarse al artista norteamericano. No obstante, todos estos temas se encuentran supeditados a uno principal, que caracteriza su trabajo y hace de él una obra única: la alusión a la escritura. La torpeza gestual intencionada, el juego de mostración-ocultación y la dejadez de su trazo son inherentes en sus múltiples facetas: pintor, escultor y fotógrafo. La obra de Twombly genera un reto que requiere un análisis multidisciplinar.

La compleja interpretación y estudio del artista ha producido, desde que inició su carrera en el mundo del arte, irregularidades y contradicciones entre la crítica contemporánea estadounidense. Arthur Danto atestigua en el capítulo “Cy Twombly” de su libro *The Madonna of the Future* [La Madonna del futuro: Ensayos en un mundo del arte plural] del 2000, que en la exposición de 1964 en la galería Castelli el propio director Ivan Karp (1926-2012) tildó la muestra de «tipo francés extravagante»⁸². El mundo

⁸⁰ BENSON MILLER, Peter (ed.). *Cy Twombly, Photographer* (del 7-X-2015 al 22-XI-2015). Roma: American Academy, 2015.

⁸¹ ROBINSON, Mark. “Pictures Foreword”. En: BENSON MILLER, Peter (ed.). *Cy Twombly Photographer* (del 7-X-2015 al 22-XI-2015). Roma: American Academy, 2015.

⁸² Citado en DANTO, Arthur C. “Cy Twombly.” En: *La Madonna del futuro: Ensayos en un mundo*

del arte de New York estaba todavía paralizado por el dogma crítico de Clement Greenberg (1909-1994), en una época en la que a todo arte que hubiera que tomar en serio se le pedía un cierto puritanismo anti suntuario que evidentemente no encajaba con Twombly, la formación clásica y con la paleta de la escuela de París y los aires de un expatriado —se debe tener presente que Twombly proviene de la segunda corriente del expresionismo abstracto norteamericano que nació ensombrecida por Jackson Pollock (1912-1956)—. Es crucial la metamorfosis del artista desde sus inicios e influencia, hasta su exilio voluntario a Italia, donde se rodea de un mundo aristocrático y se decanta hacia la literatura y la historia europea; subrayando aún más la diferencia existente entre sus coetáneos, como Robert Rauschenberg o John Cage (1912-1992).

Twombly se adelantó a su época y se descolgó de la corriente artística imperante, lo que le colocó desde un principio en una situación de desventaja ante la crítica que lo tildaba de excéntrico y raro. Su predilección por la Historia Antigua, las fuentes literarias clásicas y la mitología le llevaron a abordar preocupaciones culturales que contrastan con el camino más transitado de la contemporaneidad, que con el tiempo le valdría el sobrenombre de artista Mediterráneo. A partir de ese preciso momento, se ganó el respeto —que fue creciendo gradualmente hasta su muerte en 2011—, de los intelectuales del momento como Roland Barthes (1915-1980) y Arthur Danto. Precisamente, Barthes escribió

del arte plural (1ª ed.). Barcelona: Paidós, 2003, p. 127. Danto ofrece una visión crítica y mordaz de la obra de Twombly en el capítulo que le dedica en su libro. La traducción y edición en castellano son del catedrático de filosofía y estética de la Universitat Autònoma de Barcelona, Gerard Vilar.

unos años antes de morir en 1979 dos ensayos fundamentales, “Non Multa Sed Multum”⁸³ y “The Wisdom of Art” [Sabiduría del arte]⁸⁴, para el catálogo razonado de obras de papel editado por el galerista Yvon Lambert y para la exposición *Cy Twombly. Paintings and Drawings* en el Whitney Museum of American Art de New York, respectivamente. Barthes fue el primero en señalar la supuesta torpeza atribuida al trazo inimitable y perezoso de Twombly —la esencia de su escritura está en el gesto que produce con dejadez—, remarcando que su obra es un campo alusivo a la escritura y sus palabras a la cultura. El filósofo francés afirmó también que los “grafismos” del artista eran como “satoris” (proveniente del budismo Zen japonés), iluminaban y liberaban la creatividad que relacionó con una brusca ruptura de la lógica causal cuando se intentan descifrar. Por último, Barthes resaltó que el arte de Twombly era inclasificable porque conjuga con trazo inimitable la inscripción y la borradura, la infancia y la cultura, la desviación y la invención⁸⁵.

Por su parte, Arthur Danto apuntó en 1994 que la escritura que aparece en las obras de Twombly correspondería a la escritura demótica que está en superficies en todas partes y puede ser

⁸³ En este caso es aconsejable consultar LAMBERT, Yvon. *Catalogue raisonné des œuvres sur papier de Cy Twombly, vol. VII: 1977-1982*. Milano: Multipla edizioni, 1979. El texto en castellano se encuentra recogido en BARTHES, Roland, 1986 (nota 3), pp. 183-203.

⁸⁴ BARTHES, Roland. “Sabiduría del arte”. En: *Cy Twombly. Paintings and Drawings*. Nueva York: Whitney Museum of American Art, 1979. En: *Lo Obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces* (trad. C. Fernández Medrano) (1ª ed.). Barcelona: Paidós, 1986, pp. 205-224.

⁸⁵ Ver BARTHES, Roland, 1986 (nota 84), pp. 218-219.

cualquier cosa. El encanto de su escritura, según el crítico, es que a menudo se trata de versos poéticos, o de palabras italianas, o de referencias literarias. Danto habla también de garabatos, rozaduras y raspaduras sin coordinación en espacios vastos; dibujos e inscripciones demóticas de raspados poéticos, testimoniales de una formación y cultura. Danto insistió en el grado cero de la escritura, el dibujo, la pintura, la composición en la obra de Twombly, que lograba de algún modo —en sus mejores consecuciones— una cierta belleza tartamuda en la que las bases posiblemente estén transformadas en elegantes rumores⁸⁶. Se sugiere que Danto se sirvió del vocablo para hacer hincapié en el concepto de demótico como algo casual, espontáneo y creativo que surge cuando hacemos dibujos, anotaciones o inscripciones —interrupciones—rápidas y torpes hechas de cualquier manera y sin tener en cuenta el soporte, que después resulta difícil de descifrar e interpretar pero que es afín —al contrario que la escritura hierática y jeroglífica—. En este sentido, remarcó que la mano de Twombly era la de alguien que aspira a dibujante pero que se ha quedado en el nivel básico e inocente donde uno se reconoce cuando pretende dibujar por primera vez. Ese dibujo que acompaña la escritura Danto creía que estaba en todas partes, en cualquier superficie. Así, la única diferencia entre el dibujo y la escritura es que la escritura puede ser cualquier cosa mientras que el dibujo o imagen está res-

⁸⁶ Según la Real Academia Española, se dice de un género de escritura cursiva empleado por los antiguos egipcios para diversos actos privados, aunque también se emplea el término demótico para designar el griego demótico o dimotikí —lengua del pueblo— como base fundamental del griego moderno. El término fue utilizado por primera vez por el historiador griego Heródoto (484 a.C. - 425 a.C.), para distinguirlo de la escritura hierática y jeroglífica.

tringida a nuestro conocimiento, a nuestras experiencias previas, y a lo que todo el mundo da por hecho que conoce⁸⁷.

2.2. **Ámbito nacional**

2.2.1. **Catálogos y artículos**

Los escritos y fuentes procedentes de nuestro ámbito nacional sobre Twombly a día de hoy siguen siendo escasos. Las lagunas historiográficas en España son evidentes al respecto. Sin embargo, existen textos de especialistas españoles como Martí Perán, profesor de Teoría del arte en la Universitat de Barcelona, y el teórico Ángel Barañal, que mencionaron a Twombly y su alusión a la escritura en la revista *Fragmentos* de 1991, “Escribir y dibujar, en el fondo no son lo mismo”⁸⁸. En 2007, el historiador del arte y profesor Antonio Sustaita retomó el tema de la escritura e incidió en los garabatos y cómo éstos pueden llegar a reflejar erotismo a través del trazo en su artículo “El espejo de los garabatos: Twombly y el erotismo” publicado en la revista de estudios literarios *Espejulo* de la Universidad Complutense de Madrid⁸⁹. En 2008, el catedrático en Historia del arte Francisco Calvo Serraller redactó, con motivo de la pequeña retrospectiva *Cy Twombly* en el Museo Guggenheim de Bilbao⁹⁰, “Zahorí”, ensayo que insiste en la figura

⁸⁷ Ver DANTO, Arthur C., 2003 (nota 82), pp. 130-131.

⁸⁸ PERÁN, Martí; BARAÑAL, Ángel. “Escribir y dibujar, en el fondo no son lo mismo”. *Fragmentos*, 1991, nº17/18/19, pp. 152-167.

⁸⁹ SUSTAITA, Antonio. “El espejo de los garabatos: Twombly y el erotismo”.
En: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero36/twombly.html>> (Fecha de consulta: 5 -II- 2016).

del artista como zahorí, un ser excepcional con la facultad de descubrir y desvelar lo que está oculto⁹¹.

Sin embargo, dentro de nuestro país, habría que destacar la exposición que la Fundación Caja de Pensiones de Madrid organizó en 1985, *Italia Aperta*, donde era incuestionable que apareciera obra de Twombly dada la relación con el país. Prueba fehaciente de ello es el texto de Gillo Dorfles (Trieste, 1910) que aparece en el catálogo expositivo⁹². Dos años después, en 1987 en los palacios de Velázquez y el Palacio de Cristal mostraban parte del trabajo del artista sobre papel, cuadros y escultura en la exposición que llevaba por título *Cy Twombly: cuadros, trabajos sobre papel, esculturas* (del 22-IV-1987 al 30-VII-1987) en Madrid⁹³. Ese mismo año, en Barcelona se expusieron más de 140 obras del artista hasta enero de 1988; organizada por la alemana Katherina Schmidt, supervisora artística del nuevo Kunstmuseum der Stadt Bonn, para el Centro Cultural de la Caixa de Pensions, las obras presentadas procedían de galerías, museos y coleccionistas particulares de Italia, Alemania, Estados Unidos y Gran Bretaña, así como de la colección privada del mismo artista, tal y como lo comentó el periodista y escritor, Juan José Navarro Arisa (Barcelona, 1955),

⁹⁰ GIMÉNEZ, Carmen (ed.). *Cy Twombly*. Bilbao: Tf Editores/Museo Guggenheim, 2008.

⁹¹ CALVO SERRALLER, Francisco. "Zahorí". En: GIMÉNEZ, Carmen (ed.). *Cy Twombly*. Bilbao: Tf Editores/Museo Guggenheim, 2008, pp. 23-33.

⁹² DORFLES, Gillo. "Cy Twombly". En: GARCIA, Aurora. *Italia Aperta*. Madrid: Fundación Caja de Pensiones, 1985, pp. 61

⁹³ SZEEMAN, Harald (com.). *Cy Twombly: Cuadros, trabajos sobre papel, escultura*. Madrid: Palacio de Cristal. Ministerio de Cultura, 1987.

en su artículo “140 obras sobre papel de Cy Twombly se exponen en Barcelona hasta enero” para el diario *El País* en 1987; donde Twombly explicó: «Lo que más recuerdo de mi anterior estancia en Barcelona es la arquitectura de Gaudí, pero fue hace muchos años; Bob Rauschenberg y yo vinimos con grandes penalidades desde Madrid, en un coche alquilado, para seguir viaje en barco hasta Italia desde Barcelona»⁹⁴. Acerca de su exposición, el artista dijo que «[...] nunca sé qué decir de mi obra, por eso no quiero hablar de ella; lo que sí puedo decir es que Katherina Schmidt ha hecho un trabajo bellissimo y excelente con esta exposición»⁹⁵. Esta muestra es importante porque es la primera vez que el artista asiste a una inauguración en nuestro país y se le pudo entrevistar: «[...] hace ya mucho tiempo que elegí la privacidad de la pintura y el anonimato que puede tener un pintor en Italia, pero además creo que un pintor debe expresarse a través de sus obras»⁹⁶, dijo el artista, que no asistió a la antológica de su obra celebrada unos meses antes en Madrid ni tampoco viajó a Bonn, donde se realizó una exposición retrospectiva de su obra.

Cabe remarcar que su comisaria ya apuntó la influencia del Mediterráneo en el artista estadounidense: «Twombly es un artista anglosajón que se decantó por el Mediterráneo, al igual que otros creadores a los que él admira, como Shelley o Byron, que

⁹⁴ NAVARRO ARISA, Juan José. “140 obras sobre papel de Cy Twombly se exponen en Barcelona hasta enero”. *El País*, 2 de diciembre de 1987. En: <http://elpais.com/diario/1987/12/02/cultura/565398003_850215.html> (Fecha de consulta: 10 -III- 2016).

⁹⁵ NAVARRO ARISA, Juan José, 1987 (nota 94).

⁹⁶ NAVARRO ARISA, Juan José, 1987 (nota 94).

además le han inspirado en muchas obras»⁹⁷. De esos dos años (1987-1988) habría que destacar la repercusión en prensa de las dos exposiciones en Madrid y Barcelona. Algunos de esos artículos se publicaron en el periódico *El País*, como por ejemplo; “Cy Twombly, una exposición con mensajes cifrados”⁹⁸ escrito por Fietta Jarque el 23 de abril que describió la esencia de la exposición comisariada por el alemán Harald Szeemann en Madrid, quien confesó: «En esta exposición trato de recordar a los jóvenes artistas —especialmente a estos nuevos italianos y alemanes— lo que es la expresión de un trabajo maduro, un lenguaje maduro, hecho hace 30 años y al que ellos han añadido muy poco. Sólo Beuys —ahora muerto—, además de Twombly, ha sabido ofrecer en los últimos años un trabajo tan sólido en lo conceptual y lo visual»⁹⁹. Al tiempo que dijo:

O, el artículo “De lo sobrecogedor en la belleza”¹⁰¹ publicado el 14 de diciembre de 1987 por el comisario y crítico de arte catalán Manel Clot (1957-2016) sobre la muestra en Barcelona. Ambos

«Yo escribo un texto en el que mencionaba a Joseph Beuys, y Cy Twombly, a quienes considero los más grandes artistas de las últimas décadas. Hago comparación, y Beuys es el que pone todo en utopía de la sociedad, cosa que él se encargó

⁹⁷ NAVARRO ARISA, Juan José, 1987 (nota 94).

⁹⁸ JARQUE, Fietta. “Cy Twombly, una exposición con mensajes cifrados.” *El País*, 23 de abril 1987. En: <http://elpais.com/diario/1987/04/23/cultura/546127206_850215.html> (Fecha de consulta: 25-III- 2016).

⁹⁹ Citado en JARQUE, Fietta, 1987 (nota 98).

siempre de expresar verbalmente y a través de la escultura. En cierta forma, él siempre necesitó estar con la obra para explicarla. Él y Twombly tuvieron el mismo interés en que la humanidad se convierta en una humanidad del peso de su cultura, sólo que Twombly lo ha estado haciendo desde el silencio. Son, los dos polos de un mismo mensaje»¹⁰⁰

textos, proporcionan una información clave junto con el de Navarro Arisa sobre el número de obras escogidas para cada ocasión y la percepción de dos comisarios alemanes sobre el trabajo del artista norteamericano.

Habría que esperar hasta 1999 para que la prensa española volviera a escribir sobre Twombly a causa de la compra de un cuadro del artista por 555 millones de pesetas en la subasta realizada en Sotheby's en New York, cuyo destino era el Centro de Arte Reina Sofía de Madrid¹⁰². Un texto donde se sorprenden de que un “renegado” del arte, como matizan en el artículo, alcance dichos precios en el mercado —alejados, eso sí, de los 1.700 millones de pesetas que se pagaron ese mismo día por una obra de Rothko—. Pero si algo deja claro el artículo es lo siguiente: «El magnífico resultado —el más alto en arte contemporáneo desde 1989— de esta venta demuestra que el mercado está en un momento muy fuerte para las

¹⁰⁰ Citado en JARQUE, Fietta, 1987 (nota 98).

¹⁰¹ CLOT, Manel. “De lo sobrecogedor en la belleza”. *El País*, 14 de diciembre 1987. En: <http://elpais.com/diario/1987/12/14/cultura/566434802_850215.html> (Fecha de consulta: 25 -III- 2016).

¹⁰² RD. “España compra un cuadro de Cy Twombly por 555 millones de pesetas”. *El País*, 19 de noviembre 1999. En: <http://elpais.com/diario/1999/11/19/cultura/942966014_850215.html> (Fecha de consulta: 5 -IV- 2016).

obras de primera fila y que hay una gran respuesta de los compradores»¹⁰³. Por lo que, a pesar de ser un artista heterodoxo y renegado el mercado lo incluía dentro de la primera línea incluso en España.

No han sido muy frecuentes las muestras en nuestro país pero habría que destacar la exposición *Art in the USA* en 2007 (del 11-X-2007 al 27-IV-2008) en el Guggenheim de Bilbao donde se expuso su serie *Nine discourses on Commodus* [Nueve discursos sobre Cómodo] (1963). El mismo escenario, un año más tarde, acogió la gran retrospectiva organizada en la Tate Modern de London con motivo de su ochenta cumpleaños. En 2013, de nuevo el museo Guggenheim de Bilbao organizó la exposición *Historias de la Historia* (del 22-I-2013 al 19-V-2013), donde confrontan obras de Twombly y George Baselitz (Alemania, 1938) inspiradas por personajes reales. Asimismo, tampoco cabe olvidarse de la muestra temporal que expuso el Museo del Prado en 2008 sobre su serie de doce lienzos *Lepanto* (2001). No obstante, y a pesar de las escasas exhibiciones dedicadas al artista hasta la fecha en nuestro país, uno de los hechos más significativos fue cuando el Institut Valencià d'Art Modern (IVAM) reconoció la trayectoria del artista otorgándole el premio Julio González que concede la Generalitat Valenciana en 2002, a propuesta del director del centro por aquel entonces, Cosme Barañano y del consejero de cultura, Manuel Tarancón. Gracias al artículo escrito por el periodista y político Ferran Bono (València, 1969) publicado en prensa el 28 de marzo de 2002 por *El País*¹⁰⁴, se tiene constancia de que Twombly rechazó una vez más realizar comentarios al res-

¹⁰³ Citado en RD, 1999 (nota 102)

pecto, por lo que queda más que patente su carácter introvertido. Un premio que destacaba sobre todo su faceta como escultor.

La última exposición en nuestro país ha sido *Cy Twombly. Lux* en el MACE (Museu d'Art Contemporani d'Eivissa) (del 18-VII-2016 al 2-X-2016)¹⁰⁵, el cual ha exhibido, por primera vez en España, la obra fotográfica del célebre artista norteamericano, tal y como apuntó Gloria Crespo MacLennan en el artículo para El País, “La luz de Cy Twombly ilumina el Mediterráneo”¹⁰⁶. MacLennan escribió:

España también se ha hecho eco de la gran retrospectiva en el Centre Pompidou, prueba de ello es el artículo de Álex Vicente

«Son más de 40 imágenes que, realizadas entre 1984 y 2011, nos adentran en el mundo íntimo del artista norteamericano. Su fotografía transmite sin tapujos la fragilidad propia de la introspección que en su pintura queda camuflada bajo la monumentalidad y la energía del expresionismo abstracto. Enfoca justo aquello que persigue. Con serenidad. Desvelando la belleza que de otra manera parecería no existir. «Sin los ojos del autor no existe tal cosa que así pueda nombrarse», escribe sobre su obra el escritor y ceramista Edmund de Waal»¹⁰⁷

¹⁰⁴ BONO, Ferran. “El IVAM reconoce la trayectoria heterodoxa de Cy Twombly”. *El País*, 28 de marzo 2002. En: <http://elpais.com/diario/2002/03/28/cultura/1017270004_850215.html>. (Fecha de consulta: 30-III- 2016).

¹⁰⁵ Desgraciadamente tras contactar con el museo se confirmó que no editaron ni publicaron ningún catálogo de la primera exposición fotográfica del artista en España.

¹⁰⁶ CRESPO MACLENNAN, Gloria. “La luz de Cy Twombly ilumina el Mediterráneo”. *El País*, 26 de julio 2016. En: <http://cultura.elpais.com/cultura/2016/07/11/actualidad/1468247658_209676.html> (Fecha de consulta: 31 -VIII- 2016).

¹⁰⁷ CRESPO MACLENNAN, Gloria, 2016 (nota 106).

“Cy Twombly, el garabato genial” en el periódico *El País*¹⁰⁸; el artículo de Loreto Sánchez Seoane para *El Independiente*, “Cuando el Pompidou llenó París”, en el que se hace hincapié en que el Centro Pompidou abre su celebración del 40º aniversario con la retrospectiva de Twombly¹⁰⁹; o el artículo “Poesía de las formas en Cy Twombly” de José Jiménez para el *ABC Cultural* en el que se incide en su vertiente más poética¹¹⁰, entre otros.

2. 3. Trabajos de investigación

El teórico alemán Thomas Heyden fue el primero en realizar una tesis de la que se tiene constancia sobre Twombly en 1986, *Zu sehen und zu lesen. Anmerkungen zum Verständnis des Geschriebenen bei Cy Twombly*, presentada en Universität Bonn¹¹¹. Heyden incidió, particularmente, en proporcionar las notas y pautas necesarias para ver, leer y comprender las palabras escritas por Twombly en sus obras. En cierto modo, Heyden insiste en forjar unas normas para analizar en contra de los dictados de Barthes que aboga por el no discurso en su obra. Respecto a las posteriores investigacio-

¹⁰⁸ VICENTE, Álex. “Cy Twombly, el garabato genial”. *El País*, 7 de enero 2017. En: < http://cultura.el-pais.com/cultura/2017/01/07/actualidad/1483805796_407010.html > (Fecha de consulta: 31 -I- 2017).

¹⁰⁹ SÁNCHEZ SEOANE, Loreto. “Cuando el Pompidou llenó París”. *El Independiente*, 28 de enero 2017. En: <<http://www.elindependiente.com/tendencias/2017/01/28/cuando-el-pompidou-lleno-paris/>> (Fecha de consulta: 31 -I- 2017).

¹¹⁰ JIMÉNEZ, JOSÉ. “Poesía de las formas en Cy Twombly”. *ABC Cultural*, 11 de enero 2017. En: <http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-poesia-formas-twombly-201701110139_noticia.html> (Fecha de consulta: 31 -I- 2017).

¹¹¹ HEYDEN, Thomas. *Zu sehen und zu lesen: Anmerkungen zum Verständnis der Geschriebenen bei Cy Twombly*. Universität Bonn, 1986.

nes de ámbito académico podemos observar que son limitadas. El artista e historiador del arte Simon Morley hizo referencia a la obra de Twombly en *Writing On The Wall: Word and Image in Modern Art*¹¹². En 2004, la americana Claire Daigle profundiza en su tesis doctoral *Reading Barthes, Writing Twombly* la relación entre la teoría del filósofo francés sobre la intencionalidad de lenguaje de Twombly y la escritura insinuada visible en su obra¹¹³. Al igual que Kim F. Nastick, con su disertación *Like a fire that consumes: Cy Twombly's Fifty Days at Iliam* en la Vilanova University¹¹⁴. Por su parte, el profesor del departamento germánico de la University of Washington, Richard Block, realizó un ensayo muy certero sobre la relación entre el escritor y filósofo alemán J. Wolfgang von Goethe (1749-1832) y el artista norteamericano, basándose en los escritos y las impresiones que escribió el mismo Goethe en Italia y la serie que Twombly le dedicó en 1978, *Goethe in Italy* [Goethe en Italia]¹¹⁵. Asimismo, la historiadora del arte Carol Nigro defendió en 2009 su tesis doctoral *Cy Twombly's Italian Journey: Histories and Myths for a Modern Era* en University of Delaware¹¹⁶. Nigro reseña aquí el papel de la historia y la mitología en la era moderna a través del viaje del artista por Italia. Ese mismo

¹¹² MORLEY, Simmon. *Writing on the Wall: Word and Image in Modern Art*. Berkeley: University of California Press, 2003.

¹¹³ DAIGLE, Claire L. *Reading Barthes, Writing Twombly*. City University of New York, 2004.

¹¹⁴ NASTICK, Kim. *Like a fire that consumes: Cy Twombly's Fifty Days at Iliam*. Vilanova University, 2004.

¹¹⁵ BLOCK, Richard. "Scribbles from Italy: Cy Twombly's Experiment in Seeing Goethe See Language." En: MOORE, Evelyn K.; SIMPSON, Patricia Anne. *The Enlightened Eye: Goethe and Visual Culture*. Amsterdam: Rodopi, 2007, pp.289-309.

año Abigail Susik escribió el ensayo “Cy Twombly: Writing alter Writing” en *A Journal of Theory and Art History* ¹¹⁷. Por otro lado, durante el curso 2009-2010, Daniele Ferrari dio a conocer su trabajo *Cy Twombly Pittore Mediterraneo* en el Dipartimento di Arti Visive en la Academia di Belle Arti di Brera¹¹⁸; en el que se centra en la serie *Lepanto* (2001) y en la importancia del barco en su trayectoria artística de Twombly.

Del mismo modo, en 2010 se depositó la tesis de máster — inédita— *Cy Twombly. Pintor de sentidos*¹¹⁹ en la Universitat Autònoma de Barcelona. En ella se ponía de manifiesto la mirada pictórica del artista estadounidense tanto en fotografía como en escultura, y se subrayó la importancia de los mitos, la historia y la literatura para Twombly, además de remarcar que la influencia literaria era en gran parte poética, como se demostró posteriormente en el artículo “Twombly: Poeticidad en el lenguaje” publicado en la revista digital *Disturbis*, también en 2010 ¹²⁰.

Ese mismo año de 2010, en Ohio (EEUU), Elizabeth J. Trapp presentó su tesis de máster sobre la serie pictórica *Ferra-*

¹¹⁶ NIGRO, Carol A. *Cy Twombly's Italian Journey: Histories and Myths for a Modern Era*. University of Delaware, 2009.

¹¹⁷ SUSIK, Abigail. “Cy Twombly: Writing after Writing.” *A Journal of Theory and Art History*, 2009, nº3, pp. 1-28.

¹¹⁸ FERRARI, Daniele. *Cy Twombly. Pittore Mediterraneo*. Milano: Accademia di belle arti di Brera. Dipartimento di Arti Visive, 2009-2010.

¹¹⁹ GRAS CRUZ, Irene. *Cy Twombly. Pintor de Sentidos*. Universitat Autònoma de Barcelona, 2010.

¹²⁰ GRAS CRUZ, Irene. “Twombly: Poeticidad en el lenguaje”. *Disturbis*, 2010, nº8. En: <<http://www.disturbis.esteticauab.org/DisturbisII/Gras.html>> (Fecha de consulta: 18-II-2017).

gosto (1961) de Twombly¹²¹. Y un año más tarde, en University of Florida, Justine McCullough centraba su tesis de máster *The poethics of memory: Cy Twombly's Roses and Peoni Blossom paintings* en la memoria poética, y para ello se sirvió de la poesía japonesa de Matsuo Bashō (1644-1694) y su discípulo Takarai Kikaku (1661-1701), y de las series del norteamericano *Roses* [Rosas] y *Peoni Blossom Paintings* [Pinturas de florecimiento de Peonias] de 2007 y 2008, respectivamente¹²². También en 2010 Evan Neeley presentó su disertación en Columbia University titulada *Cy Twombly and the ethics of painting*¹²³ en la que investiga la relación formal y temática de la obra de Twombly con los artistas del expresionismo abstracto como Jackson Pollock, Franz Kline o Willim De Kooning. Dos años más tarde, en 2012, Elizabeth Bell escribió su tesis de máster *Rauschenberg, Twombly, and Cage: An Exploration of the Untraditional Uses of Erasure in the Works of Three Artists* en Sotheby's Intitute of Art¹²⁴.

Ya en el año 2013, Michael Rinaldo escribió una disertación para poder obtener su doctorado de filosofía en literatura comparada en la University of Michigan titulada *Breaking the letter: Illegibility as intersign in Cy Twombly, Steve McCaffery and Susan*

¹²¹ TRAPP, Elizabeth J. *Cy Twombly's 'Ferragosto' Series*. The faculty of the College of Fine Arts of Ohio University, 2010.

¹²² McCULLOUGH, Justine. *The poethics of memory: Cy Twombly's Roses and Peoni Blossom paintings*. The Florida State University, College of Visuals Arts, Theatre and Dance, 2011.

¹²³ NEELEY, Evan. *Cy Twombly and the ethics of painting*. Columbia University, 2010.

¹²⁴ BELL, Elizabeth. *Rauschenberg, Twombly, and Cage: An Exploration of the Untraditional Uses of Erasure in the Works of Three Artists*. Sotheby's Institute of Art, 2012.

Howe¹²⁵. Mientras que en 2014, Anahita Bradberry presenta *Cy Twombly: Eternal Modern Art*¹²⁶ al mismo tiempo que Paige Hirschey hacía lo propio con su tesis de grado *Ut Pictura Poesis: An Investigation of New Humanist Tendencies in the Work of Cy Twombly* en la University of Colorado en primavera 2014¹²⁷. Ese mismo año Sally Nexsen escribió su tesis de master en historia del arte *Land of the Stars: The Origins of Cy Twombly's Aesthetic*¹²⁸ en Washington & Lee University; Nexsen defiende en su tesis que Twombly no sucumbió a la influencia europea sino que mantuvo siempre la que recibió en su ciudad natal, Lexington. Sin embargo, la tesis de Nexsen no se sostiene ya que el mentor principal de Twombly fue el pintor español Pierre Daura (Pedro Francisco Daura y García) (1896-1976). El menorquín se trasladó en 1939 a Virginia, concretamente a Rockbridge Baths, donde murió, por lo que desde un principio Twombly se vio inmerso en una corriente artística europea, puesto que la esposa del español, la americana Louise Heron Blair, también había estudiado arte prehistórico mientras vivieron en Francia. También en 2014 el profesor de literatura inglesa de la University of Oregon, Forest Pyle, expuso su ensayo *Say Goodbye, Cy, to the Shores of Representation: Towards*

¹²⁵ RINALDO, Michael. *Breaking the Letter: Illegibility as Intersign in Cy Twombly*, Steve McCaffery, and Susan Howe. Dissertation Comparative Literature, University of Michigan, 2013.

¹²⁶ BRADBERRY, Anahita. *Cy Twombly: Eternal Modern Art*, Washington, American University, 2015.

¹²⁷ HIRSCHHEY, Paige. *Ut Pictura Poesis: An Investigation of New Humanist Tendencies in the Work of Cy Twombly*. Art & Art History Departmental, University of Colorado at Boulder, 2014.

¹²⁸ NEXSEN, Sally. *The land of the stars: the origin of Cy Twombly's aesthetic*. Lexington: Washington and Lee University, 2014.

an Abstract Romanticism ¹²⁹. Por otro lado, Lynn Basa presentó en la University of Illinois su disertación sobre la obra de Twombly, *Untitled (Say Goodbye, Catullus, to the Shores of Asia Minor)* [Sin título (Di adiós, Catulo, a las costas de Asia Menor)] (1972-1994) que se expuso por primera vez en el Museum of Fine Arts de Houston en 1995 ¹³⁰.

La entrevista que tuvo lugar el 17 de septiembre de 2010 a cargo de la jefa de conservación de The Menil Collection, Carol Mancusi-Ungaro, donde se encuentra la Cy Twombly Gallery, es fundamental por el testimonio del propio artista sobre el estado de conservación de las obras allí expuestas y sobre los materiales que utilizaba. La entrevista dentro del programa ADP —Artists Documentation Program— se grabó en un vídeo de aproximadamente media hora donde Twombly conversa con la conservadora y en el que se puede apreciar la timidez del norteamericano que no se deja ver en ningún momento ante la cámara ¹³¹.

Entre los escritos que hacen referencia a la obra de Twombly y su persona también destaca el texto de Kirk Varnedoe en el que llevó a cabo un coloquio sobre Twombly con los artistas Richard Se-

¹²⁹ PYLE, Forest. *Say Goodbye, Cy, to the Shores of Representation: Towards an Abstract Romanticism*. University of Oregon, 2014.

¹³⁰ BASA, Lynn. “*The big Painting: Cy Twombly and his way of working. As understood through an analysis of Untitled (Say Goodbye, Catullus, To the Shores of Asia Minor), 1972-1994*.” University of Illinois, 2015.

¹³¹ MANCUSI-UNGARO, Carol. *Cy Twombly*. Artists Documentation Program, Video Interview Transcript. Houston: The Menil Collection, 2011. Se puede ver el video de la entrevista una vez registrado en la página web ADP Artist Documentation program. En: <http://adp.menil.org/?page_id=70> (Fecha de consulta: 1 -II- 2017).

rra, Francesco Clemente (Napoli, 1952) y Brice Marden (New York, 1938) publicado en otoño de 1995 en la revista especializada *RES: Anthropology and Aesthetics*¹³²; o el de Robert Pincus-Witten de 2002 titulado “Learning to write: Cy Twombly”¹³³, así como el ensayo recogido en el libro *Arts and Letters* de Edmund White de 2004 que se publicó originariamente en 1994 en el número de septiembre de *Vanity Fair*¹³⁴. A estos se les podría añadir el texto de Jon Bird “Indeterminacy and (Dis)order in the work of Cy Twombly” para el *Oxford Art Journal* en 2007¹³⁵. Igual de interesantes son los textos de John Waters para *Art in America* en 2015, “Lights Out with Cy Twombly”¹³⁶, y el que escribió la alemana Karin Wimmer sobre el dibujo automático y el arte abstracto americano analizando la obra del francés André Masson y los norteamericanos Jackson Pollock y Cy Twombly¹³⁷. Por descontado, podrían destacarse los estudios de la universitaria de Princeton University, Natalie Dupêcher, recopilados en el *Oxford Art Journal* de 2016, “‘Like Clocks’: Keeping Time and

¹³² VARNEDOE, Kirk; SERRA, Richard. “Cy Twombly: An Artist’s Artist”. *RES: Anthropology and Aesthetics*, 1995, nº 28, pp. 163-179.

¹³³ PINCUS-WITTEN, Robert. “Learning to Write, 1968”. En: DEL ROSCIO, Nicola (ed.). *Writings on Cy Twombly*. München: Schirmer/Mosel, 2002, pp.56-60.

¹³⁴ WHITE, Edmund. “Cy Twombly”. En: WHITE, Edmund. *Arts and Letters*. San Francisco: Cleis Press, 2004, pp.1-12.

¹³⁵ BIRD, Jon. “Indeterminacy and (Dis)order in the Work of Cy Twombly”. *Oxford Art Journal*, 2007, vol. 30, nº 3, pp. 486-504.

¹³⁶ WATERS, John. “Lights Out with Cy Twombly”. *Art in America*, 2015, vol. 103 Issue 1, p. 41.

¹³⁷ WIMMER, Karin. “From Automatic Drawing to American Abstract Art: André Masson, Jackson Pollock and Cy Twombly.” *Kunstgeschichte*. Open Peer Reviewed Journal, 2015.

Tracing Space in Cy Twombly's Morocco Paintings"¹³⁸.

Gracias a la estancia en Roma en la primavera de 2016 se pudieron visitar gran parte de las bibliotecas de la ciudad como la Bibliotheca Hertziana, la del Palazzo Venezia, la de la American Academy Library, entre otras. Allí se comprobó in situ el eco de las exposiciones tanto nacionales —italianas— como internacionales de Twombly, así como de su obra y su repercusión en los medios italianos como las revistas especializadas *Arte* o *Bolletino d'arte* donde se encontraron artículos como el de Luca Beatrice "Cy Twombly: Mezzo secolo di foto inedite"¹³⁹ del 2011, los constantes del crítico y periodista Renato Diez "Mezzo secolo di tormento per l'antico. Rivissuto in monumentali tele astratte. Ora alla Tate e al Prado de 2008"¹⁴⁰, "Cy Twombly, scatti di luce ed emozione a Gaeta"¹⁴¹ o "Tacita Dean: La linea del fato. Il passato s'intreccia al futuro. Twombly, Oldenburg, Merethu, Cunningham, Morandi nei nuovissimi film a Viena"¹⁴² como "Le infinite vie del classico. Twombly e la Scuola del Popolo"¹⁴³ de Gianluca Ranzi o "La dissoluzione del paesaggio. Turner, Monet e Twom-

¹³⁸ DUPÊCHER, Natalie. "Like Clocks': Keeping Time and Tracing Space in Cy Twombly's Morocco Paintings." *Oxford Art Journal*, 2016, pp. 1-28.

¹³⁹ BEATRICE, Luca. "Cy Twombly. Mezzo secolo di foto inedite". *Arte*, 2011, pp.120-123.

¹⁴⁰ DIEZ, Renato. "Mezzo secolo di tormento per l'antico; rivissuto in monumentali tele astratte. Ora alla Tate e al Prado". *Arte*, 2008, pp. 84-91.

¹⁴¹ DIEZ, Renato. "Cy Twombly, scatti di luce ed emozione a Gaeta". *Arte*, 2014, pp. 74-79.

¹⁴² DIEZ, Renato. "Tacita Dean. La linea del fato. Il passato s'intreccia al futuro. Twombly, Oldenburg, Merethu, Cunningham, Morandi nei nuovissimi film a Viena." *Arte*, 2011, pp.126-132.

¹⁴³ RANZI, Gianluca. "Le infinite vie del classico. Twombly e la Scuola del Popolo". *Art e dossier*,

bly”¹⁴⁴ de Lea Mattarella de 2012 todos ellos publicados en la revista *Arte*. Relevante es, también el de Livia Velani para *Bolletino d’arte* en 2010 titulado “La pintura Bianca è il mio marmo”, donde la crítica de arte insiste en recalcar, como hizo Villa en 1961 la importancia del blanco en su trayectoria artística¹⁴⁵.

En 2013, se entregó el trabajo de fin de máster en Historia del Arte y Cultura Visual de la Universidad de Valencia, *Cy Twombly: Herencia Mediterránea*¹⁴⁶. Al tiempo que el profesor Claudio Zambianchi e Ilaria Schiaffini de la universidad de la Sapienza de Roma llevaron a cabo la edición de *Contemporanea. Scritti di storia dell’arte per Jolanda Nigro Covre*¹⁴⁷ donde se recoge el ensayo de Marco Rinaldi “Una pagina in altezza su un lembo di cielo. Noël, Novelli, Twombly e l’onde lunga di Mallarmé”¹⁴⁸.

A nivel nacional, se tiene constancia de la memoria para optar al grado de doctor presentada por Carmen Parralo Aguayo del

2008, pp. 62-65.

¹⁴⁴ MATTARELLA, Lea. “La dissoluzione del paesaggio. A confronto le 60 opere dell’ultimo periodo dei tre maestri: Turner, Monet e Twombly. Interpreti di una visione romantica dell’immagine. *Arte*, 2012, pp. 38-39.

¹⁴⁵ VELANI, Livia. “Cy Twombly. La pintura Bianca è il mio marmo”. *Bolletino d’arte*, 2010, nº5, pp. 81-86.

¹⁴⁶ GRAS CRUZ, Irene. *Cy Twombly: Herencia Mediterránea*. Trabajo fin de máster (inédita). Universitat de València, 2013.

¹⁴⁷ SCHIAFFINI, Ilaria; ZAMBIANCHI, Claudio. *Contemporanea. Scritti di storia dell’arte — per Jolanda Nigro Covre— Saggi di Storia dell’arte*. Roma: Campisano Editore, 2013.

¹⁴⁸ RINALDI, Marco. “Una pagina in altezza su un lembo di cielo. Noël, Novelli, Twombly e l’onde lunga di Mallarmé”. En: SCHIAFFINI, Ilaria; ZAMBIANCHI, Claudio. *Contemporanea. Scritti di storia dell’arte — per Jolanda Nigro Covre— Saggi di Storia dell’arte*. Roma: Campisano Editore, 2013, pp. 253-260.

departamento de Pintura de la Universidad Complutense de Madrid, “Huella y fragmento: Dos constantes expresivas del artista contemporáneo ante la muerte: La angustia creadora”¹⁴⁹, en 2005. Parralo Aguayo se sirvió del artista norteamericano únicamente para ilustrar su análisis sobre la huella del ser humano y los procesos caligráficos en el punto “Fragmentos psicológicos de la huella y el fragmento”¹⁵⁰. Siguiendo en el campo de las Bellas Artes, Manuel Luca de Tena Navarro en su tesis doctoral *La presencia de lo ausente —El concepto y la expresión del vacío en los textos de los pintores contemporáneos occidentales a la luz del pensamiento extremo-oriental—*¹⁵¹, de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Salamanca en 2008, hacía hincapié en la figura solitaria del artista así como recogía únicamente algunos fragmentos de los textos escritos por Barthes o Szeeman en el capítulo XXIV dedicado a Twombly¹⁵². Asimismo, Graciela García Muñoz en su memoria para optar al grado de doctor *Procesos creativos en artistas outsider*¹⁵³ en la Facultad de Educación, departamento de Didáctica de la Expresión Plástica de la Universidad Complutense de Madrid,

¹⁴⁹ PARRALO AGUAYO, Carmen. *Huella y fragmento: Dos constantes expresivas del artista contemporáneo ante la muerte: La angustia creadora*. Universidad Complutense de Madrid, 2005.

¹⁵⁰ PARRALO AGUAYO, Carmen, 2005 (nota 149), pp. 70 y 84.

¹⁵¹ DE TENA NAVARRO, Manuel Luca. *La presencia de lo ausente —El concepto y la expresión del vacío en los textos de los pintores contemporáneos occidentales a la luz del pensamiento extremo-oriental—*. Universidad de Salamanca, 2008.

¹⁵² DE TENA NAVARRO, Manuel Luca, 2008 (nota 151), pp. 385-393.

¹⁵³ GARCÍA MUÑOZ, Graciela. *Procesos creativos en artistas outsider*. Universidad Complutense de Madrid, 2010.

de 2010, hace una pequeña mención sobre la caligrafía del artista norteamericano: «Twombly concibió la caligrafía como materia pictórica rechazando la barrera que separa el universo sagrado de las imágenes del dominio de la palabra donde rige la medida»¹⁵⁴.

Por extraño que parezca, y, a pesar de las repercusiones del artista norteamericano en España, es en el ámbito internacional donde coexisten áreas muy diversas de investigación que dependen de la época y los intereses del propio autor. Por tanto, se ha enfrentado a un objeto de estudio multidisciplinar, donde filósofos, artistas, ensayistas, historiadores del arte, teóricos y comisarios han explorado el campo tan amplio de estudio que brinda Twombly. Documentos y trabajos de investigación que muestran el fuerte contraste entre España y el resto de Europa respecto a su estudio y resonancia; vacío que se dispone a solucionar, centrando mayor atención en la vertiente cultural mediterránea, donde es inevitable aludir a la literatura, historia, mitología y a su determinación por la escritura.

¹⁵⁴ GARCÍA MUÑOZ, Graciela, 2010 (nota 153), pp.154-155.

[III]

Objetivos

3. Objetivos

3.1. Definición del objeto de estudio

El objeto de estudio es el análisis, la identificación y la interpretación sobre diferentes aspectos —culturales, estéticos, sociales e históricos— del artista norteamericano Cy Twombly, quien surgió de la segunda corriente del expresionismo abstracto americano. Se expondrá y analizará cómo le influyó la cultura clásica, cuna de Europa; y cómo se desvinculó de la corriente artística imperante para crear un estilo único. Artista desconocido para muchos, se pretende hacer visible a un artista que fue relegado por la crítica estadounidense mientras la europea lo acogía con los brazos abiertos. Artista dicotómico y ecléctico como pocos, la investigación del norteamericano supone un reto importante puesto que fue una persona con gran bagaje cultural y abarcó un gran campo de referencias culturales, ya fuesen históricas, literarias y artísticas.

Se realizará un recorrido por el proceso de metamorfosis del artista que permitirá conocer y entender mejor su evolución artística y estilística, como también la interrelación en el arte que tuvo lugar en postguerra de la década de los años cincuenta y sesenta entre Roma y New York. Del mismo modo, se analizará la transmutación verbal de la neovanguardia italiana y cómo afectará este hecho a su posterior obra. Todo ello bajo la atenta mirada del nacimiento de la postmodernidad con un nuevo concepto de artista, como el que inició y representó Twombly.

Se desarrollará un análisis de una selección de algunas de las obras más representativas del artista, a través de los diferentes temas y/o conceptos que predominaron a lo largo de su trayectoria

artística que se tratará en el punto dedicado a las analogías y características formales y estilísticas que le caracterizaron.

Un estudio conciso y exhaustivo bajo la perspectiva de un artista norteamericano poco estudiado en España, que vivió y elaboró su mayor producción artística en Europa, sobre todo, en Italia, Roma. Se revelarán los nexos y las influencias del artista siempre entre dos aguas, Norteamérica y Europa, lo contemporáneo con lo clásico, todo ello acompañado de documentación gráfica y visual.

3.2. Objetivos de la investigación

Los objetivos principales de esta tesis son dar a conocer y analizar las particularidades que ofrece la obra del artista Cy Twombly desde que en 1952 viajara a Europa por primera vez junto a su amigo Robert Rauschenberg. Se centrará en el cambio tan decisivo que supuso el descubrimiento de la cultura mediterránea de primera mano en su trayectoria artística. Como punto de inflexión para este proyecto de investigación multidisciplinar, se subrayará la influencia tan significativa de la literatura clásica, especialmente de la poesía, de forma sincrónica y diacrónica, simultáneamente, a través de fuentes clásicas y contemporáneas. Twombly no descartó el pasado, sino que lo reinterpretó. Y se establecerán las pautas que servirán para definir la cultura mediterránea y cómo se refleja en la obra de Twombly.

Se hará referencia a cinco períodos de su trayectoria artística: una etapa inicial norteamericana (1928-1952), que servirá para introducir al artista; una segunda, que podríamos considerar de transición (1952-1956), una europea (1957-1964), una cuarta en la que se acucia un cambio estilístico (1965-1989) y una

última (1990-2011) durante la cual se ganó el reconocimiento y sobrenombre de “pintor mediterráneo”, donde el trazo se torna mucho más fluido y los formatos evidentemente más grandes y los colores más fuertes y estridentes. Sin embargo, esta investigación se concentrará en sus últimas etapas, que se considerarán europeas, donde se destacará en otras muchas, el proyecto que el Musée du Louvre le encargó en 2006 y para el que realizó *The Ceiling* [El techo] inaugurado en marzo de 2010, como el ejemplo de herencia mediterránea más representativo de sus últimos años. Por tanto, se analizará y se relacionará esta obra con trabajos anteriores como *Six Latin Writers and Poets* [Seis escritores y poetas latinos] (1975-1976), *Five Greek Poets and a Philosopher* [Cinco poetas y filósofos griegos] (1978), *Hero and Leander* [Hero y Leandro] (1984) y *Bacchus* [Baco] (2005) entre otros, para señalar el influjo de la cultura mediterránea —mitología y literatura— y el campo alusivo a la escritura, presente en toda su trayectoria artística. Se desarrollará el ideograma del barco a lo largo de su vida como en *Untitled (Say Goodbye, Catullus, to the Shores of Asia Minor)* [Sin título (Di adiós, Catulo, a las costas de Asia Menor)] (1994), *Three Studies from the Temeraire* [Tres estudios realizados del Temerario] (1998-99), *Coronation of Sesostriis* [Coronación de Sesostriis] (2000) o *Lepanto* (2001). Igualmente, se hará hincapié en la concepción e idea de paisaje por parte del artista a través de sus *Paessaggio* [Paisaje] (1986), *Untitled (A painting in Nine Parts)* [Sin título (Una pintura en nueve partes)] (1988), algunos de sus collages *Untitled (Odalisca)* [Sin título (Odalisca)] (1988), donde realizó unas flores que retomaría años después en sus series sobre rosas *The Rose (I-V)* [La rosa (I-V)] (2008) y *Roses* [Rosas] (2008),

y flores *Untitled (from Blooming. A Scattering of Blossoms and Other Things)* [Sin título (de Floración. Dispersión de flores y otras cosas)] (2007); o a sus dos series sobre las cuatro estaciones, *The Four Seasons: Spring, Summer, Autumn, Winter* [Las cuatro estaciones: Primavera, Verano, Otoño, Invierno] (1993) y *Quattro Stagioni (A painting in Four Parts)* [Cuatro estaciones (Una pintura en cuatro partes)] (1993-1995); o su serie *Ferragosto (I-V)* (1961) que está íntimamente relacionada con la festividad italiana del 15 de agosto en Italia, y que no deja de estar concebida como un paisaje urbano pero que se analizará bajo el prisma de dualidad —italiana— y contraste entre lo sagrado y lo profano.

Por supuesto, se recalcará también la explosión de color y la evolución gestual, caligráfica del artista en su última década con esculturas como *Untitled* [Sin título] (2000) o *Turkish Delight* [Delicia turca] (2000); o sus pinturas *Three Notes from Salalah (I, II, III)* [Tres Notas desde Salalah (I, II, III)] (2005-2007), *Untitled* [Sin título] (2006), *Untitled (Peony Blossom paintings)* [Sin título (Pinturas de florecimiento de Peonías)] (2007), *Untitled (Three Parts) (I, II, III)* [Sin título (Tres partes) (I, II, III)] (2008) o *Camino Real* (2010).

3.2.1. Objetivos generales de la investigación

Proponer una investigación multidisciplinar dentro de la Historia del Arte, realizando conexiones constantes con otras disciplinas como la Literatura, la Filosofía y la Historia. Este planteamiento en el enfoque de la investigación a la par que novedoso es necesario debido a las alusiones e influencias de Cy Twombly en su trabajo puesto que esta interrelación es inherente en él.

Ofrecer tanto a nivel nacional como internacional una investigación original y contemporánea que sienta las bases a futuros trabajos, sobre todo dentro del ámbito español donde su estudio es exiguo. Por lo que la investigación nacional se ha visto comprometida y supeditada con la realizada durante mi estancia de investigación en Roma, ciudad en la que vivió el artista, así como México donde se realizó en 2014 la primera gran retrospectiva en Latinoamérica y New York, en la que se encuentra la sede de su galerista y de su fundación.

Aportar una visión amplia y unificada de toda su trayectoria artística gracias a un hilo conductor claro en un formato narrativo que engloba desde sus inicios y su educación hasta su muerte, que se acompaña de material gráfico y visual.

Exponer brevemente el periodo de gestación de transición e interrelación artística entre Estados Unidos e Italia tras la década de los años cincuenta y sesenta de la postguerra; en la que New York se alzó como nueva capital del arte derrocando a París; mientras Roma ejercía de punto de unión entre Estados Unidos y Europa. Un aspecto básico que clarifica el por qué del eclecticismo y la peculiaridad como artista que le caracterizó.

Explicar de forma concisa los referentes de la obra del artista y sus particularidades que lo convirtieron en esa 'rara avis' del mundo del arte del siglo XX-XXI.

Identificar mediante el contraste la singularidad de su estilo frente a sus coetáneos, que forjó a través de su incursión en Europa, siempre en contacto con la cuna de la cultura clásica, en el Mediterráneo.

Poner en valor su obra en relación a la propia tradición his-

tórico artística, puesto que enlaza continuamente a la par que alude y honra a poetas —Arquíloco, Safo, Keats, Rilke—, personajes históricos —Alejandro Magno, Emperador Cómodo— o artistas desde la época clásica hasta el final de su trayectoria —Rafael, Poussin, Malevich—.

Señalar y organizar su obra en diferentes etapas según su evolución artística y personal.

Analizar las analogías y características estilísticas y formales de su obra, e interpretar una selección de sus obras como referentes claves para cada una de sus etapas.

Describir de forma crítica y precisa el fenómeno estético y creativo independiente que conforma su obra gracias a los títulos y citas literarias de las que se sirvió, reconstruyendo así sus antecedentes y confrontaciones culturales tanto norteamericanas como europeas donde se inscriben sus producciones artísticas.

3.2.2. Objetivos específicos de la investigación

Plantear la importancia de la escritura en su obra, su tipología básica (la cursiva), su método de ejecución, así como de los materiales y los diferentes soportes y técnicas que conformaron su estilo, ajeno a las tendencias imperantes de su época, dio rienda suelta a una creatividad independiente.

Contribuir en la recopilación de datos significativos cualitativos y un análisis cuantitativo mediante la identificación y clasificación de fuentes y bibliografía tanto general como específica de ámbito tanto nacional como internacional

Observar y estudiar el contexto histórico y las circunstancias socioculturales que rodearon e influyeron en su producción artís-

tica tanto la que realizó en los Estados Unidos como en Europa.

Ofrecer datos contrastados tras la consulta de diversas fuentes y recopilar bibliografía sobre la situación del artista dentro del mercado del arte a través de referentes como galeristas, escritores o críticos de arte.

Favorecer el estudio multidisciplinar explicando los rasgos comunes e inherentes en su trabajo, procedentes de campos muy diversos pero conectados entre sí, por el acto creativo innato en el ser humano que las caracteriza.

Evidenciar la particularidad estética y técnica del artista norteamericano gracias a su posicionamiento como nexo entre dos culturas —americana y europea— que complementan y enriquecen su obra.

Aportar un nuevo concepto y procedimiento de investigación en el que se eliminen los prejuicios sobre la heterogeneidad y la ósmosis estética que explico Marcel Duchamp sobre el proceso de creatividad artística.

Colaborar a difundir y a enriquecer el desarrollo y el análisis, así como la interpretación de la obra del artista.

Demostrar mediante su propio proceso de metamorfosis cómo tras ser “marginado artísticamente hablando” logró alcanzar el reconocimiento y fama internacional.

Fomentar su conocimiento y su estudio reflejando la individualidad artística característica de un artista situado a camino entre la modernidad y la postmodernidad.

[IV]

Metodología

4. Metodología

4. 1. Marco teórico del proceso metodológico

Debido a la heterogeneidad del objeto de estudio no se puede afrontar un marco teórico uniforme y concreto dado el carácter multidisciplinar que encierra. Twombly se engloba en un periodo de cambios y de interrelaciones entre Estados Unidos y Europa.

Para su estudio, análisis e interpretación se ha descartado la iconología e iconografía; y a pesar de las corrientes marxistas que asumieron muchos de los artistas italianos de la postguerra de la Segunda Guerra Mundial en Italia con los que Twombly tuvo contacto, también se han desestimado puesto que no se encuentra conexión directa con la obra del estadounidense —ni en su ideología ni en su temática—. Asimismo, tampoco se puede afirmar la elección de la historiadora del arte, Elizabeth Trapp en su tesis de máster *Ferragosto*¹⁵⁵, a la hora de analizar toda la obra de Twombly bajo el prisma postestructuralista y deconstructivista. A su vez, aunque sirva en ocasiones de estudios semióticos para analizar algunas analogías en su estilo, tampoco se puede decir que el marco teórico del proceso metodológico sea la semiótica aunque el lenguaje forma parte de una de sus características estilísticas más notables; Twombly se sirvió e introdujo el lenguaje —escritura, palabras, letras— de manera natural pero siempre desde una concepción pictórica —visual—. Del mismo modo, se ha decidido no estudiar su obra bajo el ámbito de los estudios de género aunque, la sexualidad y el erotismo se encuentren latentes en su trabajo; sin embargo, la información que

¹⁵⁵ TRAPP, Elizabeth J., 2010 (nota 121).

recientemente circula acerca de su orientación sexual y los signos —impulsos y deseos carnales— que introdujo casi obsesivamente en sus obras —penes, pechos, vaginas—, son solo especulaciones —que ciertamente podrían haber condicionado su obra— pero que se prefiere obviar al no tener una certeza sobre éstas para centrar la investigación en un análisis más formalista de su trabajo. Pero que sí se considerarían todas ellas metodologías complementarias.

Por todos estos motivos, y por el rigor científico con el que se ha trabajado y por hacer uso de un método más cercano a la teoría y estética del arte, se cree oportuno establecer el marco teórico de esta investigación entre el formalismo y el positivismo, que a su vez se engloba dentro de la modernidad, que impulsó Greenberg, y la posmodernidad, ya que la carrera de Twombly se encontró siempre entre dos aguas, al sentirse influenciado y arrastrado por la condición postmoderna que defendió Lyotard.

4.2. Metodología específica

El proceso metodológico de este trabajo de investigación es complejo porque no se ha podido basar en una sola línea de actuación debido a su carácter multidisciplinar así como también se ha visto influido por el eclecticismo y la dicotomía propia del artista. Así pues, esta investigación se centra en los aspectos del formalismo de: «—la preocupación por la composición y el medio en el arte y no por el tema representado— como base sobre la cual deberíamos reaccionar ante el arte y valorarlo.» como bien señalaron Grant Pooke y Diana Newall en su libro *History: The Basics* [Arte básico] (2008)¹⁵⁶. Por lo

¹⁵⁶ POOKE, Grant; NEWALL, Diana. *Arte Básico*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2010, p. 59.

que una parte fundamental del análisis estará basada en las partes formales de sus cuadros: líneas, tono, forma, textura, color... y la combinación de todos los elementos de la composición en busca del equilibrio perfecto entre las partes. Tomando como punto de partida las cualidades estilísticas, se analizarán las cualidades visuales y técnicas que el artista combina a lo largo de su trabajo con el fin de conseguir un determinado aspecto o apariencia como dijeron los historiadores del arte¹⁵⁷. Del mismo modo que apuntaron si se tiene en cuenta que Twombly trabajó mediante la abstracción, se deben valorar como apuntaron Pooke y Newall las posibilidades formales y compositivas que ofrece el tema elegido por el artista. Por eso mismo habría que apreciar la intención, la idea y el contexto en el que se originó y en el que se exhibió y recoger las impresiones que generaron. De ese modo, según los teóricos, se reconocía un espectro de prácticas formales y técnicas dentro y a lo largo de los diferentes tipos de creación artística. Se desarrollarán las interconexiones de las diferentes formas, signos, escritura, color, textura y el cuidado con el que el artista trabajó en la composición para situarlos, así como subrayar el gesto y el movimiento que generó en él¹⁵⁸.

El vocabulario formalista tal y como apuntaron Pooke y Newall también puede ayudar a juzgar el valor o la calidad estética:

«[...] cómo situaríamos un objeto en relación con otros ejemplos o unos géneros diferentes que utilizan el mismo medio. Un análisis detallado de las particularidades de

¹⁵⁷ POOKE, Grant; NEWALL, Diana, 2010 (nota 156), p. 60.

¹⁵⁸ POOKE, Grant; NEWALL, Diana, 2010 (nota 156), pp 63-64.

cualquier objeto estético ofrece un punto inicial a partir del cual podemos plantearnos temas más amplios de contexto, significado y valor. A finales del siglo XIX los artistas y la crítica de vanguardia se planteaban cada vez más las ideas formalistas como parte del rechazo más generalizado del naturalismo académico y del contenido narrativo. El ilusionismo pictórico y la temática clásica relacionados con las diferentes academias estaban mal equipados para transmitir las experiencias de la modernidad, la percepción de la realidad y de las condiciones sociales de la vida de finales del siglo XIX y principios del XX. Esta nueva toma de conciencia surgió a su vez de los procesos de modernización, los cambios tecnológicos e industriales [...] El formalismo como técnica descriptiva y de observación generó una teoría estética más amplia, si bien muy diversa. [...] existían precedentes de esta teoría en la tradición de la *connoisseurship* relacionada con historiadores del arte como Wölfflin y con coleccionistas como Berenson. Las ideas formalistas también subyacían tras el espíritu clasificatorio de museos y de colecciones etnográficas contemporáneas de dichas vanguardias (Holly, 1984, pág. 25).»¹⁵⁹

Sin embargo, la interpretación que el crítico americano Greenberg dio del formalismo se divulgaría bajo la denominación de modernismo. Figura clave para la abstracción estadounidense, escribió un ensayo donde recogió y fundó las bases de lo que se conocería como arte “modernista” en 1961 bajo el título *Modernist Painting* [La pintura moderna]¹⁶⁰. Según Greenberg:

¹⁵⁹ POOKE, Grant; NEWALL, Diana, 2010 (nota 156), pp.77-78.

¹⁶⁰ GREENBERG, Clement. *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid: Siruela, 2006.

«[...] tenía sus antecedentes filosóficos en Kant y la teoría de la crítica “inmanente” o autocrítica [...] En este texto, Greenberg defiende que la abstracción modernista se caracteriza, como él dice, por “la utilización de los métodos para subvertirla, sino para arraigarla más firmemente en su área de competencia” (Greenberg, 1965, en Frascina y Harrison, 1982, pág. 5). La alusión a Kant refuerza la absoluta convicción por parte de Greenberg de que las opiniones sobre el gusto eran intuitivas y de que las cuestiones de tema no incidían en las percepciones de la calidad estética.»¹⁶¹

Twombly irrumpió en la escena de la abstracción pictórica modernista con la que chocó tras el acuciante cambio estilístico. Un hecho que explicaría el por qué fue excluido por los modernistas ya que:

«Las ideas modernistas, además de influir en la aceptación de un canon muy selectivo de obras abstractas, determinaron la manera de mostrar y exponer dichas obras en museos y galerías [...] Como han señalado algunos comentaristas, en retrospectiva puede parecer extraño que una narrativa tan subjetiva y exclusiva del arte moderno perdurara tanto en la cultura estadounidense. Sin embargo, entre la década de 1940 y mediados de 1960, la referencia crítica del modernismo proporcionó la explicación y la historia dominantes del arte moderno (Frascina, 1985, prefacio) El asesoramiento que Clement Greenberg prestó a algunos artistas que alcanzaron gran éxito en las décadas de 1940 y 1950 se combinó con una perspicaz mirada y unos planteamientos convincentes que defendían la lógica histórica subyacente tras la aparente preponderancia del ex-

¹⁶¹ Citado en POOKE, Grant; NEWALL, Diana, 2010 (nota 156), pp. 82-83.

presionismo abstracto liderado por Estados Unidos. En lo que fue para la historia del modernismo un momento muy oportuno, la defensa, supuestamente despolitizada, de los artistas estadounidenses por parte de Greenberg frente a una vanguardia europea exhausta supuso el paralelismo cultural de la categoría de superpotencia que Estados Unidos se acababa de ganar. Dio la impresión de que el modernismo de Greenberg podía incluir el conservadurismo cada vez mayor de la cultura estadounidense de la posguerra, las ambiciones coleccionistas de sus principales museos y la política de la era de McCarthy. Los criterios en los que se basaba el canon modernista de Greenberg eran exclusivos y excluyentes.»¹⁶²

Y es precisamente en ese punto donde se debe situar a Twombly, quien justo en medio del crecimiento y auge predominante de la cultura estadounidense escogió exiliarse voluntariamente y sumergirse de lleno en la estela de la vanguardia europea; de ahí que en su país natal fuera excluido por haber adoptado por un camino independiente e individualista enraizado en el conocimiento y reinterpretación de la cultura europea. Sin embargo, en palabras de Pooke y Newall: «sean cuales sean las limitaciones del modernismo, Greenberg inició un discurso crítico y serio que subrayaba la durabilidad y el atractivo de las ideas formalistas como respuesta al arte y la estética.»¹⁶³

Para los historiadores y co-autores de *History: The Basics* [Arte básico] (2008), los críticos del modernismo rechazaron la idea de

¹⁶² POOKE, Grant; NEWALL, Diana, 2010 (nota 156), pp. 84-86.

¹⁶³ POOKE, Grant; NEWALL, Diana, 2010 (nota 156), p. 89.

elaborar una base exacta sobre la que se podían establecer las valoraciones del gusto, así como se habían subestimado las vanguardias más politizadas y narrativas del siglo XX. Así pues, la teoría modernista sería superada por las prácticas artísticas conceptuales no pictóricas, que se impusieron durante la década de 1960 y 1970, mientras que Twombly permaneció fiel a la abstracción pictórica cuando sus coetáneos norteamericanos experimentaban con el arte conceptual y minimalista. Por otro lado, el análisis de la posmodernidad se hace evidente entre otras cuestiones porque caracterizó el arte y la cultura de finales del siglo XX y principios del XXI, coincidiendo con la evolución y desenlace de la obra de Twombly.

La idea de lo postmoderno:

«[...] se ha invocado para explicar los procesos de integración geográfica y global (Soja, 1989) y se ha equiparado a la presencia de Dios —algo que está “en todas partes y en ningún lugar” (Hearthney, 2001, pág. 6)—. El único recer, que nosotros estamos en algún lugar —o de alguna manera— dentro de ello.»¹⁶⁴

Pero si por algo se caracteriza la naturaleza de la posmodernidad en palabras de Pooke y Newall es por ser un periodo o época de base más amplia. Es más, añaden que los términos posmoderno y postmodernismo se han utilizado para calificar toda una gama de prácticas estéticas que surgieron entre mediados y finales de la década de 1960. No define ningún conjunto integrado de valores estéticos ni limita el abanico de materiales utilizados. Coincidiría

¹⁶⁴ POOKE, Grant; NEWALL, Diana, 2010 (nota 156), p. 217.

también con el cambio y la liberación del estilo de Twombly. Así como la crítica hace referencia a la fusión de estilos, aunque puede llegar a crear confusión ya que en el arte contemporáneo más reciente primaba tanto el valor del concepto y la idea como el mismo efecto estético. Sin duda, una premisa que junto la que proclamó el filósofo y crítico alemán Walter Benjamin (1892-1940): «[...] una obra de arte posee un “aura” particular —una presencia y un valor procedentes de su carácter único y original—»¹⁶⁵, sirve para indicar la particularidad inclasificable del objeto de estudio. El arte postmoderno, representa un testamento abierto a todo tipo de posibilidades¹⁶⁶, y es precisamente esa oportunidad la que da rienda a que se pueda llevar a cabo un estudio multidisciplinar.

Todo ello bajo el rigor científico que aportaron las corrientes positivistas, a la hora de buscar, recopilar y contrastar toda la documentación para así obtener el conocimiento de carácter científico pertinente al campo académico de la disciplina.

4. 3. Descripción del proceso metodológico practicado

Cy Twombly es el eje principal de este trabajo tras una ardua tarea de investigación y recopilación y contrastación de información en inglés, francés, alemán e italiano, ya que a día de hoy no existe ninguna monografía en español de este artista. Un proceso que se ha desarrollado a lo largo de estos años, y se ha creído conveniente separar en tres períodos, cada uno de ellos relativos

¹⁶⁵ Citado en POOKE, Grant; NEWALL, Diana, 2010 (nota 156), p. 240.

¹⁶⁶ POOKE, Grant; NEWALL, Diana, 2010 (nota 156), p. 248.

a una investigación que ha ido evolucionando con el tiempo, la primera relacionada con el máster propio de Estética y Teoría del Arte Contemporáneo “Pensar l’Art d’Avui” del Departamento de Filosofía de la Universitat Autònoma de Barcelona; la segunda se corresponde con el máster oficial de Historia del Arte y Cultura visual de la Universitat de València, y la tercera la pertinente al programa de doctorado en Historia del Arte de la Universitat de València.

4. 3. 1. Primer periodo de investigación (2007-2009)

Se inició la búsqueda en Barcelona, centrándose en la biblioteca de la Fundació Joan Miró, donde se encontró el único catálogo publicado en castellano hasta 2008 editado con motivo de la primera exposición de Twombly en España y comisariada por Harald Szeemann, Cy Twombly. Cuadros, trabajos sobre papel, esculturas (del 22-IV-1987 al 30-VII-1987), en el Palacio de Velázquez, Parque del Retiro de Madrid en 1987 ¹⁶⁷. Posteriormente, la investigación se dirige a la biblioteca del Museu d’Art Contemporani de Barcelona (MACBA) justo antes de su remodelación, de modo que se pudo revisar con tiempo la información pertinente. También se acudió a la biblioteca de la Fundació Tàpies, donde se encontraron la gran mayoría de los libros revisados con anterioridad, hecho que ayudó a confirmar algunos pasajes y citas sobre la vida de Twombly. Valencia y Castellón fueron los próximos destinos. Las visitas que se realizaron tanto en la biblioteca del Institut Valencià d’Art Modern (IVAM) como en

¹⁶⁷ SZEEMAN, Harald (com.),1987 (nota 93).

la del Espai d'Art Contemporani de Castelló (EACC), sirvieron para confirmar la escasa información que existe en torno a la figura de Cy Twombly, ya que no se encontró ningún artículo claro que hiciera referencia a su obra. Lamentablemente, se conoce muy poco de Cy Twombly en España, pese a las últimas exposiciones que se pudieron ver en el 2008 en Madrid o Bilbao. En 2009 se visitó la Staatsbibliothek de Berlín, donde la información que se encontró sobre el autor superó todas las expectativas, teniendo en cuenta que la gran mayoría de los catálogos y monografías del artista están editadas por la editorial alemana Schimer/Mosel.

La información acerca de Twombly en España únicamente venía dada en los textos de los catálogos de sus exhibiciones o eran recopilaciones de artículos o reseñas ya existentes —todos ellos escritos en inglés, italiano o alemán—, como es el caso de Roland Barthes en “Cy Twombly —Non Multa sed multum—”, *Cy Twombly: catalogue raisonné des oeuvres sur papier*, del galerista Yvon Lambert (Milano, Multhipla, 1979), que se puede encontrar también en su libro *L'obvie es l'obtus. Essais critiques III* [Lo obvio y lo obtuso. —Imágenes, gestos y voces—] de 1982¹⁶⁸. No hubo ocasión de hacerse con más información en castellano hasta que el 26 de junio del 2008 se inauguró la exposición *Lepanto* en el Museo Nacional del Prado (del 26-VI-2008 al 28-IX-2008), que obviamente se visitó. Fue sorprendente la gran explosión de color de su última etapa que no deja de diferenciarse con la blancura del principio. Fue un recorrido magnífico a lo largo de doce lienzos

¹⁶⁸ BARTHES, Roland. *Lo obvio y lo obtuso —Imágenes, gestos y voces—* (trad. C. Fernández Medrano) (1ª ed.). Barcelona: Paidós, 1986.

de gran formato en los que se pudo contemplar ese gran contraste, claro ejemplo de cómo un hecho histórico se recupera y se reelabora hasta convertirse en un acontecimiento contemporáneo. Simultáneamente, la Tate Modern de London (del 19-VI-2008 al 14-IX-2008) ofrecía una retrospectiva a toda su obra que aterrizó meses más tarde en el Museo Guggenheim de Bilbao (del 28-X-2008 al 15-II-2009), donde se tuvo la oportunidad de ver una de sus mayores adquisiciones, *Nine discourses on Commodus* [Nueve discursos sobre Cómodo] (1963). Se encontró fascinante este trabajo al comprobar que todas las obras del artista norteamericano escondían un trasfondo poético-cultural, como en sus esculturas *Orpheus (Du Unendileche Spur)* [Orfeo (tú, huella sin fin)] (1979), o *Aurora* (1981); y en cuadros como *Herodiade* [Hérodíade] (1960), *School of Atenas* [Escuela de Atenas] (1964) — en la que realiza su propia versión del famoso fresco de Raffaello Sanzio (1483-1520), de la Stanza Della Segnatura del Vaticano realizado entre 1510 y 1512—, *The Italians* [Los italianos] (1961), o *Catullus* [Catulo] (1962). Esta exposición resultó ser un hecho decisivo en esta investigación porque fue entonces cuando se comenzó a enfocar el trabajo hacia la influencia mediterránea.

Cabría destacar que uno de los objetivos principales era entrevistar al propio artista, pero todos los esfuerzos fueron inútiles. Se estuvo en contacto con el Museo Guggenheim de Bilbao, el Museo del Prado y con la Tate Modern y todos ellos remitieron a la galería Gagosian, representantes de Twombly y de los derechos de reproducción de las imágenes de la mayoría de su obra, pero no se obtuvo respuesta.

Este primer periodo de investigación (2007-2010) con-

cluyó con la tesis de máster *Cy Twombly. Pintor de sentidos* para la Universitat Autònoma de Barcelona, dirigida por Gerard Vi-lar, catedrático de Estética y Teoría de las Artes, y Jèssica Jaques, profesora titular del mismo departamento¹⁶⁹; y la publicación del artículo “Twombly: Poeticidad en el lenguaje” en la revista **Dis-turbis** del máster de Estética y Teoría del Arte Contemporáneo “Pensar l’Art d’Avui” que el Departamento de Filosofía de la Uni-versitat Autònoma de Barcelona impartió en colaboración con la Fundació Joan Miró de Barcelona —y más tarde también con el Museo Picasso— entre 1999 y 2012¹⁷⁰.

4. 3. 2. Segundo periodo de investigación (2012-2013)

El segundo periodo de investigación es el que corresponde al máster oficial de Historia del Arte y Cultura visual de la Uni-versitat de València. En esta nueva etapa, se encontró muchísima más información, debido a las exposiciones y publicaciones sur-gidas tras la muerte en Roma del artista el 5 de julio del 2011 —donde destacaría el encargo del Musée du Louvre para pintar el techo de la Salle des Bronze, con el proyecto *The Ceiling* [El techo]—. La muerte de Twombly coincidió con la exposición *Cy Twombly and Nicolas Poussin* (del 29-VI-2011 al 25-IX-2011) en Dulwich Picture Gallery que se acompaña del estreno del docu-mental de Tacita Dean titulado *Edwin Parker* (2011). En España la última exposición sobre el artista es *Historias de la Historia del*

¹⁶⁹ Ver GRAS CRUZ, Irene, 2010 (nota 119).

¹⁷⁰ Ver GRAS CRUZ, Irene, 2011 (nota 120).

Museo Guggenheim de Bilbao (del 22-I-2013 al 26-VI-2013), que confronta a Twombly con Georg Baselitz (Alemania, 1938), solo unos años después de que lo equiparasen a Nicolas Poussin, pintor francés que también pasó sus últimos días en Roma. Se buscó la información bibliográfica más reciente en repositorios y bases de datos como Dialnet, Worldcat, Europeana, Roderic, etc. y librerías especializadas como Loring Art y La Central. Se descubrió nueva documentación, como el último libro *Cy Twombly Gallery* publicado en mayo de 2013, resultado de la creación de *Cy Twombly Foundation*, entidad que empezó a gestarse en marzo de 2005 bajo la ley del estado de Delaware, en la que el artista asentaba sus propuestas en beneficio de fines caritativos de formación y educación artística —arte y literatura—. Actualmente, dirigen la Fundación los miembros Nicola Del Roscio y Julie Sylvester, como presidente y vicepresidenta respectivamente¹⁷¹.

A lo largo de esta investigación, se han tenido que reforzar los conocimientos literarios, referentes fundamentales para examinar y estudiar la obra de Twombly. Desde Virgilio, Horacio, Catulo o Arquíloco a John Keats, Rainer Maria Rilke, James Joyce, Fernando Pessoa, Giorgos Seferis u Octavio Paz. Asimismo, se ha indagado y valorado el contexto histórico y geográfico que abarca el mar Mediterráneo —Italia, Grecia, Turquía...— y que tanto influye en el proceso creativo del artista. Ejemplo de ello es su serie *Lepanto* (2001), de carácter histórico sobre la batalla de Lepanto (7 de octubre de 1571); su serie *Nine discourses on Commodus* [Nueve discursos sobre Cómodo] (1963), sobre el Em-

¹⁷¹ Ver SYLVESTER, Julie (ed.); DEL ROSCIO, Nicola (ed.), 2013 (nota 52), pp. 8-77.

perador Lucio Aurelio Cómodo Antonino (161 d.C - 192 d.C.), personaje histórico; o su serie *Ferragosto* de 1961, alusiva a la festividad italiana de carácter laico celebrada el 15 de agosto.

La referencia reiterada de la escritura en su obra llevó esta investigación hasta el departamento de Historia antigua y Cultura escrita de la Universitat de València y al catedrático de Paleografía, Francisco Gimeno Blay, quien muy amablemente me animó a estudiar con detenimiento las particularidades de la torpeza intencionada de la escritura de Twombly y a descifrar los mensajes que esconde deliberadamente con su dejadez gestual. Gracias al profesor Gimeno se pudo afianzar la teoría propuesta por Barthes —torpeza gestual, alusión a la escritura y juego— y descartar el concepto de “caligrafía” —arte de escribir con letra bella y correctamente formada— en el estudio e identificar y datar las particularidades del alfabeto griego del que se sirve el artista en *The Ceiling* [El techo] (2010).

Durante la investigación se ha podido comprobar también la existencia de algunas tesis doctorales y tesis de máster en universidades extranjeras gracias a las bases de datos y repositorios como Dialnet, aunque no se pudieron consultar en su totalidad debido a su acceso restringido. Por último, se buscó y revisó las fuentes literarias de las que se sirve el artista en distintas bibliotecas —Biblioteca Nacional de España, biblioteca de Humanidades de la Universitat de València, la biblioteca de la Universitat Jaume I de Castelló y la biblioteca pública de Rafalafena de Castelló—, además de ponerme en contacto con el Musée du Louvre para solicitar información específica sobre *The Ceiling* [El techo] (2010).

4.3.3. Tercer periodo de investigación (2013-2017)

Tras reforzar y contrastar toda la información se decidió centrar la investigación en la influencia de la cultura mediterránea con el título *Cy Twombly: Herencia Mediterránea*. Un trabajo que analizó los siguientes puntos: Pintor mediterráneo; el Mediterráneo; Cultura clásica; Antigüedad contemporánea; integración; campo alusivo a la escritura y grafito vs. acrílico.

Un estudio del que se parte para realizar esta tesis que mantiene como objetivo subrayar la relación inherente entre el artista norteamericano y la cultura mediterránea, y que lleva por título “Cy Twombly: Intérprete de dos mundos”. [Un artista entre Estados Unidos y Europa, entre lo clásico y lo contemporáneo]. Gracias al viaje a México durante el primer año de doctorado se pudo obtener más información con motivo de la exposición conmemorativa que se ha mencionado anteriormente en la Fundación Museo de Arte Contemporáneo Jumex, así como abrir una nueva vía de investigación futura sobre el trabajo conjunto con el poeta mexicano Octavio Paz. A lo largo de estos años de formación se ha seguido reuniendo información, visitando las bibliotecas, centros y museos de arte donde el trabajo del artista Cy Twombly forma parte de la colección permanente tanto en México y New York como en Roma. Se pudo visitar el MoMA (Museum of Modern Art), el Whitney Museum of American Art, Guggenheim Museum y The Gagosian Gallery (la representante y marchante de la obra de Cy Twombly) en New York y por su puesto, su sede en Roma en via Francesco Crispi 16, muy cerca de la biblioteca Hertziana (via Gregoriana 28) a la que se tuvo acceso junto a la de la American Academy de Roma (via Angelo Masina 5). Gra-

cias a las sugerencias del profesor Claudio Zambianchi se visitó el Archivio Stato di Latina (via dei Piceni 24), donde se pudo leer la correspondencia entre el galerista Plinio de Martiis y Cy Twombly, así como del galerista con todos los críticos y galeristas —internacionales y nacionales— interesados en exponer y/o adquirir su obra. Lo cierto es que la estancia en dicho archivo fue muy provechosa y sorprendente, nunca se imaginó encontrar tanta información sobre el artista, telegramas, cartas y elenco de obras, incluido material fotográfico, así como carteles e invitaciones de sus primeras exposiciones en la mítica galería La Tartaruga. Se destaca el hecho de haber podido conseguir una copia de los primeros textos italianos que redactaron Emilio Villa, Cesare Vivaldi, Pierre Restany y Palma Bucarelli respectivamente sobre el artista. Del mismo modo se consultaron artículos relacionados con los artistas de los años cincuenta y sesenta que de una u otra forma estaban interrelacionados con la galería, como por ejemplo Antoni Tàpies o Robert Rauschenberg.

Se mantuvo también contacto con Malissa Lazarov, de la Gagosian Gallery (NY), especialista en Twombly, con el Musée du Louvre y el Centre Pompidou, así como con la profesora Laura Cherubini, también crítica de arte en la revista *Flash Art* y vicepresidenta del Museo Madre di Napoli, ya que escribió un artículo sobre Twombly y sobre el arte en la ciudad eterna durante los años sesenta y me facilitó el poder leerlos. Y por supuesto, el entusiasmo del profesor Salvatore Settis, arqueólogo e historiador del arte, y profesor en la Scuola Normale Superiore di Pisa, a quien quisiera agradecerle que tan amablemente se interesase por mi trabajo durante estos años.

Gracias a la beca de movilidad¹⁷², para el programa de doc-

torado de la Universitat de València y al convenio realizado entre el departamento de Historia del Arte de la Universitat de València con el departamento de Historia del Arte de la Università Sapienza di Roma se pudo llevar a cabo una estancia de investigación de tres meses bajo la supervisión del profesor Claudio Zambianchi de la Sapienza, en la misma ciudad que cautivó y enamoró a Twombly. Por lo tanto, se ha podido ver y disfrutar de más de una treintena de obras expuestas y recopilar más datos y documentos y forjar una nueva bibliografía. Asimismo, se ha ido a Paris a ver in situ *The Ceiling* [El techo] (2010) en el Musée du Louvre y la gran retrospectiva del Centre Pompidou (del 30-X- 2016 al 24-IV-2017). Y allí donde no se he podido ir, se ha contado con la ayuda del artista alemán Peter Schneider que fotografió las series sobre rosas del pintor norteamericano que alberga el Museo Brandhorst de München.

Al mismo tiempo, se ha asistido a todos los seminarios y congresos indicados dentro y fuera del programa de doctorado en Historia del Arte de la Universitat de València que la agenda ha permitido, sobre todo los ofertados y organizados por el grupo de investigación IHA (Iconografía e Historia del Arte) de la Universitat Jaume I de Castelló. Asimismo, se han realizado las actividades transversales al programa de doctorado ofertados en la Universitat de València en los meses de junio y julio de 2014, entre los que se eligieron: “Cites i impacte. Avaluació de l’Activitat Investigadora en

¹⁷² [Resolución de 23 de marzo de 2016 del Vicerrector de Internalización y Cooperación de la Universitat de València por la que se resuelven las becas de movilidad internacional para estudiantes de doctorado de la Universitat de València para el curso académico 2015/2016].

Ciències Humanes i Ciències Socials”, “La transferència dels resultats d’investigació”, “Habilitats d’expressió i argumentació oral y la redacció d’articles científics”, todos de 15 horas cada uno, un total de 60 horas realizadas, junto con las 50h de la estancia de investigación internacional, las 30 horas en seminarios de especialización metodológica en investigación, las 15 horas de seminarios de experiencia de doctores/as por el programa de doctorado en Historia del Arte 3130 de la Universitat de València; las 40 horas en seminarios y congresos nacionales e internacionales vinculados a grupos o proyectos de investigación y cátedra institucionales de los departamentos del programa así como las 10 horas necesarias realizadas al margen de la organización de los departamentos que conforman el programa de doctorado 3130.

Finalmente, señalar que el desarrollo de esta investigación y redacción encierra y defiende la interdisciplinariedad que un artista como Twombly requiere, más próximo a lo que la Real Academia Española de la Lengua define por ósmosis, puesto que ha habido una influencia mutua constante entre Twombly, la literatura y el arte en relación al campo de la estética y la lingüística. Se pretende presentar la obra del autor de forma clara, continua y unificada.

Por tanto, como se ha indicado, el proceso metodológico derivado de mi investigación podría considerarse formalista, al ser el método más próximo a la teoría y estética contemporánea, por los valores estéticos que éste implica. Sin embargo, es inevitable cierto carácter positivista que denota el rigor científico empleado a la hora de obtener, contrastar y seleccionar la información.

[V]

Fuentes

5. Fuentes

5.1. Fuentes primarias

Las fuentes primarias para esta investigación son, fundamentalmente, dos entrevistas transcritas que Twombly concedió a dos de sus mayores expertos, David Sylvester¹⁷³ y Nicholas Serota¹⁷⁴ —publicadas en castellano en el catálogo que editó Carmen Giménez para el Museo Guggenheim de Bilbao en el 2008—. Del mismo modo, resulta vital para esta investigación la entrevista realizada por Marie-Laure Bernadac, comisaria del proyecto *The Ceiling* [El techo] (2010), por su valor testimonial¹⁷⁵. Así como el único texto escrito por el propio artista “La pintura determina la imagen” que publicó en la revista que editaba Gastone Novelli, *L’Esperienza Moderna*¹⁷⁶. Se consideran también fuentes primarias de este trabajo cada una de las obras del propio artista que a lo largo de la investigación se llevaron a análisis.

¹⁷³ Esta entrevista fue grabada en junio de 2000 en London. Editada para la publicación. “Cy Twombly”. En: SYLVESTER, David. *Interviews with American Artist*. New Haven-London: Yale University Press, 2001, pp. 171-181. La traducción de esta entrevista con Sylvester está publicada en SYLVESTER, David. “Cy Twombly. En: GIMÉNEZ, Carmen (ed.). *Cy Twombly*. Bilbao: Tf Editores/Museo Guggenheim, 2008, pp. 35-41.

¹⁷⁴ Esta interesante entrevista fue grabada en la casa del artista en Via Monserrato, Roma, en el transcurso de dos conversaciones que tuvieron lugar en septiembre y diciembre de 2007 y que podemos encontrar en castellano en SEROTA, Nicholas. “La historia detrás del pensamiento”. En: GIMÉNEZ, Carmen (ed.). *Cy Twombly*. Bilbao: Tf Editores/Museo Guggenheim, 2008, pp. 43-59.

¹⁷⁵ Ver BERNADAC, Marie-Laure, 2010 (nota 41), pp. 13-22.

¹⁷⁶ TWOMBLY, Cy. “La pintura determina la imagen”. En: SZEEMAN, Harald (com.). *Cy Twombly: Cuadros, trabajos sobre papel, escultura*. Madrid: Palacio de Cristal. Ministerio de Cultura, 1987, p. 15.

5.2. Fuentes secundarias

Como fuentes secundarias se destacarán los dos ensayos —“Non Multa Sed Multum” y “The Wisdom of Art” [Sabiduría del arte]— de Roland Barthes recogidos en la publicación en castellano *Lo obvio y lo obtuso. —Imágenes, gestos y voces—* (1982)¹⁷⁷. Los escritos de Barthes supusieron un antes y un después en la concepción de la obra de Twombly; de hecho, el propio artista confesó que el ensayo de Barthes fue lo mejor que le había pasado en su vida, más que el encargo en el Musée du Louvre como afirmó en la entrevista que mantuvo con Bernadac: «I love it. Doing the Louvre ceiling may have been great moment, but Roland Barthes was really the great moment in my life.»¹⁷⁸

Tampoco hay que olvidar que en el ensayo “L’Océan universel des choses” del catálogo *Cy Twombly. The Ceiling. Un Plafond pour le Louvre* (2010) editado por Bernadac, simultáneamente al proyecto que Twombly realizaba en el Musée du Louvre, su autor, Richard Leeman, especulaba acerca del porqué de la elección de los nombres de los siete escultores griegos clásicos que realizó el artista¹⁷⁹. El

¹⁷⁷ Ambos ensayos se realizaron para el catálogo razonado de obras de papel editado por el galesta Yvon Lambert en 1979 y para el de la exposición *Cy Twombly. Paintings and Drawings* en el Whitney Museum of American Art de New York también de 1979. Para más información remito a las notas 81 y 82 ya citadas. Para leer los textos en castellano ver BARTHES, Roland, 1986 (nota 168), pp. 197-224.

¹⁷⁸ Todas las traducciones anexas de este trabajo son de la autora de la investigación, a excepción de las que previamente se especifiquen. [Me encanta. Trabajar en el techo del Louvre puede que haya sido el mejor momento, pero Roland Barthes fue realmente el gran momento de mi vida]. Ver BERNADAC, Marie-Laure, 2010 (nota 41), p. 21.

¹⁷⁹ El profesor de la Université de Bordeaux, Richard Leeman ofreció un estudio muy comple-

francés Richard Leeman fue el encargado de este ensayo gracias a su relación con el artista y el conocimiento de su obra tras haber escrito en 2005 la primera monografía del artista en francés¹⁸⁰. Por otra parte, Richard Danto dedicó un capítulo a la figura de Twombly en su libro *The Madonna of the Future* [La Madonna del futuro: Ensayos en un mundo del arte plural] en el 2000. Danto recogió en este ensayo opiniones de la crítica contemporánea del artista y narró el impacto de su obra dentro del mercado del arte —en casas de subastas como Sotheby’s—¹⁸¹. De valioso interés es el artículo “El espejo de los garabatos: Twombly y el erotismo”, publicado en 2007 por el profesor Antonio Sustaita en la revista de estudios literarios *Espéculo* de la Universidad Complutense de Madrid. Este texto resulta relevante porque refleja el cambio de los trabajos que Twombly empezó a realizar entre el 2004 y 2005 —como *Untitled (Bacchus)* [Sin título (Baco)] (2005), *III Notes from Salalah* [Tre notas desde Salalah (2005-2006) o *Untitled (from Blooming. A scattering of Blossoms and Other Things)* [Sin título (de Floración. Dispersión de flores y otras cosas)] del mismo 2007—, donde el color y el movimiento son los principales protagonistas a través de lo que Sustaita denomina garabatos¹⁸². Otro artículo “Rilke and Twom-

to sobre *The Ceiling* [El techo] en LEEMAN, Richard. “L’Océan universal des choses”. En: *Cy Twombly. The Ceiling. Un plafond pour le Louvre*. Paris: Editions du Regard, 2010, pp. 37-58.

¹⁸⁰ LEEMAN, Richard, 2005 (nota 51).

¹⁸¹ Ver DANTO, Arthur C., 2003 (nota 82), pp. 123-131.

¹⁸² El artículo de Antonio Sustaita “El espejo de los garabatos: Twombly y el erotismo” trata del movimiento del trazo en la composición de los garabatos, así como del erotismo que provocan al ser fluidos y sinuosos. Ver SUSTAITA, Antonio, 2007 (nota 89).

bly on the Nile”, de la profesora Mary Jacobus, fue el resultado de un ciclo de conferencias que se desarrollaron conjuntamente a la exposición que la Tate Modern dedicó al artista y que se publicó digitalmente a través de Tate Paper. Esta muestra fue organizada por Nicholas Serota con motivo de la retrospectiva Cy Twombly. *Cycles and Seasons* —supervisada por el propio Twombly—. Así como el último libro publicado de Mary Jacobus —ya mencionado *Reading Cy Twombly: Poetry in Paint* de 2016, pues Jacobus tuvo acceso a la biblioteca privada y personal del artista¹⁸³. Por último, es de vital importancia para comprender el desarrollo del proyecto *The Ceiling* [El techo] (2010) el artículo “Paris: A Twombly Ceiling”, del escritor norteamericano Grant Rosenberg, publicado justo unos meses antes de la inauguración en el Musée du Louvre del 2010 en la revista *The American Scholar*. En él se explica y describe en primera persona el método de trabajo y los problemas a los que se enfrentó el equipo técnico de Twombly, gracias a que Rosenberg tuvo oportunidad de visitar el taller donde trabajaban en París y hablar directamente con Barbara Crawford —asistente personal del artista en este proyecto— y el grupo de expertos de restauración del propio Musée du Louvre¹⁸⁴.

¹⁸³ El artículo “Rilke and Twombly on the Nile” es el resultado de la ponencia de la profesora Mary Jacobus en el ciclo de conferencias “Cy Twombly: nuevas perspectivas”, celebrada en la Tate Modern el 19 de junio de 2008, con motivo de la exposición *Cy Twombly. Cycles and Seasons*. Se encuentra publicada digitalmente en JACOBUS, Mary. “Rilke and Twombly on the Nile”. *Tate Papers*, 2008, nº 10. En: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/time-lines-rilke-and-twombly-on-nile#footnote47_6sw7imh> (Fecha de consulta: 15 -I-2017). Para la referencia completa del libro *Reading Cy Twombly: Poetry in Paint* ver JACOBUS, Mary, 2016 (nota 64).

¹⁸⁴ En este artículo el escritor tiene la oportunidad de hablar personalmente con el equipo técnico que

Pero, sobre todo, son importantes como fuentes secundarias la monografía escrita por el francés Richard Leeman, quien se entrevistó con el artista durante el desarrollo de la misma¹⁸⁵ y la recopilación de su obra más destacada en el catálogo *The Essential* editado por el amigo y presidente de la *Cy Twombly Foundation*, Nicola del Roscio¹⁸⁶. Del mismo modo, cada uno de los catálogos expositivos editados y publicados con motivo de cada una de sus exposiciones realizadas hasta el fallecimiento del artista en 2011, se consideran fuentes secundarias ya que estaban en contacto directo tanto con el artista como con su obra: desde los primeros textos escritos por Charles Olson, Palma Bucarelli, Cesare Vivaldi o Emilio Villa a los de Julie Sylvester, como por ejemplo el catálogo *Cy Twombly in and out of Rome* de 2008 con motivo de la presentación de sus obras *Three Notes from Salalah* [Tres notas desde Salalah] (2005-2006) en la Gagosian Gallery, entre otros.

está trabajando en 2009 para Twombly en el proyecto *The Ceiling* [El techo] (2010) del Musée du Louvre. Ver ROSENBERG, Grant. "Paris: A Twombly Ceiling". En: <http://theamericanscholar.org/a-twombly-ceiling/?utm_source=social_media&utm_medium=tumblr#.UfThQY30GSo> (Fecha de consulta: 16-I-2017).

¹⁸⁵ LEEMAN, Richard, 2005 (nota 51).

¹⁸⁶ DEL ROSCIO, Nicola (ed.), 2014 (nota 60).



[VI]

**Metamorfosis
de un artista**



6. Metamorfosis de un artista: Edwin Parker Jr.-Cy Twombly

Twombly surgió del expresionismo abstracto americano, influido por Franz Kline (1910-1962) y de sus acordes sugestivos en blanco y negro, agresivos y escépticos al mismo tiempo. También del intelectualismo del alemán Paul Klee (1879-1940) —pintor y poeta— y del nuevo alfabeto que compone sus pinturas. En su época más temprana elabora su propio mundo expresivo a partir de referencias dadaístas y primitivistas con un cierto toque africano, sobre todo, en sus esculturas, donde la coloración en blanco acentúa el estilo minimalista. Se trata de una fase más conceptual, cercana a las pinturas *White Paintings* [Pinturas Blancas] (1951) de su gran amigo Robert Rauschenberg o a las composiciones musicales de su colega John Cage, autor de *Silence* [Silencio] (1961). En su faceta como escultor recuperó el lenguaje dadaísta en el ensamblaje del objeto, aunque se ve atraído por la cultura clásica de Europa y sus siglos de oro, el Renacimiento y el Barroco como se observa en *Untitled* [Sin título] (1959) [Fig. 5]. Una vez se instaló en Italia, profundizó su relación con los textos literarios especialmente con la poesía y la mitología, manteniendo siempre su lenguaje a niveles realmente elevados de abstracción, mediante metáforas y símbolos, aproximándose a una pintura de signos con un ligero toque poético, lleno de referencias conceptuales. El estadounidense empleó la escritura alfabética casi de forma críptica, dotado de una elegancia innata, compleja e intrínseca, con un ritmo íntimo, armonioso y ordenado, que generó una grafía proveniente de lo más profunda —de la interioridad individual y universal del artista—, que todo el mundo puede llegar a recono-



Fig. V.

Untitled [Sin título] (1959), New York. Madera, pintura industrial, pigmento rojo y hoja de plástico. 71 x 34 x 39,5 cm. © Cy Twombly Foundation (Colección del artista).

cer y encontrarse en ella. Amante de la gran dimensión, fue en este medio donde el artista dió rienda suelta a su composición gestual. El fluir, más que la propia imagen, parece ser el tema de una obra abierta al gran poder evocativo, fruto de un automatismo gestual, que exprime emociones en su devenir, mientras que indescifrables fragmentos lingüísticos se componen de una secuencia narrativa de forma mágica, dentro de una estructura ordenada lógicamente.

En cuanto a su carrera profesional se podrían diferenciar al menos cinco etapas: la primera correspondería a su juventud, más marcada por la escultura y el primitivismo; la segunda se relacionaría con su primera incursión en Europa y su cultura; la tercera, y más extensa, en la que tras su exilio voluntario a Italia da rienda suelta a su mundo interior, al blanco y a la escritura; la cuarta en la que empezaría una nueva serie de pinturas grises que marcaron un cambio estilístico respecto a los años anteriores; por último, la quinta coincidiría con un periodo de liberación, en parte debido a la madurez del artista, protagonizada por la explosión de color y la evolución de su trazo hacia una abstracción absoluta. Estas etapas revelan la metamorfosis de Twombly como artista. Todo proceso de transformación lleva su tiempo hasta que alcanza el desarrollo completo, aunque no todos están sujetos a él; Twombly si lo estuvo.

El joven desgarbado e inquieto del sur de Estados Unidos, Edwin Parker Jr., acabó convirtiéndose en la figura elegante y reservada que se conoce por Cy Twombly. Descubrió su verdadera esencia como artista a través de las diferentes etapas de su vida y obra. Acontecimientos que le marcaron desde sus orígenes en Lexington y Roma hasta sus últimos días en Gaeta. El detonante

de esta metamorfosis fue sin duda el descubrimiento de la cultura mediterránea en su primer viaje por Europa en 1952. Al igual que el poeta romano Ovidio en *Las metamorfosis*, el artista siempre combinó libremente la mitología y la historia en su trabajo, ya sea pictórico o escultórico. Influida y cautivado por la cultura clásica en un momento en el que se buscaba romper con todo antecedente artístico, él se sirvió de esos referentes. Escogió vivir en Roma y se nutrió de sus costumbres y cultura; un pasado histórico que reinterpretó a su antojo. Lo que para los artistas romanos y europeos se presentaba como un lastre —ansiosos por un estado de renovación— para él representaba un universo nuevo por descubrir.

El primitivismo, el expresionismo abstracto o el minimalismo, así como los colores oscuros dejaron paso al blanco, un color que le acompañaría desde sus primeros años en Roma. Abandonará primero el negro y luego los grises por una gran diversidad de colores llamativos y frescos. Asimilará e incorporará la escritura y la grafía así como liberará su trazo. Todo ello hará que su obra sea difícil de clasificar, hasta el punto de mantenerse independiente de cualquier movimiento o tendencia artística; logrando únicamente en su madurez el reconocimiento internacional que tanto le costó conseguir y que lo convirtió en el gran artista que siempre fue y que pacientemente esperó hasta completar así su metamorfosis.

6.1. Primera etapa

6.1.1. Edad temprana y educación (1928-52)

Edwin Parker Twombly Jr. (Cy Twombly) nació en el hospital Stonewall Jackson Memorial en Weston, Virginia (Estados

Unidos), el 25 de abril de 1929. Es el segundo hijo y único varón de Edwin Parker Twombly Sr. y Mary Welma Richardson. Su padre había sido jugador profesional de béisbol en el equipo de los White Sox en 1921 y, era entrenador de golf y natación en la Washington and Lee University de Lexington. Durante sus años como lanzador profesional de béisbol fue apodado “Cy”, tomado de Cy (Cyclone) Young, un famoso jugador del momento. Así fue como heredó el apodo de Cy como nombre. Hay que tener en cuenta también que su hermana mayor, Ann Leland, estudió latín y griego durante varios años, lo que influyó en el interés por la cultura clásica y por los juegos de palabras que le otorgaba “Cy” y que inscribió incesantemente en sus pinturas. En ocasiones, se contuvo en los títulos o en los nombres de las deidades a las que aludía (Cyclops, Cynus, Cypris, etc.), mientras que en otras se puede encontrar de forma aleatoria inscrito en sus obras. Un ejemplo lo encontramos en *Anabasis* [Anábasis] (1983) en la que a través del relato de Jenofonte (431 a.C. - 354 a.C), alude a la figura de Cyrus el Joven escribiendo bajo el nombre de “Xenophon” el de “Cy”, un nombre que le fascinó hasta el punto de llamar a su único hijo Cyrus Alessandro Twombly (Roma, 1959).

Es más, Nicholas Serota en base a esto quiso hacerle un guiño al artista en la retrospectiva que comisarió en la Tate Modern de London, al elegir como título de la exposición *Cy Twombly. Cycles and Seasons* (2008) aludiendo al propio artista con “Cy” de *Cycles* [Ciclos]. La elección de este título no fue casual puesto que Serota conocía al artista y pretendía plasmar su esencia de forma sencilla, lírica y elegante. Serota recogió el devenir y el movimiento que generan sus obras con la palabra *Cycles* [Ciclos], y

las distintas etapas de su vida y su trayectoria artística con lo que poéticamente calificó de *Seasons* [Estaciones]. Dio constancia de la importancia y significación de “Cy” para el artista y su obra.

Los comienzos en el mundo artístico de Twombly fueron tempranos. Al contrario que su padre —quien fue entrenador y director deportivo desde 1954 a 1968 en Washington and Lee University en Lexington—, no mostró interés alguno por el deporte, pero sí por el arte. Su talento hizo que su madre lo apoyara y, a sus doce años le regalara para su cumpleaños la monografía que el escritor y crítico de arte francés Jean Cassou (1897-1986) escribió sobre Picasso y que se publicó en 1940¹⁸⁷. En la portada de la monografía aparecía el retrato de su modelo Marie-Thérèse Walter (1907-1977), que lo inspiró para recrear la imagen originando así, la primera obra que recuerda haber pintado¹⁸⁸. Sus padres quedaron tan impresionados por su destreza natural con el manejo del dibujo, que lo apuntaron a clases particulares de arte.

Afortunadamente para Twombly, el artista menorquín Pierre Daura abandonó Francia en 1939 —al iniciarse la II Guerra Mundial (1939-1945)— y se trasladó con su mujer americana, Louise Blair, a una residencia en Rockbridge Baths y acordó darle clases al joven artista. Fue Daura quien lo instruyó, en la *avant-garde* y en las técnicas y estilos diversos del arte moderno como los de Joaquín Torres-García (1874-1949) o Fernand Léger (1881-1955). Cabe destacar que el uruguayo Torres-García,

¹⁸⁷ CASSOU, Jean. *Picasso*. London-Paris-New York: The Hyperion Press, 1940.

¹⁸⁸ CULLINAN, Nicholas, 2011 (nota 32), p.10.

el belga Michel Seuphor (1901-1999) y el español Daurà formaron parte del grupo *Cercle et Carré* en Francia durante los años veinte y treinta, grupo que durante sus años en activo jugó un papel fundamental en el desarrollo de la abstracción en Europa¹⁸⁹. El colectivo surgió principalmente de la amistad que unió a Torres-García y Daura, que se inició en 1926 y creció a medida que los dos intercambiaron creencias acerca de lo que el arte debía ser. Juntos se opusieron a la ideología ilusionista y auto-indulgente del surrealismo imperante, y, en su lugar, potenciaron el arte y las ideas de los artistas abstractos y minimalistas, como Kandinsky y Malevich, para quienes los objetos geométricos simples, como el círculo o el cuadrado, tenían la capacidad de representar más de un significado¹⁹⁰. Para Daura, el arte era necesario para representar una verdad universal, y para lograrlo el mismo escribió: «[...] the shapes and colors should be sufficient by themselves. This is the purpose of a picture. Pure painting...»¹⁹¹. Al igual que Torres-García, ambos creían que el arte servía como medio de conexión con el cosmos, afirmando que el verdadero significado no reside en la imitación sino en las cualidades: «[...] stating that true meaning lies not imitation but rather in the qualities and structures....in the tones and ways of opposing and discriminating between them, in something non descriptive: rhythms,

¹⁸⁹ BOLAND, Lynn. "Inscribing a Circle". En: BOLAND, Lynn. *Cercle et Carré*, Georgia: Georgia Museum of Art, 2013, p. 13.

¹⁹⁰ Información extraída del trabajo de investigación de NEXSEN, Sally, 2014 (nota 128), pp. 7-8.

¹⁹¹ Cita proveniente del diario de Daura del 7 de agosto de 1928, recogida en BOLAND, Lynn, 2013 (nota 189), p. 25.

tonalities, arabesques, proportions»¹⁹². Ambos artistas entendían que las cualidades formales de una obra tenían la capacidad para ilustrar la verdad sobre la humanidad. Sin embargo, aunque el grupo se disolvió cuando Daura se mudó a Virginia, el menorquín continuó trabajando la abstracción y los conceptos de estructura y construcción, por lo que desde una edad temprana estuvo expuesto a la abstracción, a los conceptos —antes mencionados de estructura y construcción—, y al arte prehistórico, ya que la mujer de Daura, Louise Blair, estudió arte prehistórico en Francia.

Blair, apasionada como era del arte antiguo, fue la primera en despertar el interés de Twombly por el pasado¹⁹³. La relación entre profesor y pupilo era tan íntima, que Daura pintó un retrato del joven alumno, *Untitled (Cy Twombly)* [Sin título (Cy Twombly)] (1944) [Fig. 6], aunque, curiosamente, el estilo no era precisamente el que profesaba ni representaba al *Cercle et Carré*. Aún así, Daura supo captar la esencia de Twombly como una persona contemplativa e introvertida¹⁹⁴. Pocas son las ocasiones en las que se ha dejado fotografiar o retratar al estadounidense; solo sus amigos y personas de confianza han podido inmortalizar al artista. En cuanto a autorretratos del artista se refiere, tan solo se tienen constancia de cuatro: un dibujo de 1947 [Fig. 7], una pintura de 1963 [Fig. 8] y, por último, tres fotografías, una



Fig. VI.

Pierre Daura, *Untitled (Cy Twombly)*

[Sin título (Cy Twombly)], (1944).

© Cy Twombly Foundation.

que le tomó Annabelle d'Huart en 1978 sentado en su estudio contemplando su obra, así como las otras dos que se tomó el propio artista con una cámara polaroid en Gaeta en 2003 [Fig. 9], en las que ni siquiera se le ve el rostro¹⁹⁵.

¹⁹⁵ Se sabe que el autorretrato de 1947 fue un regalo que le dedicó a su amigo Skipper en 1959 con el que solía ir a pescar a Maury River en Lexington; tal y como relata Alain R. Stroung: «Before he



Fig. VII.
Self Portrait [Autorretrato],
 (1947), Lexington. Grafito, tinta y
 aguada sobre papel. 60.3 cm.
 © Cy Twombly Foundation.



Fig. VIII.
Autoritratto (Self Portrait)
 [Autorretrato], (1963), Roma.
 Grafito, gouache, tinta y lápiz de
 cera sobre papel. 69.8 x 49.5 cm.
 © Cy Twombly Foundation.



Fig. IX b.
Self-Portrait, Gaeta
 [Autorretrato, Gaeta]
 (2003), Gaeta. Im-
 presión de tinta sobre
 cartón. 41.1 x 29.7 cm.
 © Cy Twombly
 Foundation.



Fig. IX a.
Portrait of Cy Twombly
 (1978). Fotografía de Anna-
 belle d'Huart. Impresión de
 plata. 24 x 30 cm.
 © Cy Twombly Foundation.



Fig. IX c.
Self-Portrait, Gaeta
 [Autorretrato, Gaeta]
 (2003), Gaeta. Im-
 presión de tinta sobre
 cartón. 41.1 x 29.7 cm.
 © Cy Twombly
 Foundation.

Kirk Varnedoe también hizo referencia en sus escritos a la relación que tenía con Daura y cómo el joven aprendiz estaba alucinado con todo lo que le contaba su maestro: «Twombly was fascinated by Daura's stories about modern art»¹⁹⁶. Por eso, al cumplir dieciséis años, la madre de Twombly le regaló el libro *A Primer of Modern Art* del profesor y crítico de arte americano Sheldon Cheney (1886-1980), que según apuntó Varnedoe: «Which he says he “devoured”»¹⁹⁷. Sally Nexsen, en su trabajo *The land of the stars: the origin of Cy Twombly's aesthetic*, relata cómo este libro en particular reforzó las enseñanzas de Daura sobre lo que era el arte moderno:

«[...] while art historians acknowledge Twombly's use of the book in a strictly biographical sense, none examine the extent of its influence in his stylistic development. For Twombly, this book reinforced Daura's insights into modern art. It applauded modern artists for their courage to explore the visionary

moved to Rome and became an artist of international acclaim, Twombly was just another one of the friendly folks in Lexington, Virginia, said Ken Farmer of Quinn & Farmer. His best friends in the area were the Hess family. When the Hess's son, Skip, was born in 1950, Cy created cartoon studies of Mickey Mouse, Donald Duck and Fiddler Pig to hang on the nursery wall. As Skip grew up, he and Cy spent time together fishing and hiking around Cy's cabin on the Maury River. On his ninth birthday, Cy gave Skip a signed 1947 self-portrait and inscribed it 'To Skipper from Cy 1959.' They maintained their close friendship until Cy's death three years ago.» Citado en TROUNG R., Alain. En: <<https://alaintruong2014.wordpress.com/tag/donald-duck/>>. (Fecha de consulta: 24 -V- 2016).

¹⁹⁶ VARNEDOE, Kirk, 1994 (nota 193), p. 11.

¹⁹⁷ VARNEDOE, Kirk. “Inscriptions in Arcadia”. En: DEL Roscio, Nicola (ed.). *The Essential Cy Twombly*. New York: D.A.P, 2014, p. 61. La estructuración de este punto 6 se ha guiado por las pautas de este ensayo de Varnedoe, quien realizó un recorrido por los distintos estilos teniendo en cuenta tanto el contexto histórico de la época como los acontecimientos de la vida del propio artista.

movement while at the same time it criticized bourgeois artistic preferences.»¹⁹⁸

Un libro sobre el que el historiador del arte Varnedoe opinó:

«[...] Cheney's book was less a history than evangelical tract: it trumpeted the visionary courage of the modern movement, sneered at bourgeois tastes, and —with a grudging nod to Cubism, but no regard for geometric abstraction— preached that the tradition of expressionism manifest in artist such as Oskar Kokoschka was the true legacy of Cezánne and the royal road of contemporary creativity.»¹⁹⁹

Twombly tomó clases particulares con Daura durante cuatro años, hasta que se graduó en el instituto en 1947, y se matriculó en el Darlington School for Boys en Roma, Georgia. Pasó el verano del 47 en Groveland, Massachussets, y más tarde en la colonia de artistas de Ogunquit, en Maine. Justo después, se trasladó a Boston, donde vivía su abuelo, para estudiar en la School of the Museum of Fine Arts, centro que solía hacer hincapié en las cuestiones prácticas de la técnica y los materiales con miras a formar futuros maestros, como más tarde lo sería él. Sin embargo, la escuela tendía hacia una estética alemana y actuó de semillero para la pintura expresionista que floreció en Boston a finales de 1940, en contraste con la influencia percibida en el Museum of Modern Art de New York, que era más

¹⁹⁸ NEXSEN, Sally, 2014 (nota 128), p. 9.

¹⁹⁹ VARNEDOE, Kirk, 2014 (nota 197), p.61.

partidaria de la corriente imperante en Europa, concretamente la de París —fuente indiscutible de tradición artística, sobre todo, de la pintura figurativa—. Así pues, Twombly bebió de ambas fuentes, de la tradicional figurativa y de la nueva ola de expresionismo abstracto que estaba acechando y revolucionando el mundo del arte.

La herencia del expresionismo europeo es más que evidente en su trayectoria artística si tenemos en cuenta que artistas como los alemanes Max Beckmann (1884-1950) y Karl Zerbe (1903-1972), el letón Hyman Bloom (1913-2009) o el austriaco Oskar Kokoschka (1886-1980) frecuentaron la escuela durante los años que Twombly estuvo en Boston (1947-1949). Aunque sin duda, admiró el trabajo del alemán Lovis Corinto (1858-1925), así como fue fuertemente atraído por el arte convulso, visceral y reivindicativo del artista ruso, Chaïm Soutine (1893-1943), que emuló breve pero intensamente. Al mismo tiempo, sin embargo, Twombly también desarrolló un interés por el Dadaísmo y el Surrealismo, especialmente por el artista alemán Kurt Schwitters (1887-1948) y el suizo Alberto Giacometti (1901-1966). Tal y como comentó Varnedoe, la muerte de Schwitters en 1948 trajo consigo una nueva oleada de interés por su trabajo; el mismo Twombly recordó hacer collages influenciado e inspirado por Schwitters²⁰⁰. Del mismo modo, tras ver la reproducción de una de obra de Giacometti, *The Palace at A.M.* (1932), en la edición del libro *Fantastic Art, Dada, Surrealism* de Alfred H. Barr Jr. de 1947, fascinado, creó una de sus esculturas tempranas de ensamblaje, *Untitled* [Sin título] (1948). En ella, Twombly se sirvió de dos pomos de puerta y el mango de un grifo, dando lugar a una obra hierática y simétrica.

²⁰⁰ VARNEDOE, Kirk, 2014 (nota 197), p. 62.

Resultó ser un trabajo revelador ya que reconvirtió el concepto de escultura de ensamblaje al pintarla de blanco.

Admirador y apasionado de la arquitectura, el artista desde un principio concibe sus esculturas como piezas arquitectónicas que construye mediante el ensamblaje de piezas de materiales muy diversos que siempre acaba pintando —primero de blanco y, con el tiempo, con pequeños toques de colores fuertes y vibrantes como *Turkish Delight* [Delicia turca] (2000) [Fig.10] o *Untitled, Lexington* [Sin título, Lexington] (2001) [Fig.11]—. Por lo tanto, antes de que Twombly se fuese a New York, ya había asumido la corriente de arte moderno europeo. Él mismo escribió que: «[...] art lies in the complete expression of one's own personality through every faculty available»²⁰¹, lo que le llevó a interesarse por las raíces y el arte más primitivo que reinterpretó dándole siempre su toque personal. «I've been very interested in the primitive art [...] —of Mexico and Africa»²⁰² dijo el artista, que siempre se sintió atraído por la frescura y la simplicidad de las formas del arte primitivo.

Desde el principio de su formación fue consciente de que el pasado era una fuente principal: «Obsessed by Classical antiquity, he addressed his central theme — the passing of time — in paintings, drawings and sculptures that, if they were not actual palimpsests, beautifully evoked ideas of erasure and loss»²⁰³.

²⁰¹ VARNEDOE, Kirk, 2014 (nota 197), p. 62.

²⁰² Citado en la carta que Twombly escribió a Leslie Check, Jr., el 6 de noviembre de 1950. VARNEDOE, Kirk, 2014 (nota 197), p. 62.

²⁰³ Citado en R.D. "Cy Twombly". *Telegraph*, 6 de julio 2011. En: < <http://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/culture-obituaries/art-obituaries/8620297/Cy-Twombly.html> > (Fecha de consulta: 22-IX-2016).



Fig. X. *Turkish Delight* [Delicias turcas] (2000).
Madera, yeso, acrílico y bronce.
45 ½ x 18 x 16 ½ pulgadas
© Cy Twombly Foundation.



Fig. XI. *Untitled, Lexington* [Sin título, Lexington]
(2001), Lexington. Madera, plástico, pulpa,
papel impreso, yeso, resina y acrílico de
colores. 30 x 40 x 29.8 cm.
© Cy Twombly Foundation.

Después de dos años en Boston y, a instancias de sus padres, se inscribió en el programa inaugural de arte de Washington and Lee University en 1949. Así pues, volvió a Lexington y estudió con el director del programa de arte de la universidad, Marion Junkin (1905-1977). Junkin rápidamente se dio cuenta del talento de Twombly y lo animó a irse a estudiar a la Arts Students League de New York donde él mismo había estudiado. Durante su año en W&L, Twombly trabajó como asistente editorial en la revista literaria de la universidad, *Shenandoah*, donde se publicaron dos reproducciones de su trabajo; una de ellas era el estudio de una cabeza de mujer, titulada Julie, en el número de verano de la revista de 1959 (vol. I, no.2).

Gracias al dinero de la beca que le otorgó la Arts Students League de New York y una subvención del Virginia Museum of Fine Arts en Richmond, se trasladó a New York en septiembre de 1950. Tanto Junkin como Daura escribieron cartas de recomendación para que pudiese optar, primero, a la subvención que concedía el Virginia Museum of Fine Arts y, segundo, al acceso de la Arts Students League de New York. Pierre Daura escribió en dicha carta que era el estudiante más prometedor que había conocido: «[...] the most promising young art student [he] ever came across»²⁰⁴. Por su parte, Junkin hizo referencia al futuro que le esperaba como artista, advirtiendo la fuerte carga poética de su obra: «[...] he will develop into a poet in paint and that it will be a strong poetry as he is not easily changed from his purpose»²⁰⁵. Ambas recomendaciones ayudaron a Twombly

²⁰⁴ Carta de Pierre Daura fechada el 6 de mayo de 1950 en VARNEDOE, Kirk, 1994 (nota 193), p. 12.

²⁰⁵ SIMPSON, Pamela H. "Cy Twombly, The Lexington Connection". *Shenandoah*, 2007, p.10.

a asegurarse una plaza en la Arts Students League de New York.

Kirk Varnedoe apuntó que antes de que Twombly se enfrentase a New York ya había asumido el arte europeo y el ideal sin compromisos de autoexpresión, así como señaló cómo Twombly escribiría años más tarde que el reto del arte radicaba en la expresión de su propia personalidad:

«[...] before he ever confronted New York, Twombly had thus absorbed from European modern art both an ideal of uncompromising self-expression he was to write years later that the main challenge of progressive art —lies in the complete expression of one's own personality through every faculty available— and a feel for the irrational poetry latent in society's most humble material facts.»²⁰⁶

Una vez en New York, entraría en contacto directo con Will Barnet (1911-2012) Morris Kantor (1896-1974) y Vaclav Vytlacil (1892-1984) en la Art Students League de New York, donde no solo se familiarizaría con los diferentes museos y exposiciones de la ciudad —visitó exposiciones dedicadas a Arshile Gorky (1904-1948) (la primera retrospectiva de su obra se inauguró en otoño de 1950 en el Whitney Museum of American Art), Jackson Pollock, Mark Rothko (1903-1970), Robert Motherwell, Franz Kline (1910-1962), Willem de Kooning (1904-1997), Barnett Newman (1905-1970), Adolph Gottlieb (1903-1974) y Clyfford Still (1904-1980)—, sino que también conocería figuras esenciales de la época como Salvador Dalí (1904-1989) y Pavel Tchelitchew

²⁰⁶ VARNEDOE, Kirk, 2014 (nota 197), p. 61-62.

(1898-1957), entre otros. Durante estos años también adquiriría algunas pequeñas obras: grabados del ruso Marc Chagall (1887-1985) y del francés fauvista y expresionista Georges Rouault (1871-1958), y un collage del pintor, escultor y poeta alemán Kurt Schwitters; revelando así su afán de coleccionista. Se podría decir que aprendió más observando el trabajo de otros estudiantes y visitando museos y galerías que asistiendo a clases. En realidad, ver las obras de artistas como Pollock, Rothko o Kline, quienes a su vez estudiaron en la Arts Students League durante los años veinte y treinta, no le fue indiferente y le ayudaron a madurar su estilo y a abandonar los trazos figurativos por la simplicidad que proporcionaba la abstracción. Un hecho que no pasó desapercibido y le brindó la oportunidad de exhibir su trabajo en Art Student League, en 1951, una ocasión que le valió su primera muestra en solitario en la Seven Stairs Gallery en Chicago.

Pero, sin duda, uno de los hechos más relevantes de aquella época fue conocer a un jovencísimo Robert Rauschenberg en el segundo semestre de 1950. Tres años mayor que él, se convirtió en su compañero, con el que compartirá numerosos intereses, además de una amistad y una afinidad artística. Gracias a Rauschenberg se codeó con Franz Kline y Willem de Kooning, aunque, por lo general, se relacionaba más con amigos del mundo de la literatura y la historia que con sus colegas del círculo artístico.

En el verano de 1951 se matriculó, por recomendación de Robert Rauschenberg, en el Black Mountain College, en Carolina del Norte, con el único propósito de asistir a las clases impartidas por los artistas Ben Shahn (1898-1969) y Robert Motherwell. Ahí conoció a John Cage, a Jack Tworkov (1900-1982) y a Mer-

ce Cunningham (1919-2009), además de al poeta y decano de la institución Charles Olson (1910-1970), que en 1951 ya había escrito dos poemas sobre la obra de Twombly. En noviembre de ese mismo año —1951— tuvo lugar su primera exposición individual en la Seven Stairs Gallery de Chicago —como se ha mencionado anteriormente—, organizada por el fotógrafo Aaron Siskind y comisariada por Noah Goldowsky. Robert Motherwell fue el encargado de escribir uno de los primeros textos expositivos sobre la obra del joven artista para el catálogo de dicha muestra.

Será durante este período cuando nazcan sus primeros objetos-escultura de 1948 y empiece a introducir el color blanco en todas sus esculturas, cambiando por completo su concepción —en 1951—. Estas piezas se caracterizan por ser objetos raros confeccionados a partir de elementos encontrados, ya sea un trozo de escoba rota, dos grandes cucharas de madera o un embudo metálico, pero siempre bajo una capa de pintura de color blanco unitario que, sin duda, hace referencia a la cercanía que mantenía con Rauschenberg y Cage, como se observa en *Untitled* [Sin título] (1953) [Fig. 12].

Motherwell, en el escrito que acompañaba la primera exposición de Twombly en la Seven Stairs Gallery de Chicago, destacó la naturalidad del joven artista: «[...] I believe that Cy Twombly is the most accomplished young painter whose work I happen to have encountered: he is a “natural” in regard to what is going on in painting now»²⁰⁷. Así como desvelaría lo que caracterizó la primera etapa como artista:

²⁰⁷ MOTHERWELL, Robert, 1951 (nota 4).



Fig. XII. *Untitled* [Sin título] (1953), New York. Madera, alambre, cordel, clavos, pintura industrial y cera sobre tejido. 38,1 x 25 x 10 cm. © Cy Twombly (Colección Robert Rauschenberg).

«[...] so that perhaps what is most remarkable of all about Twombly, what leads one quite spontaneously to call him a “natural”, is his native temperamental affinity with the abandon, the brutality, the irrational in avant-garde painting of the moment. His painting process, of which the pictures are the tracks that are left, as when walks on a beach, is orgasmic: the sexual character of the fetishes half-buried in his violent surface is sufficiently evident (and so is not allowed to emerge any more). Yet the art in his painting is rational, often surprisingly simply symmetrical, and invariably harmonious». ²⁰⁸

Una fase mucho más influenciada por la corriente artística imperante, contrastes en blanco y negro, óleo y una textura mucho más untuosa y matérica. Simetría y racionalidad que con el tiempo desaparecerán para dejar paso a una pintura que nace de los sentimientos. Sin duda, Motherwell estaba en lo cierto cuando advirtió la naturalidad en su trazo, un gesto que le acompañó a lo largo de los años. Una pintura que evolucionó en cada una de sus fases en las que siempre mantuvo la elegancia que le caracterizó.

Si Motherwell hizo hincapie en su trazo y en su talento innato, Charles Olson, al igual que su antiguo profesor Marion Junkin, destacó la poética que subyacía bajo las diferentes capas de pintura. Olson, después de visitar el estudio de Twombly en Black Mountain en enero de 1952, alabó la textura así como la suciedad que residía en su obra: «...the dug up stone figures, the throw down glyphs, the old sorrels in sheep dirt in caves, the flaking iron: these are his paintings»²⁰⁹. Unas palabras que precedie-

²⁰⁸ MOTHERWELL, Robert, 1951 (nota 4).

²⁰⁹ VARNEDOE, Kirk, 2014 (nota 197), pp. 62-63.

ron las directrices que siguió el filósofo y crítico francés Roland Barthes en el ensayo que escribió con motivo de su retrospectiva en el Whitney Museum Art de New York en 1979 sobre que su esencia residía en la dejadez, en el descuido y en la inmundicia del propio lienzo.

Entre sus obras pictóricas pertenecientes a su temprana incursión artística destacaríamos *Untitled* [Sin título] (1951) [Fig. 13], *Zyig* (1951) [Fig. 14], *Untitled* [Sin título] (1951) [Fig. 15], *Landscape* [Paisaje] (1951) [Fig. 16] o *Min-oe* (1951) [Fig. 17], hoy pertenecientes a la colección Robert Rauschenberg Foundation, y que encarnarían el nacimiento de Twombly, donde el cuerpo es primordial y esencial, y el gesto potente y “matérico”, como en el expresionismo abstracto americano. En esta pintura se observa el uso de betún aplicado como fondo negro así como pintura industrial al aceite para el blanco. Destaca también el blanco crema sobre el fondo negro, mediante trazos esquemáticos muy primitivos y del todo simétricos y líneas verticales que se contraponen con dos cuerpos alargados con formas más redondeadas que contrastan con las perpendiculares; todo bajo una simetría perfecta que pone de manifiesto su predilección por las formas arquitectónicas. Bajo la impronta de Jackson Pollock y las *Black Paintings* [Pinturas Negras] (1951) de Robert Rauschenberg, en las que combina escombros y detritos en un collage, Twombly elaboró un conjunto de pinturas de lo más primitivas al más puro estilo de la abstracción de la escuela de New York. Él mismo afirmó en 1952 cómo su interpretación contemporánea estuvo siempre presente ante cualquier referente “clásico”: «[...] For myself the past is the source (for all art is vitally contemporary). I'm drawn to



Fig. XIII. *Untitled* [Sin título] (1951), Lexington, Virginia.
Pintura industrial al aceite. 86 X 101 cm.
© Cy Twombly Foundation.



Fig. XIV. *Zyig* (1951), Lexington, Virginia.
Pintura industrial al aceite. 41 X 51.5 cm.
© Cy Twombly Foundation.



Fig. XV. *Untitled* [Sin título] (1951), Lexington, Virginia.
Pintura industrial al aceite. 86 X 101 cm.
© Cy Twombly Foundation.



Fig. XVI. *Min-oe* (1951), Black Mountain College, Carolina del Norte.
Betún y pintura industrial al aceite.
84,4 x 101,6 cm.
© Robert Rauschenberg Foundation.



Fig. XVII. *Landscape* [Paisaje] (1951), Virginia.
Pintura industrial al aceite, y collage sobre
madera. 27,9 x 53,3 cm.
© Cy Twombly Foundation.

the primitive, the ritual fetish elements, to the symmetrical plastic order (peculiarly basic to both primitive and classic concepts, so relating the two)»²¹⁰. Sin embargo, a medida que iba pasando el tiempo según comentaba Varnedoe, el espíritu de Twombly por encontrar la belleza y la sensualidad fue despojándose de todo compromiso anterior con el expresionismo de Pollock, y el primitivismo para asimilar la monocromía de Kline y, sobre todo la de Motherwell:

«[...] further in the spirit of rejecting familiar indices of sensual beauty, Twombly was also bent on eliminating the vibrant colors that remained from his earlier engagement with expressionism. The exclusively black-and-white look we now see in his art the early fifties is a result of other painting having been lost or destroyed, but also of a willful choice, conditioned by [...] his admiration for the power derived from monochrome work by de Kooning, Kline, and perhaps most directly, Motherwell. In 1949, the dealer Sam kootz had held a show called “Black or White: Paintings by European and American Artist”, for which Motherwell wrote the catalogue preface, and Motherwell’s own, dominantly black Elegiess for the Spanish Republic might be counted among the closer ancestors of some of Twombly’s early compositions.»²¹¹

Durante este periodo en el Black Mountain College descubrió su interés por la fotografía, otra de sus pasiones más íntimas. Empezó haciendo instantáneas con una cámara estenopeica sin

²¹⁰ VARNEDOE, Kirk, 2014 (nota 197), p. 62.

²¹¹ VARNEDOE, Kirk, 2014 (nota 197), p. 63.

objetivo a sus colegas Kline, Cage y Rauschenberg [Fig. 18]. Y se sirvió de la fotografía para reflejar y plasmar su vertiente más personal, su entorno, sus amigos, flores, esculturas, todo aquello que le inspira y revela a un artista elegante, delicado, sensible, nostálgico y melancólico. Fotografías en las que tampoco se resiste a dejar su impronta escrita como se observa en *Maury River* [Río Maury] (1951), *Tree-Peony* [Árbol-peonia] (1980) [Fig. 19] o *Pasargade* (1994) [Fig. 20], imagen que captó durante una de sus estancias en Bassano in Teverina, Viterbo. Sus fotografías siempre le acompañan a lo largo de su vida, sobre todo al final cuando no puede pintar todo lo que quisiera debido a su salud. En definitiva, instantáneas que captan sus inquietudes y todo aquello que le apasiona, ya sea unos limones o unas flores [Fig. 21]. Igual de interesantes son las fotografías que le toma Rauschenberg a lo largo de estos años como un testimonio único para documentar su vida y obra [Fig. 22].

6.2. Segunda etapa

6.2.1. Europa y Norte de África (1952-53)

En enero de 1952 se presentó a la beca que otorgaba el Virginia Museum of Fine Arts para viajar por Europa. Su amigo Rauschenberg, recién separado de su mujer, se ofreció a ayudarlo con su candidatura fotografiando sus obras, aunque más tarde terminó acompañándole. A la espera de la concesión, ambos artistas viajaron al sur de Estados Unidos en mayo de 1952. Visitaron Charleston, New Orleans y Key West; para luego visitar Florida y Cuba. A finales de ese mismo mes le concedieron la beca. Algunas de sus pintu-



Fig. XVIII.

De izquierda a derecha: Robert Rauschenberg (1952-1999); Franz Kline (1952-1999); John Cage (1952-1999). Black Mountain, N.C. Impresión de tinta. 22,3 x 22,5 cm (43, 2 x 28 cm) ed.3/12 y. 3/6 cada una. © Cy Twombly Foundation.



Fig. XVIIIa.

Robert Rauschenberg, *Portfolio I* (1952) Black Mountain, N.C. Portfolio de 7 impresiones de gelatina de plata montadas sobre tabla, 40,64 x 40,64 cm. © Robert Rauschenberg Foundation.



Fig. XVIIIb.

Robert Rauschenberg, *Portfolio I* (1952) Black Mountain, N.C. Portfólio de 7 impresiones de gelatina de plata montadas sobre tabla, 40,64 x 40,64cm. © Robert Rauschenberg Foundation.



Fig. XVIIIc.

Robert Rauschenberg, *Portfolio II* (1952) Black Mountain, N.C. Portfólio de 6 impresiones de gelatina de plata montadas sobre tabla. © Robert Rauschenberg Foundation.

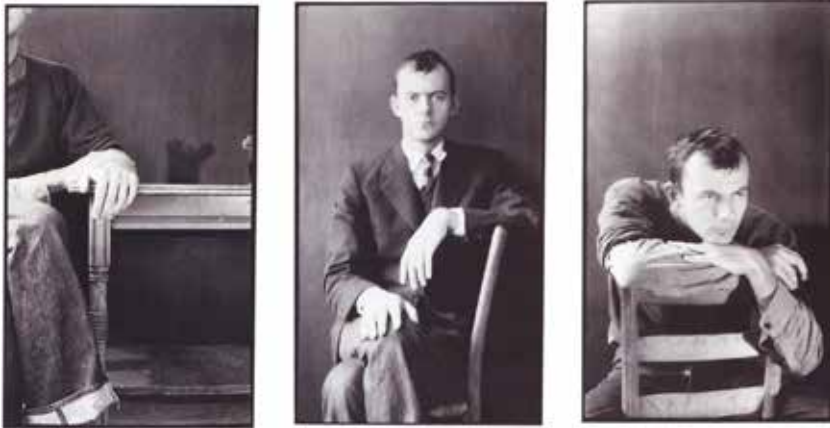


Fig. XVIII.

Robert Rauschenberg, *Portfolio II* (1952) Black Mountain, N.C. Portfolio de 6 impresiones de gelatina de plata montadas sobre tabla. © Robert Rauschenberg Foundation.



Fig. XIX.

Tree-Peony [Árbol-peonia] (1980), Bassano in Teverina. Polaroid. © Schimer/Mosel Verlag. (Colección Nicola Del Roscio Foundation).



Fig. XX.

Pasargade (1994), Gaeta. Impresión en tinta de color.
27,9 x 21,6 cm. © Cy Twombly Foundation.



Fig. XXI.

Lemons [Limonas] (2005), Gaeta. Impresión seca en color,
43,2, x 27,9 cm. © Nicola del Roscio Foundation.



Fig. XXIa.

Light Flowers [Luz de flores] (2008), Gaeta, impresión seca en color, 26 x 25,1 cm. © Nicola del Roscio Foundation.



Fig. XXIb.

Light Flowers [Luz de flores] (2008), Gaeta, impresión seca en color, 43,2, x 27,9 cm. © Nicola del Roscio Foundation.

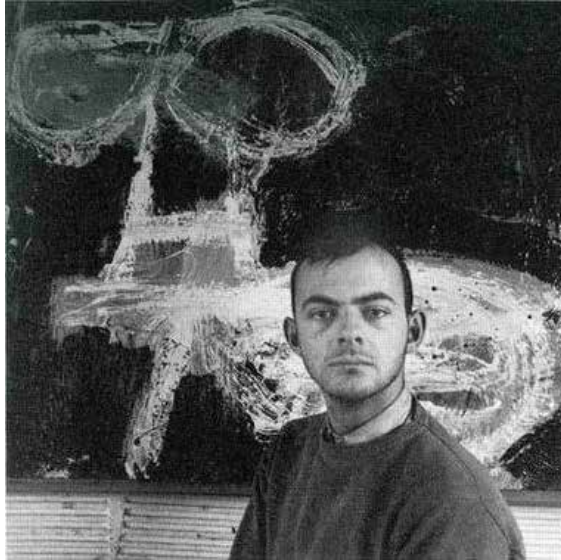


Fig. XXII.

Cy Twombly en Black Mountain College (ca. 1951), Black Mountain, N.C Fotografía de Robert Rauschenberg.
© Cy Twombly Foundation.



Fig. XXIIa.

Cy Twombly en Black Mountain College (ca. 1951), Black Mountain, N.C Fotografía de Robert Rauschenberg.
© Cy Twombly Foundation.



Fig. XXIIb.

Cy Twombly trabajando en su estudio (ca. 1952). Fotografía de Robert Rauschenberg. © Cy Twombly Foundation.



Fig. XXIIc.

Cy Twombly trabajando en su estudio (ca. 1952). Fotografía de Robert Rauschenberg. © Cy Twombly Foundation.

ras de este año son *Untitled* [Sin título] [Fig. 23] y *Solon I* [Fig. 24].

Así pues, su segunda etapa se correspondería con su primer viaje con Rauschenberg por Italia, el norte de África y España. Durante esta etapa realizó numerosas esculturas bajo la influencia de las figuras fetiche africanas —precisamente, sus esculturas de los primeros años cincuenta son conocidas con el nombre de *African things* [Cosas africanas]—. Así, en diciembre de 1952 viaja a Marruecos y visita antiguas tumbas arqueológicas en Tanja donde también trabajó como excavador. Su excitación era tal que escribió a Lesley Check Jr., el director de Virginia Museum of Fine Arts, contándole sus experiencias:

«[...] I've just returned from digging at a Roman bath with the Director of the Museum here—Northern Africa is covered with the wonderful Roman cities and in this part they are just beginning in the last year to excavate...I can't begin to say how Africa has affected my work.»²¹²

Tal y como comentaba Thierry Greub en su ensayo *Cy Twombly's "invertid archeology"*: «[...] the emphatic tone of Twombly's word suggest that his visit to the antique ruins and his activity as an amateur archeologist constituted a formative experience for an artist who was still trying to find his way»²¹³. Con todo, este fue el comienzo de un cambio de rumbo en su estilo más incipiente. Sus esculturas, en palabras de Charles Olson, fueron las

²¹² Citado en GREUB, Thierry, 2014 (nota 61), p. 227.

²¹³ GREUB, Thierry, 2014 (nota 61), p. 227.



Fig. XXIII. *Untitled* [Sin título] (1952), Lexington, Virginia. Óleo sobre lienzo. 73.5 X 91.5 cm. © Cy Twombly Foundation.



Fig. XXIV. *Solon I* (1952). Lexington, Virginia. Pintura industrial y tierra sobre lienzo. 102 X 133 cm. © Cy Twombly Foundation

primeras en manifestar ese nuevo espíritu: «[Twombly's] sculpture...show how achúrate his penetration of the reality bearing on us is: These are the artifacts he finds surrounding himself in the same diggings out which he is digging himself»²¹⁴. La rigidez de éstas contrastaba con los materiales ruinosos que usaba, intentando evitar, sin éxito, la elegancia en cada momento. La fascinación de estas piezas escultóricas consiste en transmitir una sensación de dureza tras la fragilidad que verdaderamente esconden. Es inevitable la referencia casi obsesiva del falo que se observa en pinturas como *Untitled* [Sin título] (1953) [Fig. 25] o *Untitled* [Sin título] (1953) [Fig. 26] y en más de una de sus esculturas si se presta atención a las extremidades inferiores de los palos o bastones envueltos con cuerda, y siempre alzados. La composición está concebida curiosamente en forma bidimensional, contrariamente al procedimiento habitual de la escultura. Su exagerada frontalidad recuerda a las figuras totémicas, así como el uso de espejos que le inspiró la gran cantidad de figuras fetiche que vio en 1953 en el Museo Nazionale Preistorico Etnografico “Luigi Pigorini” en Roma, como en *Untitled* [Sin título] (1954) [Fig. 27].

Una fecha señalada sería el 20 de agosto de 1952. Tras una breve parada en Palermo desembarcó en Napoli, ciudad que le cautivaría por su riqueza —Pompei, Ercolano y el Vesuvio— y a la que volvería años más tarde de forma reiterada [Fig. 28]. A principios de septiembre continuó su viaje con Rauschenberg por Venezia, Firenze, Siena, Assisi, Arezzo y Tarquinia, donde visitó

²¹⁴ OLSON, Charles. “Cy Twombly”. En: DEL ROSCIO, Nicola (ed.). *Writings on Cy Twombly*, Munich: Schimer/Mosel, 2002, p.10.



Fig. XXV.

Untitled [Sin título] (1953). Pintura industrial al aceite, lapis de cera y lapis sobre lienzo. 132,397 x cm.

© Robert Rauschenberg Foundation



Fig. XXVI.

Untitled [Sin título] (1953). Monotipo en pintura. 48 X 64 cm.

© Cy Twombly Foundation.



Fig. XXVII.

Untitled [Sin título] (1954), New York. Madera, vidrio, espejos, telas, hilos, alambres, cuchara de madera, yeso, pintura y cera. 203,2 x 35 x 28 cm.

© Cy Twombly Gallery (The Menil Collection, Houston.)



Fig. XXVIII.

Cy + Bob – Venice, 1952. Fotografía de Robert Rauschenberg.

© Cy Twombly Foundation.

las tumbas etruscas y donde quedó fascinado por los vestigios de la Antigüedad clásica como prueban las fotografías que tanto Rauschenberg [Fig. 29] como William Holms [Fig. 30] le hicieron a lo largo de estos viajes. Anfa, Marrākuš, recorrió toda la cordillera del Atlas, Tanja y Teṭwan, donde realizaría sus llamados “tapices”, hoy lamentablemente perdidos, que mostraría en una exposición conjunta con su compañero de viaje en la Galleria d’Arte Contemporanea de Firenze el 14 de marzo de 1953. En Teṭwan visitó también al escritor, compositor y viajero estadounidense Paul Bowles (1910-1999).

En ese mismo año de 1952 se publicó el poema del autor americano Robert Duncan (1919-1988) *The Song of the Border Guard* con una xilografía de Twombly en la portada, que éste realizó en el Black Mountain Collage, y cuyo taco —matriz— fue recortado, en parte, por Robert Rauschenberg.

En febrero de 1953 ambos decidieron volver a Roma desde el norte del continente africano no sin antes visitar España, donde conocerán Sevilla, Madrid y las cuevas prehistóricas del norte de la Península —periodo que coincidió con su primera exposición en Italia en la Galleria di Via Della Croce, 71—. En mayo, regresaron a New York donde compartieron estudio en Fulton Street, así como exposiciones, como la muestra conjunta en la Stable Gallery —inaugurada en 1953— de Eleanor Ward, en la que Twombly presentó un grupo de pinturas basadas en los estudios que había realizado en el Museo Etnográfico de Pigorini en Roma, ya citadas. El propio Rauschenberg a raíz de la exposición le explicó a Barbara Rose:

«Eleanor wanted to show Twombly, and Cy felt that our Eleanor said that we could if we could double space in the gallery. We spent a summer raking out the horseshit and pissed straw from the old Police Department stable. That was the Stable Gallery. We really made it great. And it was the first and the last time I ever saw Cy doing real work. Sledgehammer, putty, pouring cement —we did it all!— That was where I had my first all-black and all-white show... We mixed the work up [i.e., showed Twombly's works and Rauschenberg's intermingled in the installation] They looked very good together. I also had a bunch of rock sculptures that I had done on Fulton Street. String, rock, plant, nail.»²¹⁵

Sin embargo, Ward le dió a Calvin Tomkins una version diferente de lo sucedido tal y como lo relató Tomkins: «[...] by her account, she went to Rauschenberg loft in the early summer at the insistence of Jack Tworkov, and there saw Twombly's work as well. She offered them a joint show»²¹⁶. Pero tanto si hacemos caso a una u otra referencia sobre lo dicho, el asunto principal fue que la galerista Eleanor Ward se fijara en las obras de Twombly y que expusiese junto a su amigo Rauschenberg. Las obras, aunque realizadas en New York, estaban inspiradas en su reciente viaje africano [Fig. 31] y los nombres de cada una de ellas estaban tomados de las aldeas y ciudades que visitó: Tiznit, Volubilis, Quarzazat [Fig. 32]. Por su parte, Rauschenberg expuso varias de sus pinturas “blancas” y “negras” hechas dos años antes. Un hecho

²¹⁵ VARNEDOE, Kirk, 2014 (nota 197), p.81.

²¹⁶ TOMKINS, Calvin. *Off the Wall: Robert Rauschenberg and the Art World of Our Time*. Garden City, N. Y.: Doubleday, 1980, pp. 84-86.



Fig. XXIX.

CY + Reliquias (1952). Fotografía de Robert Rauschenberg.
© Cy Twombly Foundation.



Fig. XXIXb.

Cy Twombly en Tánger (Invierno 1952-1953). Fotografía de
Robert Rauschenberg. © Cy Twombly Foundation.



Fig. XXX. Cy Twombly en Pompeya, verano 1957. Fotografía de William Holms
© Cy Twombly Foundation.



Fig. XXXI.

Untitled [North African Sketchbook] [Sin título [Bloc de dibujo del Norte de África], XII, detalle (1953), roma. Lápiz sobre papel de máquina de escribir. 22 x 28 cm. © Cy Twombly Foundation.

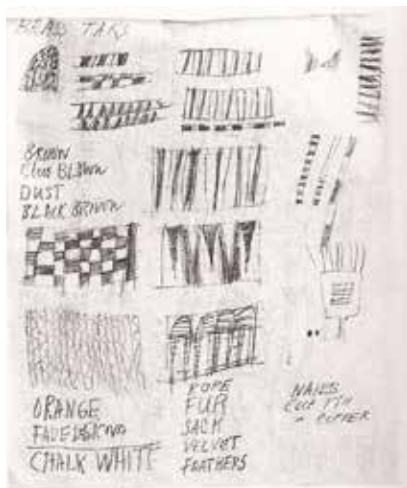


Fig. XXXIb.

Untitled [North African Sketchbook] [Sin título [Bloc de dibujo del Norte de África], XII, detalle (1953), roma. Lápiz sobre papel de máquina de escribir. 22 x 28 cm. © Cy Twombly Foundation.



Fig. XXXII.

Tiznit (1953), New York. Blanco de plomo, pintura industrial al aceite, lápiz de cera y lápiz de plomo sobre lienzo. 135,9 x 189,2 cm.
© Cy Twombly Foundation (Colección particular).



Fig. XXXIIb.

Quarzzat (1953), New York. Blanco de plomo, pintura industrial al aceite y lápiz de cera sobre lienzo. 132,1 x 172,7 cm.
© Cy Twombly Foundation (Colección particular).

que denotaba que la diferencia entre ambos siempre estuvo latente, por lo que no era de extrañar que tomara un camino diverso y se alejase totalmente de sus coetáneos, creando un estilo único e indiscutible. Marruecos aparece como referencia en varias de sus primeras obras. De hecho, Twombly incluyó en la exposición, anteriormente mencionada en la Stable Gallery, un grupo de esculturas realizadas con piedras, madera y cuerda. En ese proyecto, empezó a dar importancia a la fuerza del blanco en sus lienzos. Y, a pesar de la influencia del viaje africano en su percepción de los colores (describía con detalle los tonos marrón, azul, naranja y siena), destacó el valor que le otorga al “blanco tiza” y al dibujo a lápiz —que no abandonó hasta sus últimos años—. Esta incursión expositiva en New York junto a Rauschenberg no es bien recibida por la crítica del momento, que compara sus obras despectivamente con el graffiti y dibujos infantiles, a diferencia de la que obtuvo su compañero.

Después de su primera inmersión en el mundo de la antigüedad en Tanja y de sus sucesivos viajes por el Mediterráneo, la influencia de su cultura será siempre visible, de acuerdo con lo dicho por Gottfried Boehm: «[...] he relates his pictures to the great contents, norms, figures and topoi European/Mediterranean culture»²¹⁷.

6.2.2. Servicio militar y docencia en Virginia (1953-56)

A finales de 1953, Twombly fue llamado a filas por el Ejército americano para realizar el servicio militar que hasta entonces

²¹⁷ BOEHM, Gottfried. “Remembering, Forgetting: Cy Twombly’s Works on Paper”. En: DEL ROSCIO, Nicola (ed.). *Writings on Cy Twombly*. München: Schirmer/Mosel, 2002, p.186.

había evitado. En otoño fue enviado a Camp Gordon, cerca de Augusta, Georgia, para realizar cursos de criptografía que, a la postre, resultarían claves para el desarrollo de su lenguaje pictórico en los dibujos a lápiz que realizó en este periodo, de gran fluidez y con un énfasis en cuerpos orgánicos y cilíndricos. Es ahora cuando empezaría la práctica de dibujar por la noche en la oscuridad, con la intención de deshacerse de la destreza de su gesto a favor de una mayor libertad del trazo, que le llevaría a empezar a utilizar sus característicos bucles caligráficos. Durante estos primeros años de su carrera se consideró fundamentalmente un dibujante por su estrecha relación con el lápiz. No será hasta más tarde cuando se dedicaría por completo a la pintura y a explorar la técnica, más gestual y táctil, de pintar con las manos, rompiendo las fronteras tradicionales entre pintura y dibujo.

En 1954 fue destinado a Washington D.C. en primavera; realizando pequeñas escapadas a New York durante sus breves permisos. En agosto terminó su servicio militar y se trasladó a un pequeño apartamento de William Street en New York, donde trabajó en un grupo de seis a ocho pinturas grises; de las cuales hoy solo se conserva la más grande, *Panoram* [Panorama] (1954) [Fig. 33]. También trabajó en diversas esculturas de yeso como *Untitled (Funerary Box for a Lime Green Piton)* [Sin título (Urna funeraria para una pitón verde lima)] (1954) [Fig. 34].

El aspecto sorprendente de estas obras no es solo por la tensión generada entre la luz y la oscuridad (algo que había intentado evidentemente antes, y que retomaría de nuevo en la década de 1960 y 70), sino también por el cambio tan radical en la composición, el espacio, y el detonante emocional de su arte; entre la

figuración residual del surrealismo de las pinturas de 1954 y la calidad de la abstracción que emborrona todo rastro de “escritura a mano”, dejando tan solo las huellas de lo que fue o habría podido ser. En *Panoram* [Panorama] (1954) destaca sobre todo la frialdad y el fondo del lienzo gris. Algunos de los rasgos reconocibles son reminiscencias de círculos y palabras, pero todo se confunde y, se hace difícil la distinción entre lo que podría ser la figura principal y el fondo, por lo que la separación de las formas individuales y su fusión bajo la abstracción es un hecho en su pintura. Twombly dejó atrás esa reminiscencia primitivista y la presencia física por una maraña incierta que se pierde en un fondo infinito. La línea, blanca en su concepción, cobra un mayor protagonismo en el negro —profundo— sobre el que se la deposita. Al igual que también hay, más que en Pollock, un sentido de rueda, de círculo, de movimiento y libertad que se extiende a lo largo de cada lado de la tela. Las capas densas de Pollock —pura explosión de energía—, son reemplazadas por una luz dispersa y un trazo nervioso, que originan un dibujo más próximo a lo que se conoce por palimpsesto, ya que los trazos y la escritura emborronada y superpuesta, se parecen más a lo que se podría considerar un resumen acumulativo de huellas.

Por el contrario, los dibujos infantiles —como dibujos animados— que se encuentran dispersos en sus lienzos; inconscientemente remiten a Dubuffet (1901-1985); evidenciando así sus esfuerzos por fusionar la proporción, la energía y la libertad que proporciona el expresionismo abstracto americano con elementos propios del lenguaje europeo.

En enero de 1955, presentó su segunda muestra individual,



Fig. XXXIII.

Panoram [Panorama] (1954), New York. Pintura industrial al aceite, lápiz y tiza sobre lienzo. 257 x 339 cm.

© Cy Twombly Foundation (Colección Particular).



Fig. XXXIV.

Untitled (Funerary Box for a Lime Green Python) [Sin título (Urna para una pitón verde lima)] (1954), New York. Madera, palmas, cordel, pintura industrial y tejido. 140 x 66 x 12,5. © Cy Twombly Foundation

tanto de pintura como escultura, en la Stable Gallery de New York, esta vez cosechó mejores críticas y resultados que dos años antes. El responsable de tales críticas, no es otro que Frank O'Hara, quien realiza una crítica muy favorable y poética para *Art News*²¹⁸. A partir de entonces realiza una serie de pinturas de este tipo, de fondo gris oscuro con inscripciones caligráficas —cuando se hace referencia a su caligrafía se hace mención al conjunto de rasgos que caracterizan su propia escritura o en su defecto, su trazo— en blanco, que marca una clara diferencia de composición y espacio respecto a las anteriores.

Testimonio único de esta etapa son sus propias fotografías donde plasma el estudio que compartía con Rauschenberg como por ejemplo: *Robert Rauschenberg combine material* [Robert Rauschenberg combina material] [Fig. 35] o las de *Fulton St. Studio* [Estudio de la calle Fulton] [Fig. 36] en New York, todas de 1954; donde se observan algunas de estas obras grises en las que destacan las inscripciones caligráficas.

En febrero de ese mismo año aceptó un trabajo como profesor en Buena Vista, Virginia, en el Southern Seminary and Junior Collage, donde permaneció hasta mediados de mayo de 1956. Un hecho curioso a tener en cuenta de este periodo lo protagonizó un sacerdote, apasionado por el arte africano, quien invitó a Twombly a exponer sus obras junto a las esculturas africanas de la colección de la Catholic University de Washington D.C.

Durante sus vacaciones de verano, volvió a su apartamento en William Street de New York [Fig. 37], donde realizó *The Gee-*

²¹⁸ GIMÉNEZ, Carmen (ed.), 2008 (nota 90), p. 224

ks [Los cretinos] [Fig. 38], *Free Wheeler* [A tumba abierta] [Fig. 39], *Academy* [Academia] [Fig. 40], *Criticism* [Criticismo] [Fig. 41], y varias esculturas. Es interesante saber cómo eligía los títulos de estas obras de forma arbitraria de una lista que previamente había confeccionado con Jasper Johns y Robert Rauschenberg, que vivían en un loft próximo al suyo, en Pearl Street. A primera vista, podría parecer que quisiera mantener un estilo lineal en estas obras, como el iniciado en *Panoram* [Panorama] (1955); sin embargo, estos cuadros están marcados por superficies densas y variadas con múltiples capas de pintura: líneas de grafitos y veladuras que trabajó generando una textura viscosa del campo visual, de color crema, repleto de marcas que congestionan de manera frenética el lienzo. En 1955 la forma de acariciar la superficie cambió de líneas sueltas y fluidas —como en 1954— a estrías más frágiles con formas biomórficas, encerradas, que parece que estén luchando por su liberación. La figuración —residual— se presenta como signos básicos y elementales, tales como cruces, marcas de “X”, rectángulos, cuadrículas, triángulos y círculos, que se entremezclan con los distintos elementos tipográficos que emergen del lienzo: A, E, K, N, V, U, H, Y...; es decir, letras sueltas o fragmentos de palabras, que se revelan parcialmente legibles.

En enero de 1956 protagonizaría de nuevo la que sería su última exposición individual en la Stable Gallery con algunas de las obras de finales del 1955 ya citadas: *The Geeks* [Los cretinos] o *Criticism* [Criticismo], entre otras. En estas piezas volvió a los trazos oscuros sobre fondo blanco (a la inversa que en sus “pinturas grises”), pero también hay claras diferencias en el tratamiento de la textura y en los elementos simbólicos, letras y formas geomé-



Fig. XXXV.

Robert Rauschenberg combine material 1/6 (1954). New York. Impresión de tinta sobre cartón. 43,1 x 27,9 cm. © Cy Twombly Foundation.



Fig. XXXVb.

Robert Rauschenberg combine material Fulton St. Studio 2/6 (1954). New York. Impresión de tinta sobre cartón. 43,1 x 27,9 cm. © Cy Twombly Foundation.



Fig. XXXVI.

Fulton St. Studio, NYC (1954). New York. Impresión de tinta sobre cartón. 43,1 x 27,9 cm. © Cy Twombly Foundation.



Fig. XXXVIb.

Fulton St. Studio, NYC (1954). New York. Impresión de tinta sobre cartón. 43,1 x 27,9 cm. © Cy Twombly Foundation.



Fig. XXXVIc.

Cy Twombly en *Fulton St. Studio, NYC* (1954). New York. Impresión de tinta sobre cartón. 43,1 x 27,9 cm. Fotografía de Robert Rauschenberg. © Cy Twombly Foundation.



Fig. XXXVII.

Robert Rauschenberg, *Untitled [Cy with his artwork, Rauschenberg's Fulton Street studio (II)]*, [Sin título [Cy con su trabajo; Estudio de Rauschenberg en la calle Fulton] (1954). New York. © Robert Rauschenberg Foundation.



Fig. XXXVII.

Cy Twombly en su estudio en William Street, New York (1956).
© Cy Twombly Foundation.



Fig. XXXVIII.

The Geeks [Los cretinos] (1955), New York. Pintura industrial al aceite, lápiz de color, lápiz de plomo, y pastel sobre lienzo. 108 x 127 cm. © Cy Twombly Foundation (Colección particular, cortesía de Thomas Ammann Fine Art, Zürich).



Fig. XXXIX.

Free Wheeler [A tumba abierta] (1955), New York. Pintura industrial al aceite, lápiz de color, lápiz de cera, lápiz de plomo, y pastel sobre lienzo. 182 x 198 cm. © Cy Twombly Foundation (Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Sammlung Marx).



Fig. XL.

Academy [Academia] (1955), New York. Pintura industrial al aceite, lápiz de grafito y de pastel sobre lienzo. 191,1 x 241 cm. © Cy Twombly Foundation (Colección del artista).



Fig. XLI.

Criticism [Críticismo] (1955), New York. Pintura industrial al aceite, lápiz de color, lápiz de cera, lápiz de plomo, y pastel sobre lienzo. 127 x 147 cm.
© Cy Twombly Foundation (Colección particular).

tricas que ahora presentaba. En su obra impera el “ductus” —la mano guía el trazo— (de arriba abajo, de izquierda a derecha, incidiendo, interrumpiéndose, etc.), es decir, sus juegos, fantasías, sus perezas, en definitiva, una escritura de la que solo permanece la inclinación y la cursividad —que en el antiguo grafismo nacía de la necesidad de escribir deprisa—²¹⁹.

Habría que decir que sus responsabilidades académicas como docente repercuten en su producción pictórica entre 1955 y 1956, por lo que volvió a intentar obtener varias becas del Virginia Museum of Fine Arts para viajar a Europa y dejar su trabajo como profesor, aligerar su carga y poder dedicarse exclusivamente a su pintura; pero sin éxito. Por eso mismo, durante el verano fue a visitar a Conrad Marca-Relli (1913-2000), artista y amigo personal, a Long Island, donde, eso sí, conoció a Jackson Pollock, con el que se encontraría en tres ocasiones más.

En esta etapa de la vida de Twombly destaca, sobre todo, la introducción a la escritura demótica, como la calificó Danto en su libro *The Madonna of the Future* [La Madonna del futuro: Ensayos en un mundo del plural] (2000). Marcas, huellas, inscripciones caligráficas que el artista introduce y que se convierten en las protagonistas, y que paulatinamente cederán el paso a citas y versos poéticos. Aunque no debemos olvidar, que la primera obra

²¹⁹ El “ductus” según Roland Barthes es el acto que en paleografía define el trayecto de la escritura a mano con exclusión de la imprenta, el trayecto de la mano, y no la percepción visual de su trabajo, el acto fundamental por el que las letras se definían, se estudiaban y se clasificaban. El “ductus” ha alcanzado su mayor importancia en la escritura ideográfica: rigurosamente codificado, permite clasificar los caracteres según número y dirección de las pinceladas, y fundamentalmente la posibilidad misma del diccionario en una escritura sin alfabeto. Ver BARTHES, Roland, 1986 (nota 3), pp. 190-191.

en la que introdujo palabras fue en *The land of the Stars* [La tierra de las estrellas] de 1953, un telón de fondo para la representación navideña de un colegio de Lexington, en la que escribió el nombre de algunas de las constelaciones de estrellas como Júpiter o Venus [Fig. 42]²²⁰. Aquí nació el diálogo entre la inscripción —incisión— y el borrado o tachadura, que se convertiría en esencial para “leer” y entender sus obras; son casi como epígrafes que introduce intermitentemente de forma casual. Del mismo modo, sus gestos denotaban rabia y disconformidad en el acto en sí de duplicar elementos, y en los ataques de anular, tachar, esos mismos. Un estilo que destilaba una energía desenfrenada pero a la par ralentizada que se caracterizó por la elegancia que la envolvía. Contraste, tensión y paradoja; sin duda, una estética que nace de la abstracción pictórica, de la que emerge la peculiaridad y la madurez como artista. Sus precedentes estilísticos estaban forjados en la fascinación por el arte de carácter infantil y el graffiti. Anteriormente, artistas de la talla de Matisse (1869-1954), Kandinsky (1866-1944) o Klee (1879-1940) también se valieron de un lenguaje ingenuo y pueril pero solo en busca de inspiración porque admiraban la capacidad de los niños de sintetizar, comprimir y representar esquemáticamente tanto situaciones como sensaciones, a través de la inherente lógica conceptual que acompañaba el

²²⁰ Una obra que ha sido descartado u olvidado por muchos y que Sally Nexsen recupera para su trabajo titulado *The Land of the Stars: The Origin of Cy Twombly's Aesthetic* del 5 de abril de 2014 en la Washington and Lee University. La referencia a la obra proviene del periódico local de Lexington, The News-Gazette, concretamente: “Twombly Next Up in Artist Series” The News-Gazette, 22 de enero, 2014, 6B. En: <http://www.thenews-gazette.com/index.php?option=com_wrapper&view=wrapper&Itemid=517> (Fecha de consulta: 22 -III- 2016)

desarrollo y ejecución de la obra de dichos artistas. Sin embargo, su obra también se halla en consonancia con el arte prehistórico y tribal; por lo que sus influencias estilísticas son muy variadas por aquel entonces, un hecho que denota los contrastes tan latentes en su trabajo.

Twombly no se conformaba solo con garabatear sino que siempre trabajó a través de los signos, la escritura y los dibujos más allá de las figuraciones de Dubuffet. El artista recuerda con su trabajo el desorden y la impaciencia infantil, pero también la ingenuidad que roza los límites y las sutilezas de toda lógica. No es coincidencia que este concepto de creatividad tuviera que ver con la vertiente más instintiva que conecta directamente, en el caso del artista, con la sexualidad proteica, alrededor de la cual crea todo un repertorio simbólico que le acompañara en los años venideros: penes, vulvas, pechos...

La maduración de su estilo y técnica surgió progresivamente gracias al desarrollo personal del artista, aunque su viaje por Europa —de ida y vuelta— desencadenó el cambio decisivo. Twombly se vio sometido a impulsos contradictorios entre lo acontecido durante su periplo europeo y la corriente artística imperante en Norteamérica. Por tanto, las pinturas de 1954 derivan del acercamiento personal al mundo onírico surrealista como se aprecia en los dibujos de Augusta (1954), que surgieron inmediatamente después de la experiencia y la presión sufrida durante su servicio militar en el sur de Estados Unidos.

A partir de este momento, el ritmo enérgico se repetirá en sus lienzos pero de manera exacerbada, más acusadamente una década más tarde. Unos cuadros fríos en color gris-tierra, con-



Fig. XLII.

Untitled Backdrop (Land of the Stars) [Sin título telón de fondo
(Tierra de estrellas)] (1953), Lexington. © Cy Twombly

cebidos y ejecutados en New York, menos figurativos pero más caligráficos en su abstracción. Después de eso, las pinturas de los próximos años se comunicarán de manera tangencial tanto con la frondosidad del paisaje como con la soledad de su vida como maestro en Buena Vista (Virginia) —confrontada a sus escapadas a New York—. Un nuevo estilo que comenzó a erguirse de forma deliberada y repetitiva, pero no planificada, que se construye capa sobre capa —signos y palabras legibles— hasta saturar el espacio.

En definitiva, durante estos años comenzó a forjarse un nuevo estilo, mucho más deliberado pero repetitivo, totalmente frenético y espontáneo, en el que las diferentes capas se entremezclan simultáneamente en una suma —casi asfixiante— de signos, marcas y palabras. Al tomar distancia con el tiempo, se diría que había abandonado su lado más oscuro, enterrándolo en lo más profundo, para trabajar en una línea que fusionaba la estética del francés Dubuffet y Pollock. Así pues, transformó su pasión por superficies erosionadas y envejecidas de forma natural por una “pátina cultural”, emulada por una mano explícitamente humana, la suya. Eligió reproducir paredes marcadas y garabateadas de “graffitis” que reflejan la urgencia del impulso gráfico de su gesto, y plasmó la hegemonía del tiempo —de la edad—, en la que entremezcla lo infantil y lo arcaico. Twombly, al igual que Pollock, recurrió a la “escritura automática” del surrealismo, eso sí, renunciando a sus pretensiones elitistas; en su lugar, prefirió servirse de la escritura que evocaba la propia existencia social, es decir, la que cualquier individuo pudiese realizar en una pared, dejando constancia de su paso por el mundo. Esa misma estética, es la que buscó retratar durante este periodo, pero tratada bajo un prisma estilizado y ele-

gante. Algo que perduró y acompañó a Twombly cuando —con veintinueve años—, después de cuatro años sin grandes resultados en América decidió volver a Roma.

6.3. Tercera etapa

6.3.1. Roma (1957-58)

Su tercera etapa comienza con su confinamiento en Italia en 1957. Lo que en un principio iba a ser una visita temporal a su amiga Betty Stokes —modelo americana—, acabó convirtiéndose en una estancia prolongada en Grottaferrata. Este exilio voluntario recuerda al del famoso escritor irlandés James Joyce (1882-1941), quien también pasó gran parte de su vida adulta fuera de Irlanda. Joyce es conocido por su atención minuciosa a un escenario muy delimitado, su Irlanda natal, y por su prolongado y autoimpuesto exilio a Suiza e Italia, pero también por su enorme influencia en el canon literario occidental. Por ello, pese a su nacionalismo, paradójicamente, llegó a ser uno de los escritores más cosmopolitas de su tiempo. Debido a sus ataques de iritis, Joyce tuvo problemas de ceguera que le llevaron a rayar en los libros con líneas rojas y a escribir sobre lo escrito. En ningún momento, en estos casos, encontramos la intención de negar lo escrito sino que existe el propósito de subrayar. Al igual que Twombly, deshace lo hecho, borra para hacer marcas, por tanto, puede señalarse un paralelismo entre ambos, entre el escritor y el pintor, entre el irlandés cosmopolita y el americano sumergido en su propia ensoñación sensual por el Mediterráneo, así como entre el deseo de remarcar lo escrito borrándolo. Insisto que bajo ningún concepto se propo-

nen negar lo escrito, sino más bien, ensalzar la escritura.

Ese verano de 1957 lo pasa en una casa de la costa de la isla de Procida, cerca de Napoli, por sugerencia del pintor y poeta italiano Toti Scialoja (1914-1998). A través del marido de Betty Strokes, el conde florentino Alvise di Robilant (1925-1997), entra en contacto con la alta sociedad italiana y los círculos artísticos. Hay que destacar que a finales de los años cuarenta y ya entrados en los cincuenta, Roma competía con París en su panorama cultural. Tanto es así que en 1949, cuando muchos intelectuales y artistas se instalaban en New York regresaban de su exilio americano en Roma y no en París. Fue a través de Robilant cómo Twombly conoció al barón Giorgio Franchetti (1920-2006), célebre, como su abuelo Giorgio Franchetti (1865-1922) por ser un gran coleccionista y mecenas de las artes, y a su hermana Tatiana, con quien contrajo matrimonio dos años más tarde. Giorgio Franchetti financiaba en aquel momento una de las más importantes galerías de arte contemporáneo en Roma, la galería La Tartaruga, dirigida y fundada en 1954 por Plinio de Martiis. En esta sala se daba especial importancia al intercambio artístico entre Italia y América, concretamente entre Roma y New York hasta 1961, fecha en la que se centra en artistas italianos, siendo el único estadounidense presente en la misma desde entonces. La Tartaruga se convirtió entre 1957-59 en un referente y punto de encuentro habitual del mundo del teatro, del cine y de la cultura. La galería fue inaugurada en febrero de 1954 en Roma —via del Babuino 196—, y fue frecuentada por Luchino Visconti (1906-1976), Pier Paolo Pasolini (1922-1975), Marcel Duchamp (1887-1968), Tristán Tzara (1896-1963) o Alberto Moravia (1907-1990) entre

otros. Twombly coincidió allí con artistas como Salvatore Scarpitta (1919-2007), su compañero Robert Rauschenberg, Mimmo Rotella (1918-2006), Jean Tinguely (1925-1991), Mario Schifano (1934-1998), Jannis Kounellis (El Pireo, Grecia, 1936), Alberto Burri (1915-1995), Conrad Marca-Relli (1913-2000), Franz Kline (1910-1962), Piero Manzoni (1933-1963), Lucio Fontana (1899-1968), Piero Dorazio (1927-2005), Antoni Tàpies (1923-2012), Giulio Paolini (Génova, 1940) y Ettore Spalletti (Capelle sul Tavo, 1940). Allí conoció a Giorgio di Chirico (1888-1978) y empezó a leer a Stéphane Mallarmé (1842-1898), poeta esencial para su comprensión del vacío y del blanco²²¹.

A pesar de su círculo de amistades y su posicionamiento en Italia, empezó a buscar trabajo como profesor en Estados Unidos con el único deseo de ahorrar y recoger fondos para volver a Italia durante un periodo más largo. No obstante, en otoño, después de trabajar una temporada en el estudio de su amigo Salvatore Scarpitta en via Margutta en Roma, se pudo establecer en su propio taller —con vistas al Coliseo—, donde empezó a pintar obras de mayor formato como *Blue Room* [Habitación azul] [Fig. 43], *Olympia* [Olimpia] [Fig. 44], *Sunset* [Atardecer] [Fig. 45], *Arcadia* [Fig. 46] y dibujos de Grottaferrata [Fig. 47]. En esos años Twombly utilizaba pintura industrial al aceite y pintura de cementina, ambas raramente empleadas en las bellas artes. Es característica de esta etapa la inclusión de letras, números, fechas e

²²¹ Resulta muy interesante el archivo sobre la galería romana que se conserva en el Archivo di Stato Latina que se puede consultar en Archivo di Stato Latina. “Galleria d’arte “la Tartaruga”-Roma”. En: <<http://www.archiviodistatolatina.beniculturali.it/index.php?it/182/galleria-darte-la-tartaruga-roma>> (Fecha de consulta: 24 -V- 2016).



Fig. XLIII.

Blue Room [Habitación Azul] (1957). Pintura industrial al aceite, lápiz de cera y lápiz sobre lienzo. 143 x 182 cm. © Cy Twombly Foundation.



Fig. XLIV.

Olympia [Olimpia] (1957), Roma. Pintura industrial al aceite, mina de lápiz, lápiz de colores y lápiz de cera sobre lienzo. 200 x 264 cm.

© Cy Twombly Foundation (Colección particular).



Fig. XLV.

Sunset [Atardecer] (1957) Óleo, lápiz y lápices de colores sobre lienzo.
142.5 X 194 cm. © Cy Twombly Foundation.



Fig. XLVI.

Arcadia (1958). Roma. Pintura industrial al aceite, mina de lápiz, lápiz de colores y lápiz de cera sobre lienzo. 182 X 200 cm.
© Cy Twombly Foundation.



Fig. XLVII. *Untitled* [Sin título] (1957), Grottaferrata. Lápiz de cera, lápiz sobre papel cuadriculado. © Cy Twombly Foundation.

inscripciones en el anverso del lienzo. Se dice que por influencia del graffiti presente en los monumentos romanos, esta vez con un sentido más lírico, positivo y no crítico. Su concepto del espacio y de la composición cambia, y ahora da más importancia a las esquinas del lienzo y lo vacía más de contenido. Utiliza tonos amarillos, naranjas, rojos y ocre, a consecuencia del cambio de paisaje romano.

En los próximos años, concretamente en la década de 1960, se propicia una serie de colaboraciones entre los italianos y estadounidenses muy significativa. En los años cincuenta Roma recibió el arte estadounidense y a algunos de los artistas más afamados por la crítica, por un lado Pollock, De Kooning, Kline y, por otra parte Rauschenberg, Johns y Twombly que tomaron el relevo y sucedieron a sus referentes artísticos. Entre las primeras generaciones de artistas, los historiadores empezaron a trazar líneas muy marcadas —entre el arte norteamericano y el italiano—, pero a finales de la década de 1950 las fronteras se disolvieron notablemente y el intercambio no sólo parecía posible, sino deseable. Los jóvenes pintores italianos se sienten atraídos por las libertades previamente prohibidas consagradas al expresionismo abstracto, pero también preocupados, en parte debido a que sus políticas estaban fuertemente influenciadas por la izquierda; por lo que se evitaba hacer cualquier tipo de acusaciones que recordasen el subjetivismo burgués. Los italianos estaban recelosos de un cambio, necesitaban renovar su estilo y dejar atrás una retórica romántica —consumada— y el envejecimiento que arrastraba su abstracción gestual. El resultado tras la simbiosis fue una abstracción que entremezcló una mayor objetividad que dejaba tras de sí la espon-

taneidad, dirigiendo su mirada hacia un mundo exterior, mucho más material. En este sentido y, dentro de ese contexto Twombly parecía un regalo del cielo y un soplo de aire fresco, por lo que fue muy bien recibido y acogido en los círculos europeos.

Su arte parecía atraer y conjugar a la perfección con la creciente predilección de los jóvenes artistas europeos por una abstracción más directa y seca que contuviera un cierto sentido y comprendiese temas determinantes, tanto universales como culturales. Así pues, siguieron una dirección como la que inició Piero Manzoni en su obra *Achrome* de yeso blanco y que comenzó alrededor 1958, en la que destacaba el blanco y el hecho de realizar una pintura monocroma. Una idea, ésta, reforzada por la exposición “Monocromo Malerei” que ofreció Manzoni en Alemania en 1960. Al mismo tiempo, poco después de su llegada a Roma en 1957, Twombly había comenzado a leer a Stéphane Mallarmé, el poeta por antonomasia sobre la blancura y el vacío, tomando así conciencia de sí mismo y adquiriendo un compromiso directo con la monocromía y el blanco que se hizo explícita en un comunicado que publicó unos meses más tarde a petición de los artistas romanos Gastone Novelli y Achille Perilli que acababan de lanzar una revista, *L'Esperienza Moderna*²²², donde pretendían brindarle un nuevo impulso al arte abstracto. En el segundo número (agosto-septiembre de 1957) de dicha revista se publicó uno de los textos escritos por él sobre su trabajo. Lo que comenzó como una

²²² NOVELLI, Gastone; PERILLI, Achille (ed.). “Documenti di una nuova figurazione: Toti Scialoja, Gastone Novelli, Pierre Alechinsky, Achille Perilli, Cy Twombly,” En: Roma: *L'Esperienza moderna*, 1957, nº2, p.32.

reflexión sobre la calidad y el uso del blanco y negro acabo siendo un memorando sobre la defensa del expresionismo abstracto en toda regla²²³.

Estas nuevas pinturas, en contraste con las obras realizadas en Lexington y New York de 1955 a 1956, tenían superficies rayadas pero con menos dureza puesto que se servía de los dedos para emborrar y suavizar las capas anteriores realizadas a lápiz. La pintura que usaba ahora era un producto italiano conocido como cementino (pintura de cementina), creando lienzos que parecían expuestos al sol, donde el espacio, la luz y el color —amarillo, naranja, rojo y ocre— contrastan con las imágenes de 1955 y 1956. Las obras que comienzan a consolidarse durante 1957-58, se caracterizaban por ser una maraña de líneas, menos marcadas, que tienden a fundirse y a difuminarse formando una notable diagonal en el trazo que ejecuta desde el plano inferior izquierdo hasta el superior derecho, como se observa en las obras en las que prima el grafito, como *Untitled* [Sin título] (1957) [Fig. 48], a excepción de la que realizó con lápices —rojo y azul—, en la que duplica la palabra ROMA, escrita en ambos colores y que se extiende a lo largo del papel. Durante este periodo es fácil encontrarse el nombre de la ciudad de Roma inscrita en el lienzo, ya sea diseminada por la superficie como ocurre en la firma del artista en *Untitled (Roma)* [Sin título (Roma)] (1957) [Fig. 49]. En *The Castle* [El Castillo] (1958) [Fig. 50] se puede apreciar perfectamente esa leve inclinación —diagonal— que acabara convirtiéndose en una característica de la obra —madura— de Twombly. De la misma manera, em-

²²³ VARNEDOE, Kirk, 2014 (nota 197), p. 67.

pezó a otorgarle una mayor atención a los bordes, especialmente los de la parte superior e inferior, las cuales se convierten en zonas significativas de su actividad artística, que junto con la inclinación provoca un ligero movimiento, como si una brisa hubiese desplazado el trazo a través de la superficie. La gravedad y su ausencia se convierten, más que nunca, en el problema de su juego.

Los trazos discontinuos de estas obras incluyen una mezcla de meandros casuales y una repetición insistente, así como una evidencia recurrente a destruir, aislar y marcar elementos del dibujo o escritura a la hora de pintar. El efecto resultante es una liberación expresiva totalmente inconsciente y reflexiva, pero analítica desde el momento en que el artista es consciente de ese estado de despreocupación —sin rumbo— y, por ende, en una situación de tensión permanente. Con un conjunto de signos recurrentes que se multiplican y mutan; como si sus figuraciones biomórficas de 1954 hubieran sufrido una metamorfosis. En su *Olympia* [Olimpia] (1957) por ejemplo, jugó con el signo —círculos, corazones, alas de mariposa o pajaritas flotantes— que conjugó con el símbolo del infinito y estaba acompañado por un conjunto de letras que forman las únicas palabras legibles —Morte, Olympia y Roma—, escritas siempre en mayúscula. Combinó el grafito con lápices de distintos colores, pero siempre terrosos sobre superficies cremosas. Sin embargo ante la dispersión de elementos, sí que existe una estructura, ya que *Olympia* se construye en diferentes franjas horizontales donde se inscriben estos corazones y palabras que además van *in crescendo*, donde la parte derecha se abigarra en contraposición a la izquierda que se aligera suavemente. En otras obras como *Arcadia* (1958), encontramos un pasaje muy similar al

anterior, en la que de nuevo, se entrecruzan elementos rectilíneos y curvos en trazos espesos que coquetean y preludian el inicio de la escritura legible con la inserción del propio título de la obra. La autenticidad y la calidad de la obra surgen de la heterogeneidad y dispersión, como un modelo unitario de la experiencia del mismo proceso de concepción y ejecución que proviene de lo más profundo, concretamente, del mundo de lo imaginario. Como el mismo Twombly comentó: «[...] the imagery is one of the private or separate indulgences rather than an abstract totality of visual perception»²²⁴.

Esta interacción trajo consigo un significado único que evidenciaba la incertidumbre que provocaba la ocultación parcial de algunos de los contenidos que se tornan marginales dentro de la pintura; mientras que la datación —la firma, el lugar y la fecha— a menudo se agrandan, convirtiéndose en los elementos gráficos ineludibles del cuadro. Anteriormente, firmaba y fechaba sus trabajos en la parte de atrás, en todo caso; ahora, tras un nuevo sentido de autoafirmación pública, su firma está literalmente inscrita dentro de cada trabajo.

No hay duda que Twombly recogió el testigo de artistas americanos y europeos, tanto de los poemas-pinturas de los años veinte y treinta de Paul Klee o Joan Miró, como la misma idea de introducir y conjugar la escritura con la pintura, que se había convertido en una puesta en escena para el movimiento surrealista y dadaísta gracias a la escritura automática, y, que retomó y transformó hasta llevarla al límite. Entre los predecesores más directos, en

²²⁴ VARNEDOE, Kirk, 2014 (nota 197), p. 68.

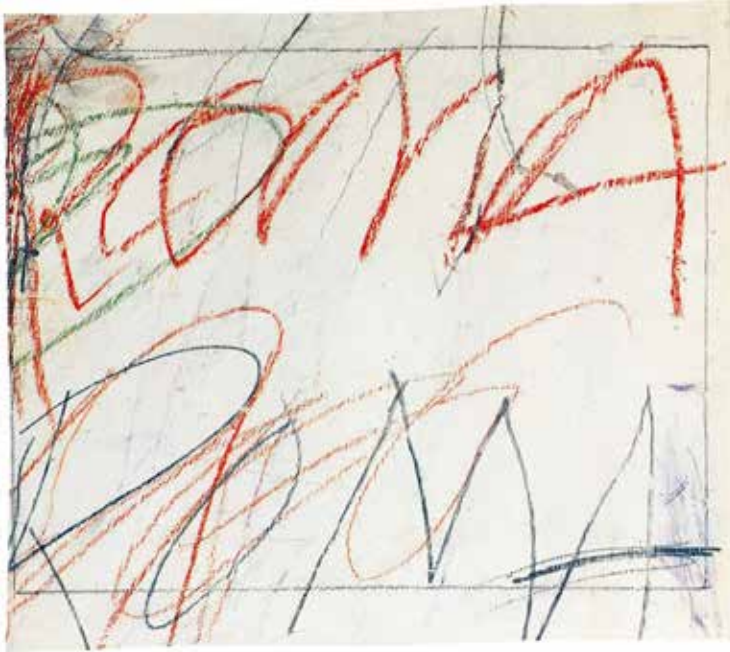


Fig. XLVIII.

Untitled (Roma) [Sin título (Roma)] (1957), Roma. Lápiz sobre papel.
32 x 26,9 cm. © Cy Twombly Foundation (Colección privada, Suiza).



Fig. XLIX.

Untitled [Sin título] (1957), Roma. Lápiz sobre papel. © Cy Twombly Foundation.



Fig. L.

The Castle [El Castillo] (1958), Roma.
Pintura industrial al aceite, lápiz sobre lienzo. 123 x 154 cm.
© Cy Twombly Foundation
(Krefelder Kunstmuseen, Lauff's Collection).

cuanto a caligrafía se refiere, destacan Kline, Tobey y Motherwell; sin olvidar el lenguaje simbólico de Adolph Gottlieb (1903-1974) que no le habría sido indiferente.

Sin embargo, a pesar de las referencias continuas a Pollock, la estenográfica y la figuración que realizó Twombly nada tenía que ver con él; como tampoco se puede parangonar con la obra de Schwitters. Su obra es única e inimitable debido al enfoque que ofrece la discontinuidad y la heterodoxia que encierra. Su trabajo se relaciona con lo cognitivo, es decir, la citación directa que aparece en la imagen no deja de condensar y transmitir emociones y experiencias, como cuando aparecen palabras como “Roma” o “Olympia”. Ya que inconscientemente el espectador asocia el carácter de su inscripción y su énfasis en un entramado de referencias complejas que nada tiene que ver con la imagen, que se ve alterada tras su interpretación. En varias ocasiones, sobre todo, en los años venideros, como se puede observar en *Fifty Days at Iliam* [Cincuenta Días en Iliam] (1977-1978) [Fig. 51], su trabajo se convierte en un gran salto de fe ante tales actos de inscripción, ya que por sí solos soportan y fortalecen el trabajo.

Estas inscripciones de las pinturas de 1957 a 1958 fueron las primeras en atraer los comentarios de críticos y espectadores (que comienzan con Palma Bucarelli en el folleto de su primera muestra en Tartaruga, en la primavera de 1958). Esta asociación renovada de la obra —entre pintura y escritura— tenía, sin embargo, una valencia²²⁵ muy diferente a la calibrada por la críti-

²²⁵ Según la Real Academia de la Lengua Española (RAE) en algunas teorías lingüísticas, conjunto de argumentos de un predicado, con mención de sus principales características semánticas o sintácticas.

ca de 1953. Dentro del contexto del arte europeo de 1960, las implicaciones de un gesto así podrían ser consideradas como un hecho anti-estético que a su vez conecta con un lenguaje afín a la sociedad porque recuerda la ingenuidad y la simplicidad de esa escritura pueril. Teniendo en cuenta el mismo razonamiento, su obra es heredera del expresionismo abstracto, pues su pintura parecía tratar la urgencia y la necesidad de expresarse tanto de forma personal como social, comprometida con el objetivo de crear un lenguaje común y atemporal. Su trabajo era contemporáneo y, sin embargo, se adentró en el mundo antiguo en busca de lo eterno.

Para el artista italiano Medardo Rosso (1858-1928) y los futuristas el peso del pasado clásico a menudo había sido considerado una carga asfixiante, por lo que el compromiso con la realidad y la crueldad de la vida de la calle era la única vía de escape. Por su parte, Twombly convirtió esa relación con el pasado en una ventaja, en experiencia; creando así una nueva interpretación de la tradición histórico artística. Sensaciones y percepciones liberadas ante una mirada contemporánea. Experimentó y juntó elementos de ambos mundos —fusionando lo moderno con lo clásico—, sorprendiendo a los artistas italianos más escépticos, a los que les mostraba el entorno autóctono que habían estado ignorando y despreciando por el lastre cultural que ello conllevaba. Revolucionó el campo de la cultura visual, de la misma manera que innovó mezclando diferentes materiales revelando un acto absolutamente moderno. En definitiva, el artista reformuló hechos míticos, es decir, unió la antigüedad con un nuevo realismo, y el resultado fue una obra solemne y culta, pero al mismo tiempo, muy personal. En el ámbito romano, obras como *Olympia* y *Arcadia* debieron de



Fig. LIa.

Fifty Days at Iliam: Shield of Achilles
[Cincuenta días en Iliam: Escudo de Aquiles] (1977-1978). Aceite, lápiz de cera y grafito sobre lienzo. 191.8 x 170.2 cm.

© Cy Twombly Foundation.

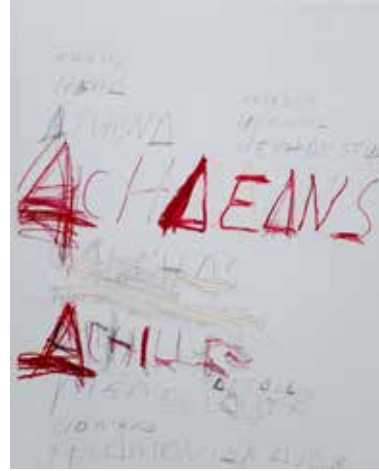


Fig. LIb.

Fifty Days at Iliam: Heroes of the Achaeans
[Cincuenta días en Iliam: Heroes de los Aqueos] (1977-1978). Aceite, lápiz de cera y grafito sobre lienzo. 191.8 x 149.9 cm.

© Cy Twombly Foundation.



Fig. LIc.

Fifty Days at Iliam: Vengeance of Achilles
[Cincuenta días en Iliam: Venganza de Aquiles] (1977-1978). Aceite, lápiz de cera y grafito sobre lienzo. 299.7 x 239.4 cm.

© Cy Twombly Foundation.



Fig. LIId.

Fifty Days at Iliam: Achaeans in Battle
[Cincuenta días en Iliam: Aqueos en batalla] (1977-1978). Aceite, lápiz de cera y grafito sobre lienzo. 299.7 x 379.7 cm.

© Cy Twombly Foundation.



Fig. LIe. *Fifty Days at Iliam: The fire that consumes all before it*
 [Cincuenta días en Iliam: El fuego que consume todo a su paso] (1977-1978).
 Aceite, lápiz de cera y grafito sobre lienzo. 300 x 192 cm.
 © Cy Twombly Foundation.



Fig. LIf. *Fifty Days at Iliam: Shades of Achilles, Patroclus and Hector*
 [Cincuenta días en Iliam: Las sombras de Aquiles, Patroclus y Hector]
 (1977-1978). Aceite, lápiz de cera y grafito sobre lienzo. 299.7 x 491.5 cm.
 © Cy Twombly Foundation.



Fig. Ll.

Fifty Days at Iliam: House of Priam
[Cincuenta días en Iliam: La casa de Príamo] (1977-1978). Aceite, lápiz de cera y grafito sobre lienzo. 299.7 x 379.7 cm.
© Cy Twombly Foundation.



Fig. Llh.

Fifty Days at Iliam: Ilians in Battle
[Cincuenta días en Iliam: Ilians en batalla] (1977-1978). Aceite, lápiz de cera y grafito sobre lienzo. 299.7 x 379.7 cm.
© Cy Twombly Foundation.



Fig. Lli.

Fifty Days at Iliam: Shades of eternal night
[Cincuenta días en Iliam: sombras de la noche eterna] (1977-1978). Aceite, lápiz de cera y grafito sobre lienzo. 299.7 x 239.4 cm.
© Cy Twombly Foundation.

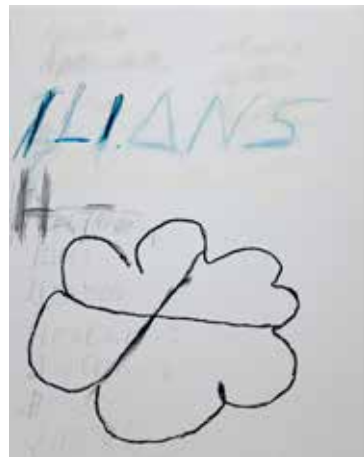


Fig. Ll.

Fifty Days at Iliam: Heroes of the Ilians
[Cincuenta días en Iliam: heroes de los ilians] (1977-1978). Aceite, lápiz de cera y grafito sobre lienzo. 161.9 Xx149.9 cm.
© Cy Twombly Foundation.

causar una reacción inusual, más bien reveladora. Twombly fue capaz de aunar en un mismo cuadro la esencia mediterránea con el carácter marxista que se respiraba en Roma.

Durante el invierno de 1958 se trasladó a un nuevo estudio en la via Appia Antica de Roma, y empezó a organizar su regreso a New York. Pero a mediados de mayo terminó exponiendo por primera vez en La Tartaruga de la via del Babuino, donde volvería a hacerlo en repetidas ocasiones hasta 1970. Para la ocasión, eligió una pequeña selección de sus pinturas, que después viajarían hasta Venezia donde se expusieron en la Galleria del Cavallino. Desde este primer momento, su obra es bien recibida en Roma pero las ventas de esta primera muestra son escasas y el artista se vuelve a plantear su vuelta a Norteamérica para conseguir un puesto como docente que le permitiese costearse su vida y trabajo en la *Città eterna*. Pero en noviembre, para su sorpresa, la exposición en La Tartaruga fue presentada también en Milano, concretamente en la Galleria del Navaglio y resultó ser todo un éxito. Todavía pensaba volver una temporada a New York pero esta vez con unas expectativas diferentes y con el éxito italiano cubriéndole las espaldas. Así pues, en enero viajó hasta New York y dejó de trabajar con la galerista Eleanor Ward para comenzar a colaborar con el galerista italiano Leo Castelli (1907-1999), que representaba también a Jasper Johns (Augusta, Georgia, 1930) y Robert Rauschenberg en la Gran Manzana.

A finales de año volvió a Lexington acompañado por Tatiana Franchetti que había estado viajando por motivos de trabajo a los Estados Unidos.

6.3.2. Año clave en vida y obra, 1959

El año clave en su carrera y vida fue 1959. Estuvo trabajando en su ciudad natal, donde alquiló un estudio y produjo una serie de diez de sus piezas más austeras con intención de exponerlas en la Leo Castelli Gallery, pero siempre con la intención de volver a Roma en primavera. Sin embargo, en lugar de eso, se trasladó al apartamento de Tatiana Franchetti en Manhattan, donde terminó varias obras para su exposición con Castelli, que, finalmente, no llegaron a exponerse puesto que la muestra de Castelli se canceló. Volvió a Lexington y su próxima visita a New York, el 20 de abril de 1959, fue para contraer matrimonio con Tatiana Franchetti.

Después de casarse con la baronesa, realizaron su luna de miel por Cuba —justo después de la Revolución— y México —Yucatán— para volver después a Italia, donde alquilaron una casa en un pueblo pesquero llamado Sperlonga, cercano a Gaeta, en la costa del mar Tirreno, entre Roma y Napoli, donde el emperador Tiberio solía pasar el verano en una de sus villas. Allí realizó la serie de dibujos *Poems to the Sea* [Poemas al mar] (1959) [Fig. 52], muy influenciada por la obra de Stéphane Mallarmé y su poema *Brise Marine* [Brisa marina] (1865)²²⁶. Ese verano tiene especial importancia para su vida y obra pictórica: su mujer estaba embarazada, y él dejó de usar la pintura industrial con la que había trabajado hasta el momento y recurrió al óleo en tubos que aplicó directamente sobre el lienzo, dotando a sus obras —en especial collages y dibujos realizados a lápiz— de una textura totalmente diferente. En ese momento, la forma y la textura son para él más importantes que el color.

²²⁶ Ver MALLARMÉ, Stéphane. "Du Parnasse Contemporain". En: *Poésies*. Paris: Gallimard, 1952, p. 40.

En esta nueva etapa, el pigmento al aceite blanco se volvió imprescindible para él, una pintura en la que el blanco es un elemento independiente a cualquier línea o forma ya que poseía un “cuerpo pictórico” como se puede observar en su serie *Poems to the sea* [Poemas al mar] (1959). Esta blancura, ajena a los signos y símbolos, se abre ante el horizonte salpicado por una escritura enigmática —en gran medida sin palabras—. Los numerosos dibujos realizados en Sperlonga conjugan elementos de lo más heterodoxos, números y garabatos, que emulan y conforman estos preciosos poemas. La serie está formada por secuencias numéricas, círculos y semicírculos, manchas, rayajos y restos que sugieren escritura y, en contraste, tanto la pintura como el grafito son utilizados de forma compulsiva y obsesiva. El análisis pictórico revela cómo la pintura se esparce de manera seminal —gotas diseminadas y manchas aceitosas— sobre la superficie, lo que indica que la obra no está exenta de sexualidad; una sexualidad sublimada por el mar y su espuma. En *Sperlonga Collage* [Collage de Sperlonga] (1959) [Fig. 53] el carácter sexual es también inherente a la obra; las gotas de pintura son sustituidas por pequeños trozos y bolitas de papel que esparcidos sobre el papel simulan la eyaculación masculina; pero, sin duda, el blanco lo inmacula al contrario de lo que ocurre con su otro collage *Untitled* [Sin título] (1959) [Fig. 54].

Esta misma combinación de lápiz y pintura, pero en una escala mayor, la volvería a retomar en los lienzos que realizó al final del verano y el otoño. En obras como *Study for Presence of a Myth* [Estudio para la presencia de un mito] y *View* [Vista] (1959), aparecen elementos dispersos que ya se pueden considerar típicos de los dibujos que compuso en Sperlonga [Fig. 55], números,



Fig. LI. *Poems to the Sea* [Poemas al Mar] (1959), Gaeta. [Lámina I-XXIV].
 Lápiz de color, aceite, lápiz pastel y color sobre papel. 31,7 x 31 cm.
 © Cy Twombly (Dia Art Foundation).



Fig. LIb.
 Detalle *Poems to the Sea* [Poemas al Mar]
 (1959), Gaeta. [Lámina XVI/XXIV].
 Lápiz de color, aceite, lápiz pastel y color
 sobre papel. 31,7 x 31 cm.
 © Cy Twombly (Dia Art Foundation).



Fig. LIII.

Sperlonga Collage (1959), Sperlonga.
Collage de técnica mixta (rasgado irregular de papel doblado y pegado, pintura industrial al aceite. 85 x 62 cm. © Cy Twombly Foundation (Colección privada).

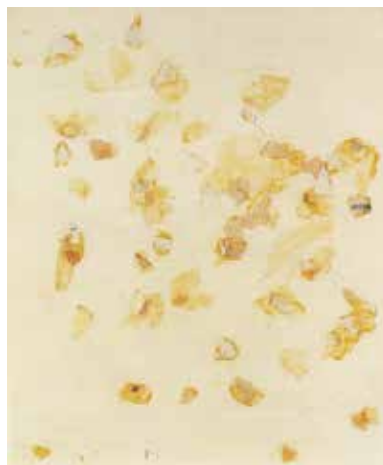


Fig. LIV.

Untitled [Sin título] (1959).
Collage y lápiz sobre papel. 36.5 x 30 cm.
© Cy Twombly Foundation.



Fig. LV.

Cy Twombly (1959), Sperlonga, Agosto.
Fotografía de Tatiana Franchetti. © Cy Twombly Foundation.

rectángulos, rombos, triángulos y cuadrados, que realiza a mano alzada y que se unieron a su repertorio de formas orgánicas. De nuevo, se aprecia la diagonal que se extiende a lo largo del cuadro, que parece deslizarse de dentro hacia fuera, —como si de un barrido en movimiento se tratase—. Así pues, el espacio vacío de sus pinturas de 1958 renace ahora con un ligero aumento de símbolos y signos desde la parte inferior izquierda que se esparcen a lo largo del lienzo, presionando y dirigiendo la atención del espectador hacia la esquina superior derecha. La pintura, por otra parte, salpica el lienzo como si saliese proyectada desde un aerosol o gotease por un gotero. Así pues, gotas y manchas chorreantes que exudan y salpican, y que el artista comprime al cercarlas con el lápiz.

Tras el verano en Sperlonga, el matrimonio se mudó a su nueva casa en via Belsiana, cerca de la Piazza di Spagna, en Roma. Es una temporada de gran actividad creativa y productiva, gracias en parte al inminente nacimiento de su hijo, Cyrus Alessandro Twombly (18 de diciembre de 1959) y a la gran demanda que tuvo debido a sus futuras exposiciones en Europa. Un hecho significativo, tuvo lugar en la noche de fin de año. Después del nacimiento de su hijo pintó el lienzo de gran formato *The Age of Alexander* [La era de Alejandro] [Fig. 56]. No fue por casualidad que escogiese junto a su esposa el nombre de Cyrus Alessandro, pues, ambos fueron los dos personajes más grandes de la Antigüedad. Cyrus haría referencia a Ciro II (circa 600/575 - 530 a.C.), rey aqueménida de Persia (circa 559 - 530 a.C.) y fundador del Imperio persa aqueménida, tras vencer al último rey medo (550 a.C.). Sus conquistas se extendieron sobre Media, Lidia y Babilonia, desde el mar Mediterráneo hasta la cordillera del Hindu Kush, con lo

que creó el mayor imperio conocido hasta ese momento, que duró más de doscientos años, hasta que Alejandro Magno (332 a.C.) lo conquistó. Por su parte, Alejandro Magno (356 a.C. - 323 a.C.) es el nombre del mayor representante cultural de la Antigüedad, ya que sus hazañas lo convirtieron en un mito. Durante su reinado de trece años cambió por completo la estructura política y cultural e impulsó una época de extraordinario intercambio cultural, en la que los griegos se expandieron por el mediterráneo dando origen a lo que conocemos por período helenístico (323 a.C.- 30 a.C.).

Sin duda, *The Age of Alexander* [La era de Alejandro] fue la obra más grande que había realizado Twombly hasta la fecha. Se sabe que desbordaba los límites de la habitación. Incluso después de que cubriese la pared y envolviese la sala de esquina a esquina, superando la altura de todas sus obras anteriores. El lienzo, de gran valor sentimental para él, lo mantuvo en su casa hasta 1994, cuando la mostró públicamente por primera vez. La pintura está más próxima a un dibujo en el que, de nuevo, aparecen elementos flotando de forma vaga e imprecisa, siguiendo la diagonal que construye de izquierda a derecha. Una obra magnífica pero que está lejos de parecer resuelta en su conjunto, puesto que da la sensación de estar inacabada. Se cree que está concebida como una instantánea, en el que el artista relató o más bien reflejó dos hechos para él épicos, el nacimiento de su hijo Cyrus Alessandro y la historia de los dos grandes conquistadores a los que honra: Cyrus y Alessandro. Esta circunstancia marcó el proceso de trabajo como impresiones fugaces, que provocan los elementos que van emergiendo en medio de un diccionario virtual, más próximo al de la lengua de signos que conforman su taquigrafía personal: formas aladas —pajaritas, mari-

posas—, signos fálicos, círculos que transforma en senos y manchas y restos que parecen coágulos; al tiempo que encontramos anotaciones y palabras fragmentadas que hacen mención a la fugacidad de la vida provocadas por la rumia del artista. Distraída y nerviosa, la obra está repleta de disyuntivas, en gran medida sin censura, los distintos elementos flotantes se acoplan perfectamente con la inmensa blancura de la tela, dejando al descubierto un catálogo personal del artista, más profundo que en cualquiera de sus trabajos anteriores.

The Age of Alexander [La era de Alejandro] no deja de ser un pasaje biográfico del artista: el matrimonio, la llegada de un hijo, un nuevo hogar... del cuadro parecen brotar todo tipo de emociones — la alegría de procrear, el tedio, el miedo, la ansiedad, etc.— que vive con la mayor intensidad. En su caso, hay que tener en cuenta la inmediatez de todo lo acontecido en su vida y que lo había llevado a separarse de su vida anterior en New York y que añadía a la obra otro factor de importancia y trascendencia. Ejecutado en una noche, el artista ofreció una oda a un nuevo nacimiento y una piedra angular colosal a un año de cambios rápidos. Durante 1959, el arte de Twombly había sido atravesado por una convulsión dramática, cerrando así una etapa que dejaba atrás para saltar y zambullirse en un futuro incierto en una nueva tierra —Roma—. Pintura y dibujo, palabra y signo, divulgación y hermetismo. El artista muestra sin remilgos su dicotomía y ensimismamiento. Así como su preocupación casi obsesiva por la privacidad lo adentran en un nuevo y mítico universo cultural, que definirá el estilo de los próximos años, calificados de los más productivos de su carrera.



Fig. LVI.

The Age of Alexander

[La era de Alejandro] (1959), Roma.

Lead pencil, wax crayon, oil paint, coloured pencil on canvas, 300 x 500 cm.

© Cy Twombly Foundation (Colección privada).

6.3.3. Un nuevo estilo: temas y colores (1960-61)

En 1960 se estableció con su familia en un palacete del siglo XVII en la Via Monserrato de Roma. Mientras se terminaba de restaurar la casa, Twombly decidió estrenar su nueva posición social con un viaje al Sahara con su mujer. Ahora formaba parte de la nobleza y la élite italiana, y eso empezó a notarse tanto en sus obras como en la crítica estadounidense que lo tildaba despectivamente de “aristocrático”.

Sus pinturas nacieron en las nobles estancias de techos altos de su nueva residencia, que con frecuencia titula bajo un halo de dramatismo como *Crimes of Passion* [Crímenes de pasión] o referencias y/o homenajes al arte y artistas: *To Leandro* [A Leandro], *Woodland Glade (to Poussin)* [Claro en el bosque (a Poussin)]; *Garden of Sudden Delight (to Hieronymus Bosch)* [Jardín del deleite repentino (a Hieronymus Bosch)]; *Study for School Athens* [Estudio para la escuela de Atenas]. En ellas casi nunca se encuentran correlaciones visuales con el título, y pueden ser fácilmente sobreinterpretadas. Los títulos son más útiles en el sentido general del concepto al que retrotraen. ¿Hasta qué punto el artista había cambiado? No solo por su traslado de Estados Unidos a Italia, sino también por su temática, abandona su trazo original, el heredado de la prehistoria y lo tribal, por la temática de los salones de la alta cultura europea. Sin embargo, los propios cuadros sugieren que todavía no había acabado de encajar en el nuevo [Antiguo] mundo que se había construido. El blanco de los nuevos lienzos era más frío, los colores relativamente más flojos y pálidos, y las composiciones, a menudo ponderaban el centro, organizadas en columnas verticales que chocaban con el movimiento narrativo de

la obra. Con todo, su gesto se hizo menos turbulento y más firme. Pintura icónica de gran retórica y formalidad que reemplaza así el frenesí de obras como *View* [Vista] (1959).

La familiar mezcla de formas esquemáticas y números con pictogramas orgánicos continuó, y, con el tiempo las referencias al cuerpo y al proceso en sí se volverán aún más activas e insistentes, aunque la sensación generalizada de las imágenes es más esquemática. Algunos de los signos de taquigrafía —formas biomórficas y elementos ambivalentes— se enmarcan, de forma recurrente, dentro de lo que se pueden considerar cajas de memorias, como si fueran datos aislados, apartados, por escrutinio individual y personal del artista. Al mismo tiempo, los pasajes gráficos de líneas ascendentes y descendentes —como sierras montañosas— son subrayados con bases gobernadas y recubiertas por secuencias numéricas. Partió de un método general en el que yuxtapuso motivos irregulares, orgánicos e intuitivos con marcas que connotaban la sistemática inflexibilidad y racionalidad cerebral. Tales oposiciones son básicas para su trabajo —antes y después—, pero es en 1960 cuando estos emparejamientos parecen premeditados.

En 1960 pintó algunas de sus obras más conocidas: *Leda and the Swan* [Leda y el cisne], *Crimes of Passion (I, II)* [Crímenes de pasión (I, II)], *Sunset Series (part I, II, III)* [Serie del atardecer (partes I, II, III)], *A Murder of Passion* [Asesinato pasional], *Sahara* [Sáhara], *Herodiade* [Hérodiade] [Fig. 57], *Odeion* [Odeón], *Garden of Sudden Delight (to Hieronymus Bosch)* [Jardín del deleite repentino (a Hieronymus Bosch)], *School of Fontainebleau* [Escuela de Fontainebleau] y *Woodland Glade (to Poussin)* [Claro en el bosque (a Poussin)].

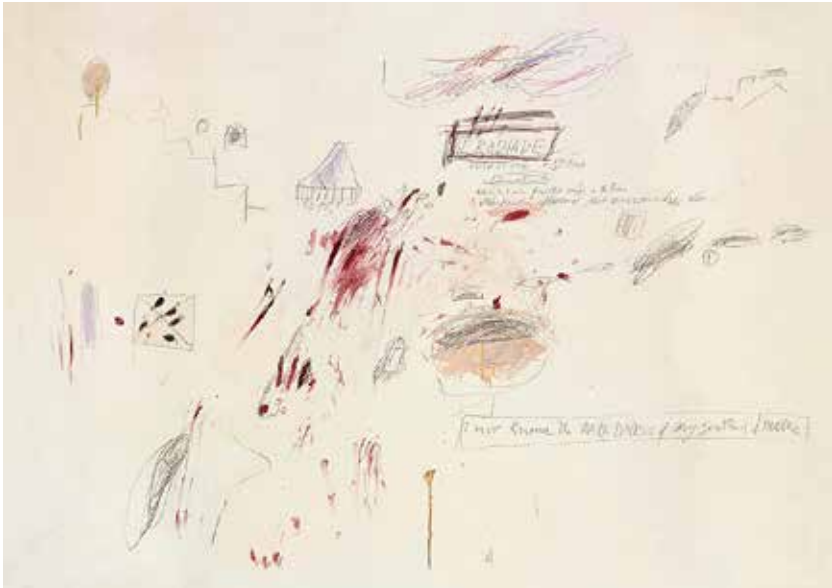


Fig. LVII.

Herodiade

[Hérodiade] (1960), Roma. Óleo, lápiz de plomo, lápiz de cera y pintura industrial de aceite sobre lienzo, 200 x 281,9 cm.

© Cy Twombly (Colección Particular).

Cesare Vivaldi en su ensayo *Cy Twombly* tra ironía e lirismo (1961), comentó este hecho decisivo en su carrera:

«[...] basterà rivedere sia pur brevemente l'iter percorso da Twombly negli ultimi tre anni, da quando cioè è tornato a Roma, dove era stato brevemente anni prima, e vi ha messo tali radici —moglie, casa, un figlio— da farlo considerare cittadino romano d'elezione, per avere la piena misura della sua originalità e del suo talento e per rendersi conto dei pericoli che egli ha saputo superare e dell'estremo, quasi assurdo coraggio con cui ha potuto evitare ogni irrigidimento in una "maniera" per porsi in una posizione così insostituibile, così sua, così distante dalle mode e dai clichés correnti, così ardua infine.»²²⁷

Al año siguiente, se mudó al que fue su estudio durante los próximos cinco años, una habitación alquilada en la Piazza del Biscione, cerca del Campo de' Fiori, donde hizo una serie de obras en las que obvió por completo el riesgo al manierismo. Compuso pinturas, desde el verano de 1961 hasta 2011, que se encuentran entre las obras más impresionantes y más profundas que ha forjado en su carrera. Intentaría dejar el refinamiento y la artificiosidad que le atribuyen. Y no por casualidad se elevarán las contradicciones de lo "funesto y lúgubre" y "elegante y fresco" que los críticos habían visto cohabitar en su trabajo desde su primera exposición en 1951. El artista llega a un nivel más alto de lirismo, y a una mayor grandilocuencia, precisamente a través de la liberación del trazo. Un trazo que ahora resulta más efectivo a la hora de profanar explícitamente la superficie mediante el desorden. La insistencia en la

²²⁷ VIVALDI, Cesare, 1961 (nota 8).

suciedad en exceso es a la vez un acto lúdico, violento y transgresor, como cuando el trazo se une con el color en un fondo blanco y lo emborrona, creando un espacio impuro, abigarrado, extravagante y osado, que recuerda al Barroco más monumental. El resultado es una fusión de líneas que se entrelazan de forma violenta en la que se encuentran letras y palabras chapoteando a su antojo.

Aparte de pasajes ocasionales de riachuelos que gotean, la pintura por sí misma no fluye, es más seca; pequeñas masas — acumulaciones— separadas muestran claramente la forma en que se ha aplicado la pintura directamente desde el tubo y cómo se sirve de los dedos pero también de las manos, como los principales instrumentos del cambio. Para Twombly, la aplicación de la mano (sobre todo el dedo índice que era primordial porque representaba su compromiso directo con el arte, desde la Prehistoria hasta Miró y/o Pollock) tenía un significado particular tanto para los propósitos pragmáticos como para los efectos secundarios, llenos de connotaciones —la mayoría relacionados con el ámbito sexual—. Trabajar con las manos cogiendo el pigmento directamente del tubo le brindaba la oportunidad de hacerlo más rápido y de forma más continuada. Durante un tiempo había estado trabajando con lienzos fijos en la pared [Fig. 58], por lo que la tela podía soportar la presión de su lápiz; ahora, en lugar de utilizar la punta afilada, sus impulsos se plasmaban sensualmente en la superficie con la palma de la mano o con la yema de los dedos, arañando o acariciando el soporte según convenía. Creatividad y libertad en su juego —caótico— de sentidos primarios.

Su esplendorosa ola de color de 1961 fue un reflejo en respuesta a los grandes espacios barrocos de Roma. Él mismo reco-

noció que nunca habría hecho esas pinturas repletas de color en Estados Unidos, ya que se basan en el estado de liberación que solo alcanzó viviendo en el extranjero. Solo Roma encarna esa ciudad repleta de experiencias —viscerales— donde prima el binomio formado por el diseño arquitectónico y el color. En definitiva, la energía que tensa el equilibrio de las obras que se encuentran ante una exaltación de los contrarios —luz y sombra— y que remite tanto a la grandeza como a la decadencia de la ciudad romana. Una luz que recibe de sus escapadas durante el verano de 1960 a la isla de Ischia donde realizó una serie de dibujos en Sant' Angelo, o como en Grecia o Castel Gardena, en los Dolomitas italianos. Precisamente, sus viajes a Grecia fueron frecuentes durante esta época, (verano de 1961), en la que también visitaría las islas Cíclidas. En Miconos dibujaría *Delian Odes* [Odas a Delia]. Desgraciadamente, muchos de estos dibujos fueron destruidos por un grupo de niños y niñas que, atraídos por la curiosidad, entraron en su estudio.

Sin duda, la obra que acaparó todas las miradas de la época y posee una mayor importancia fue su serie *Ferragosto* (1961) [Fig. 59] (festividad típica de origen romano que está relacionada con el final de temporada de las labores agrícolas y que se celebra el 15 de agosto), por su gran explosión de color y sus dimensiones. El artista lo pintó a mediados de agosto bajo una ola de calor en la capital italiana. Está considerada una de las series más pictóricas de su carrera.

6.3.4. Retratos de la historia (1962-1964)

Durante el mes de enero y febrero de 1962 viajó a Egipto, donde realizó un crucero por el Nilo y llegó hasta Wadi Halfa en Sudán. En verano, volvió a Grecia, esta vez para un segundo cru-



Fig. LVIIIa.

Cy Twombly trabajando en sus pinturas *The Bolsena paintings* (1969), Bolsena. Fotografía de Ugo Mulas
© Ugo Mulas © Cy Twombly Foundation.



Fig. LVIIIb.

Cy Twombly trabajando en sus pinturas *The Bolsena paintings* (1969), Bolsena. Fotografía de Ugo Mulas
© Ugo Mulas © Cy Twombly Foundation.

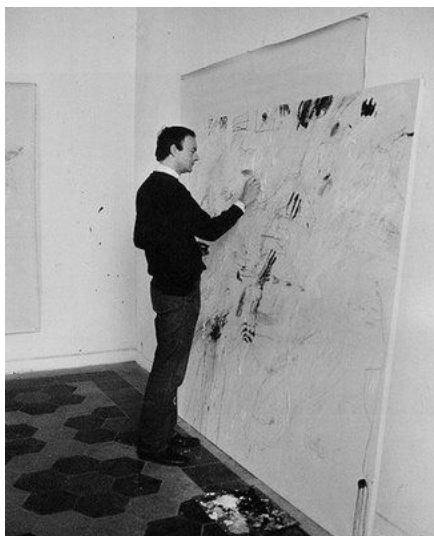


Fig. LVIIIc.

Cy Twombly trabajando en sus pinturas *The Bolsena paintings* (1969), Bolsena. Fotografía de Ugo Mulas
© Ugo Mulas © Cy Twombly Foundation.



Fig. LVIII d.

Cy-Twombly (1966). Fotografía de P. Horst. 865x577cm. © P. Horst.



Fig. LIXa.

Ferragosto -I- (1961), Roma. Óleo, lápiz de cera y lápiz de plomo sobre lienzo. 164,5 x 200 cm.
© Cy Twombly (Daros Collection, Switzerland).



Fig. LIXb.

Ferragosto -II- (1961), Roma. Óleo, lápiz de cera y lápiz de plomo sobre lienzo. 165 x 200 cm.
© Cy Twombly (Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, D.C.).



Fig. LIXc.

Ferragosto -III- (1961), Roma. Óleo, lápiz de cera y
lápiz de plomo sobre lienzo. 165 x 200,5 cm.
© Cy Twombly (Daros Collection, Switzerland).



Fig. LIXb.

Ferragosto -IV- (1961), Roma. Óleo, lápiz de cera y
lápiz de plomo sobre lienzo. 165,5 x 200,4 cm.
© Cy Twombly (Colección de Samuel y Ronnie
Heyman).



Fig. LIXe. *Ferragosto -V-* (1961), Roma.
Óleo, lápiz de cera y lápiz de plomo sobre lienzo. 164,5 x 200 cm.
© Cy Twombly (Colección Particular).

cero por el archipiélago del Dodecaneso (Samos, Patmos, Rodas) y por el litoral turco (Éfeso y Didim). Una vez de regreso en Roma, empezó una nueva obra con un formato más cuadrangular en la que remarca la importancia de la línea vertical como centro de sus composiciones. Del mismo modo, tanto las pinturas de 1962 como las del siguiente son algo más sombrías y hacen referencia al paso del tiempo y a la fugacidad de la vida, así como a la muerte, como evidencia con el tratamiento de los temas: Apolo, Aquiles, Patroclo, Acteón o Pompei. En el estudio de la Piazza Biscione realizó *Birth of Venus* [Nacimiento de Venus], *Hyperion (to Keats)* [Hiperión (a Keats)], *Dutch Interiors* [Interiores holandeses], *Second Voyage to Italy* [Segundo viaje a Italia], *Catullus* [Catulo] [Fig. 60] o *Leda and the Swan* [Leda y el cisne] [Fig. 61], entre otros.

En 1963 se dedicó a visitar Sicilia (Menfis y Selinunte) durante el invierno para volver a Sperlonga en verano. Si se tuviera que destacar una de sus obras principales de este periodo sería: *Nine Discourses on Commodus* [Nueve discursos sobre Cómodo] [Fig. 62], que pintó en noviembre, poco después del asesinato del presidente estadounidense J. F. Kennedy; un momento que le sirvió de introspección personal, pero sobre todo para reflexionar sobre los líderes —sean políticos o no—, los desastres y el destino. Este conjunto se convirtió, irónicamente, en un hito sombrío también en la historia personal del artista. Esta serie es la primera de toda su trayectoria que no puede dividirse en lienzos individuales; en ella narra las diferentes etapas de la vida del emperador Aurelio Cómodo (161-192), que, a su vez, le sirvió para reflexionar acerca de la locura y el trastorno mental. Aunque probablemente lo trazó de antemano, el conjunto de Cómodo lo acabó en diciembre de

1963 y lo mostró en su debut en la galería Leo Castelli en marzo de 1964, su primera exposición en New York tras cuatro años.

Twombly se mostró nervioso por volver a la ciudad que tan duramente había criticado su obra, aunque algo más sereno (puesto que el mundo del arte de New York había cambiado bastante rápido durante los últimos años). Tanto él como su obra habían adquirido un cierto misterio tras su larga ausencia, sobre todo por los rumores de su éxito en el extranjero. Para su desgracia, la expectativa le jugó una mala pasada y el choque fue todavía mayor. El mismo Donald Judd (1928-1994), la tildó de “fracaso” y aún peor, al parecer, la reacción que circuló de boca en boca fue aún más contundente que los comentarios que le dedicó la prensa escrita²²⁸. Sin duda, el encuentro resultó nefasto y la crítica norteamericana, de nuevo, obstaculizó y menospreció la carrera del artista, que vio como se resentiría su reputación durante los próximos años en los Estados Unidos.

Críticos, coleccionistas, curadores y expertos del mundo artístico —sumidos en el auge de la pintura pop y el minimalismo— vieron en su *Cómodo* un vacío insustancial. Atrapados en un momento especialmente chovinista en el arte contemporáneo norteamericano, se sirvieron de su aversión para cimentar sus sospechas sobre su trabajo en Roma. De nada le sirvió participar en la exposición comisariada por Samuel J. Wagstaff, *Black, White and Grey*, en el Athenaeum en Hartford, Connecticut, con artistas minimalistas del momento como George Brecha, James Lee Byars, Jim Dine, Dan Flavin, Robert Indiana, Jasper Johns, Ellsworth

²²⁷ VARNEDOE, Kirk, 2014 (nota 197), p. 72.



Fig. LX.

Catullus [Catulo] (1962), Roma.
Óleo, lápiz de cera y lápiz de plomo sobre
lienzo, 200 x 120 cm.
© Cy Twombly (Colección RIRA).



Fig. LXI.

Leda and the Swan [Leda y el cisne] (1962). Óleo,
lapis y ñápiz de cera sobre lienzo.190.5 x 200 cm.
© Cy Twombly Foundation.

Nelly, Roy Lichtenstein, Agnes Martin, Robert Morris, Barnett Newman, Robert Rauschenberg, Ad Reinhardt, Tony Smith, Frank Stella y Andy Warhol. El mismo pintor que había sido criticado a finales de 1950 por la gran ofensa que ofrecía con su falta de organización estética ahora era acusado de ser demasiado refinado, al tiempo que le recriminaban el toque artístico europeo, acuciado por su gusto por lo antiguo y por lo que ellos consideraban viejo y retrogrado.

Una vez más, a pesar de sus trabajos, Twombly se vio excluido por la crítica americana y por algunos artistas y compañeros que lo consideraban un aristócrata elitista, que no encajaba con el modelo establecido desde Pablo Picasso (1881-1973) a Pollock, del artista como creador en el sentido de “maker”, como Marcel Duchamp (1887-1968) o Joseph Cornell (1903-1972). Como quedó reflejado anteriormente, despertó muchas discrepancias y sentimientos encontrados entre la crítica, pero lamentablemente en aquella época primaba la afirmación de que no había nada en las pinturas, tan solo “rumores elegantes”. Sin embargo, siempre se le valoró su matiz literario, como comentó el crítico de arte Arthur Danto en el capítulo que le dedicó ya citado²²⁹. Afectado tras las críticas redujo considerablemente la producción artística de los siguientes años. De hecho, su amigo Rauschenberg ganó el Gran Premio de la Biennale di Venezia en junio de ese año, 1964, mientras él solo expuso Segundo viaje a Italia en la Biennale. Durante los meses estivales, trabajó en una serie de dibujos en Castel Gordana, en los Dolomitas, como *Notes from a Tower* [Notas desde la torre]. Una vez en Roma pintó

²²⁹ Ver DANTO, Arthur, 2003 (nota 82), p. 131.

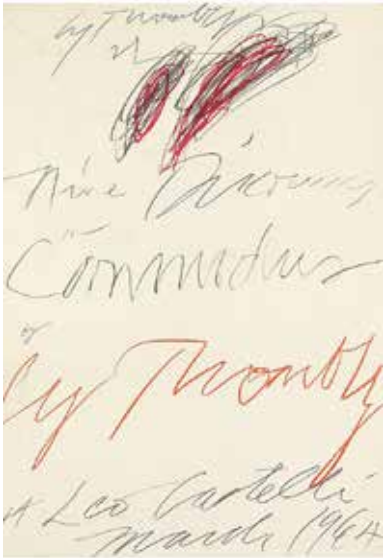


Fig. LXIIa.

Portada de *Nine Discourses on Commodus* [Nueve discursos sobre Cómodo] (I-IX) (1963). Óleo, lápiz de cera y lápiz de mina sobre lienzo. 204 x 134 cm cada uno.

© Cy Twombly Foundation.

© Colección Guggenheim Bilbao Museoa.



Fig. LXIIb.

Nine Discourses on Commodus [Nueve discursos sobre Cómodo] (I-IX) (1963), Roma. Óleo, lápiz de plomo y lápiz de cera sobre óleo. Todas ellas de 204 x 133,5 cm a excepción de II y IX de 204 x 134 cm

© Cy Twombly Foundation

© Colección Guggenheim Bilbao Museoa.

el tríptico *Iliam (One Morning Ten Years Later)* [Iliam (Una mañana diez años después)], la segunda versión de *School of Athens* [Escuela de Atenas] [Fig. 63] o *Il Parnasso* [El Parnaso]. Y, al contrario que en Estados Unidos, fue muy bien recibido en Alemania, concretamente en München donde expuso una serie de pinturas bajo el título *The Artist in the Northern Climate* [El artista bajo el clima del norte] en la Galerie Friedrich & Dahlem.

Los primeros meses de 1965 los dedicó a viajar por Europa: Paris, London, Bruxelles y Amsterdam. Y en verano decidí volver a Grecia (Miconos, Patmos, Samos) y visitar las localidades costeras turcas de Kusadasi y Bodrum. Mientras su vinculación con el Mediterráneo se vuelve patente, su aclamación en Italia, Alemania y Europa también. En octubre de 1965 presentó su primera gran exposición en el Museum Haus Lange de Krefeld que itineró al Palais des Meaux Arts de Bruxelles en diciembre y al Stedelijk Museum de Amsterdam en enero del año siguiente. No obstante, tras su tour por los museos europeos decidió volver a New York para trabajar en su estudio de 52 Street en una serie de dibujos que expondría posteriormente en la galería Leo Castelli. Más tarde abandonaría la Gran Manzana por Lexington, donde su producción artística disminuyó de nuevo.

6.4. Cuarta etapa

6.4.1. Pinturas grises y obras conexas (1966-72)

En 1966, tras su viaje por tierras napolitanas Twombly empezó otra nueva serie de lienzos “grises” en los que realizó inscripciones con lápiz de cera blanca sobre un fondo gris oscuro, *Cold*



Fig. LXIII. *School of Athens* [Escuela de Atenas] (1964), Roma.
Óleo, lápiz de cera y lápiz de plomo sobre lienzo. 205 x 219 cm.
© Cy Twombly (Museum Ludwig Cologne).

Stream [Corriente fría] [Fig. 64] y *Problem (I, II, III)* [Problema (I, II, III)]. Estas pinturas marcaron un nuevo cambio de dirección respecto a los años anteriores y, tuvieron una mayor acogida entre el ambiente minimalista de Estados Unidos, por lo que continuaría en esa línea de creación hasta 1971-72.

Tras las duras críticas que recibió el artista años atrás con *Nine Discourses on Commodus* [Nueve discursos sobre Cómodo] (1963) y, aunque fue un recuerdo difícil de olvidar, Twombly dijo orgulloso sentirse feliz tras el triste episodio: «[...] the happiest painter around, for a couple of years: no one gave a damn what I did»²³⁰. Aunque en realidad, sí que le afectó, porque después del período asombrosamente fértil de la década de 1960, su producción desde 1963 había disminuido el ritmo a uno todavía más lento que el de la década de 1950. El catálogo razonado de su obra muestra veinte lienzos de 1964, y prácticamente ninguno de 1965, y para cuando reanudó su producción en 1966 fue para seguir una dirección totalmente diferente. A partir de entonces, un nuevo ciclo de lienzos grises dominaría su trabajo en la década de 1970.

En estos años habría que destacar las fotografías de Werner Schoske del artista en su casa de Roma en 1962 o del afamado fotógrafo Horst P. Horst (Horst Paul Albert Bohrmann) que le dedicó todo un reportaje fotográfico entre 1965 y 1966 dentro de la serie 'Roman Classic Surprise' de la revista *Vogue* donde primaba mostrar casas clásicas y elegantes como la del artista —un antiguo palazzo del siglo XVI— publicado en 1966. En las fotografías se aprecia claramente su faceta como coleccionista de arte, su eclec-

²³⁰ Citado en VARNEDOE, Kirk, 2014 (nota 197), p. 73.

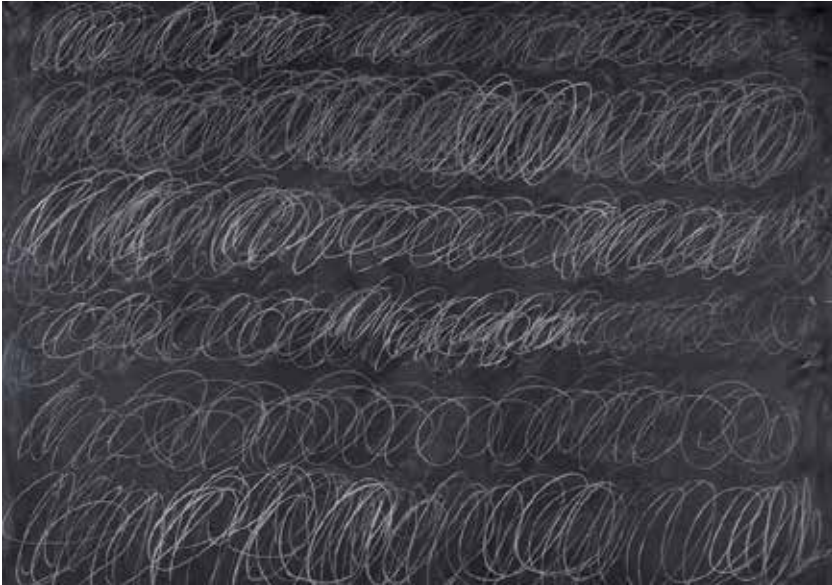


Fig. LXIV. *Cold Stream* [Corriente fría] (1966), Roma. Pintura industrial al aceite y lápiz de cera sobre lienzo, 200 x 252 cm.

© Cy Twombly (Colección de Marguerite y Robert Hoffman).

ticismo y la mezcla tan fuerte y patente entre elementos contemporáneos y clásicos con los que convivía a diario. Asimismo, son muy conocidas y apreciadas las fotografías que le realizó el famoso fotógrafo italiano Ugo Mulas (1928-1973) en su estudio en 1969, también en Roma [Fig. 65].

Para su exposición en la Galleria Notizie di Torino a principios de 1967, creó expresamente tres obras: *Problem I, II, III* [Problema I, II, III] (1966); *Cold Stream* [Corriente fría] (1966) y *Night Watch* [La ronda de noche] (1966) [Fig. 66]. Tras la reminiscencia pictórica atribuida a sus lienzos de mediados de la década de 1950, estos nuevos lienzos eran apáticos y carentes de emociones, en contraste con el color “barroco” y la energía frenética de los trabajos de la década de 1960. Estas pinturas se caracterizan por la introducción de rasgos geométricos. Se despojó de todo gesto al igual que se deshizo de su bagaje cultural para empezar de cero. En 1966, el tiempo y la fugacidad de la vida vuelven a estar presentes (temas que ya había explorado anteriormente en *Nine Discourses on Commodus* [Nueve discursos sobre Cómodo] (1963), y en el tríptico sobre un tema de batalla *Iliam (One Morning Ten Years Later)* [Iliam (Una mañana diez años después)]). Ahora trabaja con una base despojada de toda clase de asociaciones literarias o históricas, aunque, inevitablemente, algunos de esos nuevos elementos geométricos —de flujo, segmentación, desarrollo y cambio— sí que se habrían convertido por sí mismas en parte integrante de la historia. Por lo que este estilo en apariencia temporal se fue extendiendo a lo largo de los próximos años. Fondos grises con un campo imaginario abierto al movimiento, analíticamente segmentado, como con los bucles de *Cold Stream* [Corriente fría]

(1966), que perduran y complementan el continuo flujo de energía. La atracción que evidenciaba hacia superficies —verticales— cubiertas por múltiples cicatrices —marcas e incisiones—, aquí se traduce en una fascinación por formas horizontales y fuerzas racionales divididas en capas superpuestas en líneas horizontales que se confunden. El trazo perezoso y torpe se torna ágil y veloz; movimientos dinámicos y repetitivos.

Twombly encontró en este nuevo estilo la frialdad requerida y la forma apropiada para el gusto neoyorquino, donde pasó largos períodos de tiempo a finales de 1960. Por tanto, esta nueva estética parecía estar en sintonía con las corrientes contemporáneas imperantes en América porque le parecía que el artista había vuelto a sus raíces, renunciando a los placeres europeos de la Antigüedad. Muchos americanos encontraron esta nueva etapa más admirable y menos desconcertante. Es decir, a los estadounidenses les gustó esta nueva faceta de artista penitente y complaciente, capaz de renunciar a las doctrinas “barrocas” europeas y adoptar una vertiente más fría y minimalista, lo que le valió su primera exposición individual en Estados Unidos, en el Milwaukee Art Museum (MAM) en 1968, donde Robert Pincus-Witten manifestó su aprobación calificando el nuevo trabajo de Twombly de “heroico”. De hecho Pincus-Witten escribió: «Twombly casts down all that was grandiose in his mature style, rejecting a lush manner for simple and stringent exercises»²³¹.

Gracias al tratamiento frío e impersonal de las piezas grises, se reconoció su grandiosidad como artista y se puso de relevan-

²³¹ Citado en VARNEDOE, Kirk, 2014 (nota 197), p. 73.



Fig. LXVa.

Un busto del emperador Nerón convive en el mismo espacio junto con la obra *Frau Marlow* (1964) de Gerhard Richter. Fotografía de Horst P. Horst en su domicilio en Roma en 1966 para VOGUE. © Cy Twombly Foundation.

© Horst P. Horst. ©VOGUE.



Fig. LXVb.

Interior de su domicilio donde se aprecia su cuadro *Hyperion (To Keats)* [Hiperión (para Keats)] de 1962. Fotografía de Horst P. Horst en su domicilio en Roma en 1966 para VOGUE. © Cy Twombly Foundation.

© Horst P. Horst. ©VOGUE.



Fig. LXVc.

Al fondo se aprecia su obra *Dutch Interior* [Interior holandés] de 1962 del artista junto a una obra pop de Mimmo Rotella y sendas figuritas femeninas de bronce. Fotografía de Horst P. Horst en su domicilio en Roma en 1966 para VOGUE. © Cy Twombly Foundation. © Horst P. Horst. ©VOGUE.



Fig. LXVd.

Se identifica claramente el cuadro del artista malagueño Pablo Picasso, cabeza de mujer de 1943 que contrasta con el busto del emperador Marco Aurelio. Fotografía de Horst P. Horst en su domicilio en Roma en 1966 para VOGUE. © Cy Twombly Foundation. © Horst P. Horst. ©VOGUE.

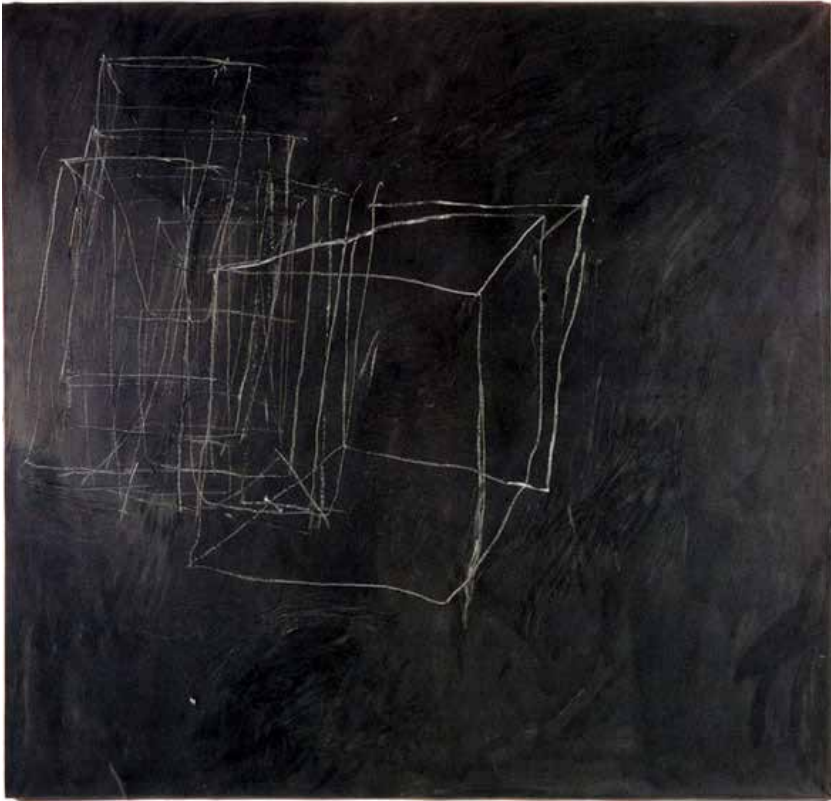


Fig. LXVI. *Night Watch* [La ronda de noche] (1966), Roma.
Pintura industrial al aceite y lápiz de cera sobre lienzo. 190 x 200 cm.
© Cy Twombly Foundation.

cia el carácter intimista de su trabajo cuando antes se le acusaba de un arte vago e impreciso, sin sentido, solo porque su manera de expresarse les parecía caótica. Ahora las líneas, por ejemplo, no ofrecen ninguna señal identitaria —habitual del artista— que rememore el automatismo surrealista o gesto alguno del expresionismo abstracto, que revele un acto involuntario de su tradición artística. La calidad del trabajo resultante, por ende, es totalmente contrario a su bagaje cultural. Twombly manifestó y fue plenamente consciente de la separación de sus raíces artísticas. Aunque con la iconografía oculta, que entonces practicaba, podrían señalarse afinidades con Rauschenberg y Johns; siempre se resistió a ser etiquetado dentro de un movimiento o escuela. Así pues, aún rompiendo con todo lo anterior, volvió a aislarse en una mezcla singular gracias a su astucia, lejos de seguir un patrón creó uno nuevo totalmente innovador.

El caso de Twombly fue muy particular porque adoptó y se sirvió de muchas referencias histórico-culturales para crear una estética diferente, con la intención de utilizar su propia firma —su grafía— como elemento expresivo que se desplaza por inercia sobre el vacío fondo gris. El resultado de estas obras no es legible, ni siquiera tienen un formato tipográfico pero sí significativo. Tuvo siempre la habilidad de formular un lenguaje y llevarlo al terreno de la abstracción. En estos cuadros se apreciaba cómo se servía de la acción de formar lenguaje, es decir, el mismísimo ejercicio, sin forma definida, que se puede tildar de proto-escritura a mano que lo transformaba en un acto elegante. Un acto que empujó y repitió compulsivamente hasta convertirlo en funcional, en comunicación. No hay duda que concebía como obra en sí lo que otros

descartaban o veían como mero instrumento —boceto—. Así, por ejemplo, la negación de la subjetividad en el aparente minimalismo define las condiciones en las que se hicieron algunas de las obras más poéticas de la década de 1960 y 1970.

Tras la experiencia con su primera serie de “pinturas grises”, en enero de 1967 empezó a trabajar en la segunda en Estados Unidos, concretamente en el estudio de su colega David Whitney (1939-2005) en II Canal Street. Siempre a caballo entre New York-Lexington y Europa, intentó trabajar durante el otoño en una serie de aguafuertes con la artista americana de ascendencia rusa, Tatiana Grossman (1904-1982), en West Islip, Long Island. Pero sin duda, si por algo vale la pena recordar este año —1967— fue porque realizó *Duino* (1967), la primera obra en la que hizo referencia al poeta Rainer Maria Rilke, del que se valió en contadas ocasiones.

En enero de 1968 se celebró su primera gran exposición en un museo americano, el Milwaukee Art Center, donde presentó su trabajo desde 1956. Dado el nuevo impulso americano, decidió alquilar de nuevo un estudio en New York en 356 Bowery Street y que mantendría durante años. Allí pintaría *Orion I, II, III* [Orión I, II, III] [Fig. 67], su primera versión de *Treatise on the Veil* [Tratado sobre el velo], *Veil of Orpheus* [El velo de Orfeo], así como una gran cantidad de dibujos/*collage* que parecen ser estudios preparatorios [Fig. 68] para la segunda versión de *Treatise on the Veil* [Tratado sobre el velo] [Fig.69], y *Synopsis of a Battle* [Sinopsis de una batalla] [Fig. 70]. En noviembre se va a pasar unos días con su amigo Rauschenberg en Captiva Island, Florida, donde compuso varios *collages* inspirándose en los dibujos *Deluge* [Diluvio] (1517) de



Fig. LXVII.

Orion III (1968). Pintura industrial, lapis y lápiz de cera sobre lienzo. 172.5 x 216 cm. © Cy Twombly Foundation.



Fig. LXVIII.

Untitled [Sin título] (27 de mayo de 1970). Lápiz de color, lápiz de grafito, lápices de colores, tinta, cintas y corte, rasgado, y el papel sobre papel doblado, The Menil Collection, Houston; donación del artista. Fotografía por Paul Hester © Cy Twombly Foundation.



Fig. LXVIIIb.

Untitled [Sin título] (27 de mayo de 1970). Lápiz de grafito, tinta, lápices de colores, restos de pigmento, cinta adhesiva y papel cortado, rasgado y doblado sobre papel impreso de color, The Menil Collection, Houston; donación del artista. Fotografía de Paul Hester © Cy Twombly Foundation

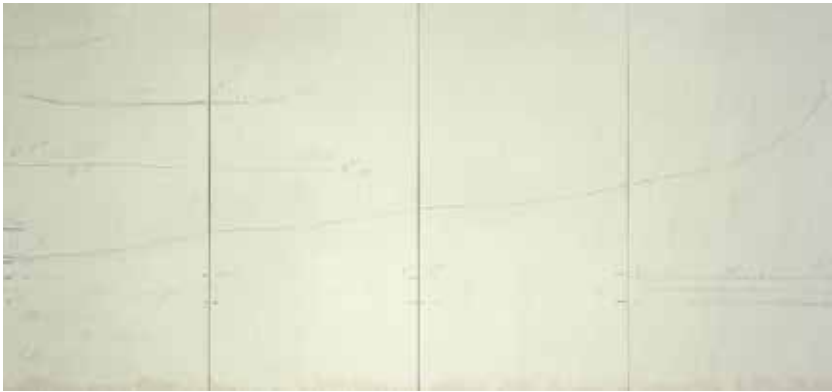


Fig. LXIX.

Veil of Orpheus [El velo de Orfeo] (1968).

Pintura industrial al aceite y lápiz de cera sobre el lienzo. 229 x 488cm.

© Cy Twombly Foundation.



Fig. LXX.

Synopsis of a Battle [Sinopsis de una batalla] (1971), Roma.

Pintura industrial al aceite y lápiz de cera sobre lienzo. 200.66 x 261.94 cm.

© Cy Twombly Foundation.

Leonardo da Vinci (1452-1519), al igual que en sus dibujos anatómicos, meteorológicos y de drapeados. A finales de ese mismo año, y tras exponer su segunda serie de “pinturas grises” en la galería de Nicholas Wilder de Los Angeles, Twombly inició un viaje a México bordeando el Pacífico, donde visitó diversas ciudades hasta llegar a Yalapa donde permaneció una temporada. Aprovechó su escapada para inspeccionar ruinas y excavaciones arqueológicas mayas, que más adelante influirían sus esculturas.

En 1969 tras un pequeño encuentro en las Antillas, Saint-Martin, decidió alquilar un apartamento en el palazzo de su amigo Giovanni del Drago con vistas al lago Bolsena, al norte de Roma, donde pintó *Bolsena* (1969). Una serie de catorce cuadros de gran formato que se vio seriamente influenciada por el alunizaje del *Apollo*. La misión espacial repercutiría en la estética de estas pinturas; pues poseen un lenguaje muy diferente al de las “pinturas grises”, ya que regresó de nuevo a los fondos claros y recuperó el color.

En 1970 el artista no perdió el tiempo y se dedicó a viajar por Europa, exponiendo en febrero en La Tartaruga de Roma, y más tarde en una muestra individual en Stockholm, en la Svenks-Franska Konstgalleriet; en Köln, en la Galerie Neuendorf, también en la Galerie Ursula Lichter, en Frankfurt, y en Genève en la Galerie Bonnier. Sin embargo, tras pasar el verano en Irlanda, regresó a Roma en otoño donde pintó la segunda versión en gran formato de *Treatise on the Veil (Second Version)* [Tratado sobre velo (segunda versión)] en el que sorprende, una vez más, haciendo uso del fondo gris para que las inscripciones en blanco resaltasen aún más.

A partir de 1971 su producción se reduce y trabaja solamen-

te en un par de obras al año. Aunque, eso sí, presentó sus pinturas y guaches en la Galerie Yvon Lambert de París. Ese mismo año acabaría pasando el verano en Villa Orlando, en Anacapri, para empezar a trabajar en la serie *Nini's Paintings* [Las pinturas de Nini] [Fig. 71] a comienzos de otoño. Esta serie de cinco lienzos está inspirada en la repentina muerte de Maria Antonietta (Ninini) Pirandello, nieta del gran dramaturgo italiano y esposa de su primer galerista en Roma, Plinio de Martiis [Fig.72]. Este suceso le sacudió y conmocionó, llevándole de nuevo a reflexionar sobre la muerte.

6.4.2. Campo alusivo a la escritura (1972-1977)

Como se ha ido comprobando a lo largo de los años, fue muy aficionado a los grandes formatos, algo que solo hace que aumentar con el tiempo. En la primavera de 1972 empezó a pintar, *Anatomy of Melancholy* [Anatomía de la melancolía], que terminó veintidós años después en Lexington. Su título era una referencia directa al libro del clérigo y erudito inglés Robert Burton (1577-1640) de 1621, una obra capital de las letras británicas. Considerada la obra más grande, actualmente se la conoce con el título de *Say Goodbye, Catullus, to the Shores of Asia Minor* [Dile adiós, Catulo, a las costas de Asia Menor] y ocupa un lugar privilegiado en la Cy Twombly Gallery en The Menil Collection [Fig. 73].

Afortunadamente, sus exposiciones solían ser más continuas por lo que su actividad artística quedó relegada a los meses de verano, que es cuando podía permanecer largas temporadas en lugares más tranquilos. Durante estos años, recupera el dibujo, lo que le permite compaginar sus viajes —como el que realizó con



Fig. LXXI.

Nini's Paintings [Las pinturas de Nini] (1971), Roma.
Pintura industrial al aceite, lápiz de cera y lápiz de plomo
sobre lienzo. 260 x 300 cm. © Cy Twombly Foundation.



Fig. LXXII.

De izquierda a derecha: Nini Pirandello De Martiis, Cy Twombly, Mimmo Rotella
y Plinio De Martiis en la 31ª edición de la Biennale di Venezia de 1962. Fotografía
de Ugo Mulas. © Cy Twombly Foundation. © Ugo Mulas.



Fig. LXXIII.

Say Goodbye, Catullus, to the Shores of Asia Minor [Dile adiós, Catulo, a las costas de Asia Menor] (1972-
1994). Óleo, acrílico, lápiz de plomo y lápices de colores sobre lienzo. Parte I: 400 x 297 cm; Parte II: 400
x 990 cm y Parte III: 400 x 297 cm. © Cy Twombly Gallery. The Menil Collection, Houston.

amigos al norte y centro de la India— con su trabajo. Ejemplo de ello serían los dibujos que realizó en Castel Gardena, *24 Short Pieces* [24 piezas breves] (1973). También a mediados de 1970 trabajó en dos portfolios, usando el *collage* y sus ya típicos gestos gráficos para un trabajo pseudo-científico. La primera parte, *Natural History Part-I* [Historia natural-parte I] (1974) [Fig. 74] está dedicada a los *Mushrooms* [Champiñones], mientras que en la segunda, realizada dos años después, se centró en un estudio de algunos de los árboles autóctonos de Italia.

Los editores Rudy/Godinez describieron esta primera parte del artista con las siguientes palabras:

«Twombly, like Rauschenberg with his collage prints, was a master of this kind of aleatoric-seeming collage, loose and dispersed but nonetheless composed. The intelligible and authentic science being practiced here is the testing of graphic structure itself —testing whether, in the end, it isn't a matter of sensitivity—. Might not structure be so permissive and flexible a thing that even the chaotic, at infinite distance, has a shiver of logic? Like John Cage (who Twombly might have picked up the fascination with mushrooms from), Twombly seems to have realized how easy art can be once you stop struggling with it!»²³²

En 1975, la recuperación arquitectónica de un antiguo palacio renacentista del siglo XV, cerca de la localidad de Bassano in Teverina, junto a los jardines de Bomarzo, que acababa de adquirir le llevó tres años y lo mantuvo ligeramente más apartado de su

²³² Citado en SOCKS por Rudy/Godinez. En: <<http://socks-studio.com/2013/11/03/cy-twombly-natural-history-part-1-mushrooms-1974/>> (Fecha de consulta: 22 -V- 2016).

actividad artística. Aun así, ese mismo año presentó sus pinturas, esculturas y dibujos en el Institute of Contemporary Art de Filadelfia en marzo, siete años después de su primera exposición americana; muestra que viajó también al San Francisco Museum of Modern Art. Al tiempo que compuso algunos de sus collages de gran formato, ambos de 1975, *Apollo and the Artist* [Apolo y el artista] [Fig. 75] y *Mars and the Artist* [Marte y el artista] [Fig. 76], de los que se hablará posteriormente.

Durante 1976 completó la segunda parte de su serie de grabados *Natural History-Part II: Some Trees of Italy* [Historia natural-parte II: algunos árboles de Italia] [Fig. 77]. Este interés repentino por la litografía y la estampación, no es casual, pues, su amigo Rauschenberg también abrió su propio estudio de estampación en Florida que frecuentó durante la década de los años setenta [Fig. 78]. Otra buena noticia para él es cuando le comunicaron que iban a incluir siete de sus obras en la exposición colectiva *Twentieth-Century American Drawing: Three Avant-Garde Generations*, inaugurada en el Solomon R. Guggenheim Museum de New York el 23 de enero de 1976. Asimismo, entre junio y septiembre, expuso una serie de dibujos realizados entre 1954 y 1976 en el ARC/Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

En ese tiempo, tras una pausa de diecisiete años, retomó su producción de esculturas ya que gracias a las recientes exposiciones empezaban a ganar importancia dentro del mundo artístico. Cabe destacar que al comenzar 1977 ya había realizado 148 esculturas diferentes. Sin duda, este fue un año muy completo si tenemos en cuenta que volvió a exponer en la galería Yvon Lambert en Paris, en Karlsruhe, New York, Köln, etc. y participó en *La documenta*



Fig. LXXIV.

Natural History Part I—Mushrooms—

[*Historia natural—Champiñones- Parte I*] (I-X) (1974).

El conjunto de siete litografías con fototipia en color y pequeños toques con las manos de color sobre papel Couronne de la marca Rives y hojas enteras para el collage. 75,6 x 55,6 cm.

© Cy Twombly Foundation.



Fig. LXXV.

Apollo and the Artist [Apolo y el artista] (1975), Roma.
Pintura al óleo, lápiz de cera, lápiz y collage. 142 x 128 cm.
© Cy Twombly (Colección particular).

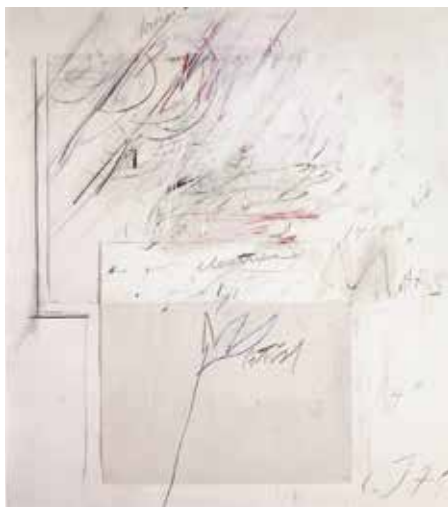


Fig. LXXVI.

Mars and the Artist [Marte y el artista] (1975), Roma.
Pintura al óleo, lápiz de cera, lápiz y collage. 142 x 128 cm.
© Cy Twombly (Colección particular).



Fig. LXXVII.

Natural History Part II—Some Trees of Italy—

[*Historia Natural —Algunos árboles de Italia— Parte II*] (I-VIII) (1975–1976).

Grabados y múltiples, el portfolio completo consta de ocho litografías, granolithograph, y fototipia impresa en colores con el collage. 56.7 x 76.4 cm. © Cy Twombly Foundation.



Fig. LXXVIII.

De izquierda a derecha: Nicola Del Roscio, Robert Rauschenberg, Cy Twombly, and Robert Petersen, trabajando en la imprenta de Rauschenberg en Florida (1971), Florida.

© Robert Rauschenberg Foundation.

6 de Kassel con siete obras, inaugurada el 23 de junio de 1977. También pintó el tríptico *Thrysis* [Thyrsis] en Bassano [Fig. 79] y durante el verano compuso *Fifty Days at Iliam* [Cincuenta días en Iliam], una serie de diez lienzos inspirados en la traducción de la *Iliada* de Alexander Pope (1688-1744), uno de los poetas ingleses más reconocidos del siglo XVIII. Esta serie estaba específicamente dedicada a la batalla de Troya, en la que habría que destacar el tono épico y la solemnidad que la rodea, palpable en cada una de sus pinceladas, como se verá al analizar la obra más adelante. Justo en esas fechas, empezó los trámites para su retrospectiva en el Whitney Museum of American Art de New York.

Este período estuvo marcado por la escritura, que potenciará la introducción de citas literarias más directas en los años ochenta y noventa. De ahí que en la obra de Twombly ocupara un papel relevante la escritura, porque tiene que ver con la caligrafía, con los rasgos característicos y la forma intrínseca de realizar sus trazos. Su relación no es ni de imitación ni de inspiración. Es más bien una alusión (una de sus telas podría ser perfectamente un campo alusivo a la escritura). No se le puede considerar un escritor, pues el propio artista afirmó: «I'm not a writer. In my paintings, I write other's texts, but don't write anything myself. In the last four paintings, for example: I always wanted to use Alkman's phrase "Leaving Paphos Ringed with Waves»²³³. Hizo referencia a la escritura, del mismo modo que lo hacía también con la cultura

²³³ Ver BERNADAC, Marie-Laure, 2010 (nota 41), p. 22. [No soy un escritor. En mis pinturas, escribo textos de otros, pero no escribo nada mío. En las últimas cuatro pinturas, por ejemplo: Siempre quise usar la frase de Alcman "dejando Pafos bordeado con olas."].

a través de las palabras para ir más allá de la escritura formada, dibujada, gracias al trazo y al movimiento de su gesto. El trazo vendría a ser la esencia de su escritura, que se ejecutaba con dejadez, a modo de borrador, como si fuese una mancha o un descuido —como se aprecia en *Orpheus Sweep to Oblivion* [Orfeo barrido al olvido] de 1975 [Fig. 80] y *Orpheus* [Orfeo] de 1979 [Fig. 81], y en su escultura *Orpheus (du Unendliche Spur)* [Orfeo (tú, huella sin fin)] (1979) [Fig. 82]—. La esencia de un objeto se relaciona con sus restos, no solo con lo que quedaba después de haberse usado, sino también con lo que se desechaba para usarlo. Otro ejemplo sería su serie en seis partes de *Goethe in Italy* [Goethe en Italia] (1978), en la que trató de plasmar y dejar constancia mediante esos trazos perezosos y emborronados de la estancia del escritor y filósofo alemán en Italia durante 1786-1788, hecho que el propio Goethe constató en *Italienische Reise* [El viaje a Italia] (1816).

6.4.3. De lo épico a la sublimidad de la naturaleza (finales de los 1970 y 1980)

En el verano de 1977 y 1978, mientras apuraba los preparativos para su gran retrospectiva en el Whitney Museum, invadido por el sentimiento de gloria y victoria que esto suponía para él por primera vez desde *Nine Discourses on Commodus* [Nueve discursos sobre Cómodo], se atrevió con otro tema de carácter histórico —épico—: *Fifty Days at Iliam* [Cincuenta días en Iliam]. Recordemos que ya se había abordado este tema en un tríptico de 1964, y uno de sus héroes, Aquiles, había aparecido también en una de sus obras que podríamos considerar de “retrato” en 1962, *Vengeance of Achilles* [Venganza de Aquiles] [Fig. 83], junto con la de Catulo, Patroclo, etc.

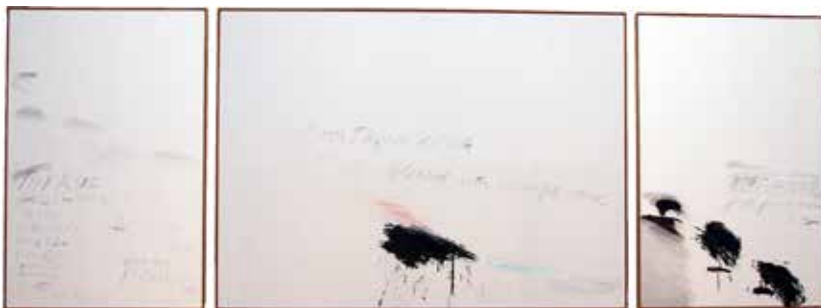


Fig. LXXIXa.

Thyrsis [Thyrsis] (1977), Parte I. Bassano in Teverina. Pintura al óleo, lápiz de plomo, carbón de leña sobre tela imprimada. 300 x 198 cm.

© Cy Twombly Foundation. © BPK, Berlin.

Fig. LXXIXb.

Thyrsis [Thyrsis] (1977), Parte II. Bassano in Teverina. Pintura al óleo, lápiz de plomo, crayón de cera sobre tela imprimada. 300 x 412 cm.

© Cy Twombly Foundation. © BPK, Berlin.

Fig. LXXIXc.

Thyrsis [Thyrsis] (1977), Parte III. Bassano in Teverina. Pintura al óleo, lápiz de plomo, carbón de leña sobre tela imprimada. 300 x 198 cm.

© Cy Twombly Foundation. © BPK, Berlin.



Fig. LXXX.

Orpheus Sweep to Oblivion [Orpheus barrido al olvido] (1975).
Base de aceite, óleo y lápiz de cera sobre lienzo. 195,7 x 334,5 cm.

© Cy Twombly (Colección particular).



Fig. LXXXI.

Orpheus [Orfeo] (1979). Base de aceite, óleo y lápiz de cera sobre lienzo. 195,7 x 334,5 cm. © Cy Twombly (Colección particular).



Fig. LXXXII.

Orpheus (Du Unendliche Spur) [Orfeo (tú, huella sin fin)] (1979), Roma. Madera, clavos y pintura blanca. 265,5 x 244,3 x 22 cm.
© Cy Twombly (Glestone Museum Foundation).



Fig. LXXXIIIa.

Vengeance of Achilles [Venganza de Aquiles] (1962), Roma. Pintura al óleo, lápiz de plomo, óleo sobre lienzo. 300 x 175 cm.
© Cy Twombly Foundation. © Kunsthaus Zurich.



Fig. LXXXIIIb.

Cy Twombly con su obra *Vengeance of Achilles* [Venganza de Aquiles] (1962). Fotografía de Mario Dondero en Roma 1962.
© Cy Twombly Foundation. © Mario Dondero.

En oposición, a la típica representación de batallas históricas afanosamente detalladas, se impuso de nuevo a los convencionalismos y creó una serie protagonizada por pequeños episodios aislados, donde los iconos y la escritura sobre fondo blanco se transforman en pura retórica. La formalidad y la suavidad del conjunto de Cómodo desaparecen por completo en esta nueva serie; en lugar de la sutileza y la combinación de colores —grises, terrosos y cremas—, aquí prima el placer de la escritura y la evocación “mágica” del uso reiterado del nombre y la pureza de dos colores que se contraponen —azul/agua y rojo/fuego—. Si con *Nine Discourses on Commodus* [Nueve discursos sobre Cómodo] trató de plasmar la magnificencia opulenta —barroca— de un emperador que perdió la razón, con *Fifty Days at Iliam* [Cincuenta días en Iliam] llegó a alcanzar la condición épica que caracteriza a cualquier contienda, en parte gracias a la simplicidad y a la intransigencia del propio artista a la hora de tratar los materiales y motivos que a priori no se relacionarían con una batalla. El carácter de estas pinturas realizadas en Bassano es diferente al de las obras que pintó en Roma, debido a que para él, la casa contiene la “carga” que conduce a la pintura²³⁴; la luz natural, la pesadez de las paredes oscuras de piedra y la soledad del campo difiere bastante de la agitación y el bullicio de la urbe. El resultado es una obra mucho más reflexiva y personal.

Amante de la Antigüedad, a menudo se ha aproximado —voluntaria e involuntariamente—, a la civilización clásica a través de intermediarios, ya sea a través de obras renacentistas, barro-

²³⁴ Citado en VARNEDOE, Kirk, 2014 (nota 197), p. 75.

cas, románticas, neoclásicas, etc.; es como si a Twombly le gustase interpretar, traducir y a su vez reinterpretar el pasado desde su posicionamiento contemporáneo. Un ejemplo de ello sería la ya citada *Goethe in Italy* [Goethe en Italia] que pintó en verano de 1978 mientras terminaba *Fifty Days at Iliam* [Cincuenta días en Iliam] en Bassano y que acto seguido se expuso en la Heiner Friedrich Lone Star Foundation de New York. En 1979 expuso *Fifty Days at Iliam* [Cincuenta días en Iliam] en la Gran Manzana, y como era de suponer no causó un gran impacto en su momento, aunque son lienzos de gran relevancia, sobre todo para la temática de artistas de los años ochenta como Julian Schnabel, Anselm Kiefer o Francesco Clemente, quien durante una entrevista con Kirk Varnedoe habló abiertamente sobre lo que para él —como artista— supuso la obra de Twombly. Sin embargo, ni la crítica ni los comentarios recibidos empañan la alegría de su inminente exposición en el Whitney Museum en 1979, en la que Roland Barthes era el encargado de escribir los textos para el catálogo de su retrospectiva. Tan impresionado quedó Twombly del escrito del crítico francés que en mayo de ese mismo año viajó a París para conocerle personalmente. Ese mismo mes también presentó su primera exposición de esculturas en Napoli, en la Galleria Lucio Amelio. Y en otoño viajó a Rusia y Afganistán, mostró doce de sus litografías en Lund (Suecia), y poco después experimentaría el dibujo con acuarela en las Antillas, en Les Saintes (en diciembre y enero de 1980).

A finales de los años setenta, Twombly se dedicó a la búsqueda de materiales por pequeños establecimientos y tiendas de antigüedades que pudiese utilizar en la construcción de sus escul-

turas. Recuperó, por tanto, la creación de esculturas como la ya citada *Orpheus (Du Unendliche Spur)* [Orfeo (tú, huella sin fin)].

En 1978 la fotógrafa y diseñadora Annabelle d'Huart (París, 1952) retrató y plasmó de nuevo el estudio y casa del artista en Roma. El reportaje de gran valor testimonial deja ver cómo el artista trabajaba en series como *Fifty Days at Iliam* [Cincuenta días en Iliam] (1978).

El interés de los años ochenta por los temas de historia le pilló lejos del reino de los mitos, barcos y batallas, pues hacía tiempo que el artista había abandonado lo épico por lo sublime. Twombly, influenciado o no por sus veranos en Bassano, se sintió muy atraído por la naturaleza: el cielo, el agua, los árboles y las flores. Siempre le gustó lo pastoral, como refleja su amor por las églogas de Virgilio y por *The Shepherdes Calender* [El calendario de los pastores] (1579) de Spenser; se podría decir que la vida en Bassano reforzó esta predisposición a lo natural. La tierra, la huerta, el pueblo, lo rústico y el tintineo de los cencerros del rebaño del pastor directamente debajo de las ventanas de su estudio ayudaron a cambiar de escenario.

Ya sea por estos u otros indicios, su arte había cambiado mientras él mismo iba creciendo. Durante mucho tiempo su trabajo había estado fuertemente marcado por las metáforas —icónicas— del cuerpo humano (penes, vulvas y pechos), por lo que sorprendió a sus espectadores con una etapa de abstracción espacial en la que interpretaba el paisaje desde un formato totalmente genérico. Es decir, durante la década de 1980 empezaron a emerger obras relacionadas con la naturaleza más próxima al estilo de William Turner y Claude Monet, gracias al tratamien-

to atmosférico y al efecto envolvente que llegó a conferirle a las obras. Contemplación y reflexión. En definitiva, grupos de pinturas concebidas para ser vistas en conjunto; pero en lugar de la típica narración épica de la historia, los nuevos sujetos eran efímeros —flores, nubes, reflejos lumínicos en el agua, etc.—, por lo que intentó emular el barrido fotográfico —panorámico— de un paisaje “interior”. Movimiento y fugacidad contrastan con la verticalidad de sus paisajes. En estas obras tan desesperadas como melancólicas, en las que emulaba la sublimidad y la inmensidad de los pintores alemanes del romanticismo, al más puro estilo de C. David Friedrich (1774-1840).

En 1980, el dibujo está especialmente presente en su obra nuevamente. El XXIII Festival dei Due Mondi de Spoleto (Italia) mostró una retrospectiva de sus dibujos (1955 y 1975). Por esas fechas tuvo ocasión de presentar el ciclo de dibujos *5 Days Wait at Jiayuguan* [Espera de cinco días en Jiayuguan] en la XXXIX Biennale di Venezia, al mismo tiempo que también se expusieron por primera vez sus dibujos en Madrid. Sin embargo, volvió a abandonar el dibujo para realizar un conjunto escultórico que realizó en Bassano, entre las que destaca *The Beeper of Sheep* [El guardador de rebaños].

Un hecho decisivo en su vida fue cuando en la primavera de 1981 alquiló un estudio en Formia, en el golfo de Gaeta, entre Roma y Napoli, ya que dentro de unos años decidiría trasladarse a Gaeta huyendo de la vorágine de Roma. Ese mismo año empezó a trabajar en la serie de Hero y Leandro, inspirada en la leyenda clásica —mitológica— que retomó Christopher Marlowe en su poema de 1819. Estos primeros años de la década de los ochenta

se caracterizan por la multitud de exposiciones que se organizan y que le obligan a viajar de un lado a otro, como la muestra colectiva *The New York School: Tour Decades* que se inauguró el 1 de julio en el Solomon R. Guggenheim Museum de New York o *Balthus and Twombly* en Thomas Amman Fine Art en Zürich, en la que expuso cinco de sus obras, entre otras muchas.

A principios de esta década habría que destacar también el viaje que hizo a Yemen con su hijo Alessandro (en junio de 1983). A su vuelta, en el mes de agosto se dedicó a dibujar episodios de la Antigüedad clásica relacionados con personajes heroicos, deidades griegas o acontecimientos históricos como *Anabasis* [Anábasis] [Fig. 84], que acabó en Bassano, y *Proteus* [Proteo] [Fig. 85], que realizó en Kay West a principios de 1984. En mayo de ese mismo año expuso sus obras sobre papel en el Entrepôt Lainé-CAPC/ Musée d'Art Contemporain de Bordeaux, dedicadas exclusivamente a temas alegóricos. Centrado en la mitología, en verano de 1984 terminó *Hero and Leander* [Hero y Leandro] [Fig. 86] en Bassano in Teverina, que había empezado en 1981. Después de una etapa dedicada a los temas míticos y clásicos, Twombly centró su atención en el contexto que englobaba dichas representaciones paganas, la naturaleza. Dejando atrás el bagaje histórico a favor de una actitud casi contemplativa hacia lo natural, como en sus series *Untitled (Bassano in Teverina)* [Sin título (Bassano in Teverina)] (1985) [Fig. 87] y *Untitled (A painting in Nine Parts I-IX)* [Sin título (Una pintura en nueve partes)] (1988) [Fig. 88].

En invierno de 1985 visitó por segunda vez Luxor, tras su primera visita en 1962. Egipto volvió a impactarlo por sus pinturas, que representan la vida diaria, así como los pequeños objetos suntuarios

que le inspiraron a la hora de componer su escultura *Winter's Pasaje: Luxor* [Pasaje de invierno: Luxor] [Fig. 89]. La primavera la pasaría en Gaeta en casa de un amigo trabajando en la “construcción” de sus esculturas. Sin embargo, la sublimidad del paisaje acaba convergiendo en temas mitológicos. Una simbiosis que se torna evidente en sus trabajos; por ejemplo, durante el verano de 1985 que pasó entre Roma y Bassano se dedicó íntegramente a pintar la segunda versión de *Hero and Leandro (to Christopher Marlowe)* [Hero y Leandro (a Christopher Marlowe)] [Fig. 90], esta vez con una mención especial al poeta inglés. Sin duda una combinación que se acabó completando con la introducción de poesía a través de referencias directas como en *Analysis of the Rose as Sentimental Despair* [Análisis de una rosa como desesperación sentimental], una serie de nueve lienzos inspirados en citas poéticas de Rilke, Rumi y Leopardi que terminaría en 1986. Los rojos escarlata y carmín que representaban la sangre y el fuego de la guerra pasaron a simbolizar el amor y la pasión que simbolizan sus flores. Ese mismo año pintó también *Wilder Shores of Love (Parts I, II)* [Las costas más salvajes del amor (partes I-II)] [Fig. 91] así como su primera serie de lo que se conoce por “pinturas verdes”. Sus conjuntos pictóricos de finales de los ochenta sorprenden por el protagonismo al complemento cromático, el verde se vuelve el protagonista. Ideó un espacio de abstracciones verdes con toques azules y blancos, sin duda influenciado por la “ortografía acuática” de las imágenes de los últimos años de Monet, como la de su serie de nueve lienzos *Untitled (A Painting in Nine Parts)* [Sin título (una pintura en nueve partes)], que pintó para representar al pabellón italiano en la Biennale di Venezia de 1988 junto con un grupo de cuatro esculturas. A su vez, también habría que señalar la



Fig. LXXXIVa.

Anabasis [Anábasis] (1980), Bassano in Teverina. Madera, arcilla, madera, tiras de metal, clavos, pintura, tela, ruedas, papel y grapas.

116.8 x 48.9 x 49.5 cm.

© Cy Twombly Foundation (Colección del artista).



Fig. LXXXIVb.

Anabasis

[Anábasis] (20 de noviembre 1983).
Pastel al óleo, pintura al óleo y lápiz sobre papel. 100 x 70 cm. © Cy Twombly Foundation (Colección particular).



Fig. LXXXIVc.

Anabasis

[Anábasis] (20 de noviembre 1983).
Pastel al óleo, pintura al óleo y lápiz sobre papel. 142 x 128 cm. © Cy Twombly Foundation (Colección particular).



Fig. LXXXV.

Proteus [Proteo] (1984), Kay West.

Polímero sintético, lápiz de colores y grafito sobre papel. 76 x 56,5 cm.

© Cy Twombly Foundation.



Fig. LXXXVIa.

Hero and Leander [Hero y Leandro] (1984), Bassano in Teverina.
Parte -I- Óleo, pintura industrial al aceite y óleo en barra sobre lienzo.
167,6 x 200,5 cm. © Cy Twombly (Colección Daros, Suiza).

Fig. LXXXVIb.

Hero and Leander [Hero y Leandro] (1984), Bassano in Teverina.
Parte -II- Pintura industrial al aceite y óleo en barra sobre lienzo.
156,6 x 205 cm. © Cy Twombly (Colección Daros, Suiza).

Fig. LXXXVIc.

Hero and Leander [Hero y Leandro] (1984), Bassano in Teverina.
Parte -III- Pintura industrial al aceite y óleo sobre lienzo.
156,5x 205 cm. © Cy Twombly (Colección Daros, Suiza).

Fig. LXXXVI d.

Hero and Leander [Hero y Leandro] (1984), Bassano in Teverina.
Parte -IV- Lápiz de plomo sobre papel. 42 x 29,6 cm.
© Cy Twombly (Colección Daros, Suiza).



Had gone,
in bubbles
all his amorous breath.



Fig. LXXXVII.

Untitled (Bassano in Teverina) I-III-

[Sin título (Bassano in Teverina) I-III-] (1985), Bassano in Teverina.

Acrílico, pintura al óleo, pintura en aerosol sobre panel de madera.

181,7 x 181,7 cm.

© Cy Twombly Foundation (Colección del artista).

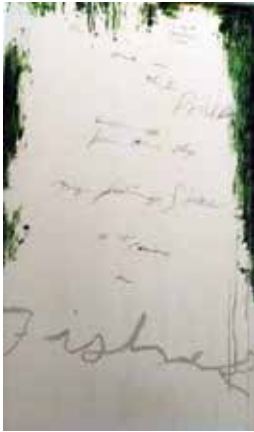


Fig. LXXXVIIIa.
Untitled (A painting in Nine Parts) [Sin título
 (Una pintura en nueve partes)] (1988) Parte I:
 óleo, pintura a base de agua, grafito y pintura
 metálica sobre panel de madera con marco
 pintado. 191,2 x 108,6 cm.
 © Cy Twombly Foundation.
 © The Menil Collection, Houston.

Fig. LXXXVIIIb.
Untitled (A painting in Nine Parts) [Sin título
 (Una pintura en nueve partes)] (1988)
 Parte II: óleo, pintura a base de agua sobre panel
 de madera. 185,4 x 102,9 cm.
 © Cy Twombly Foundation.
 © The Menil Collection, Houston.

Fig. LXXXVIIIc.
Untitled (A painting in Nine Parts) [Sin título
 (Una pintura en nueve partes)] (1988)
 Parte III: óleo, pintura a base de agua sobre
 panel de madera. 185,4 x 102,9 cm.
 © Cy Twombly Foundation.
 © The Menil Collection, Houston.



Fig. LXXXVIIId.
Untitled (A painting in Nine Parts) [Sin título
 (Una pintura en nueve partes)] (1988)
 Parte IV: óleo, pintura a base de agua sobre
 panel de madera. 185,4 x 102,9 cm.
 © Cy Twombly Foundation.
 © The Menil Collection, Houston.



Fig. LXXXVIIIe.
Untitled (A painting in Nine Parts) [Sin título
 (Una pintura en nueve partes)] (1988)
 Parte V: óleo, pintura a base de agua sobre panel
 de madera. 262,8 x 160,7 cm.
 © Cy Twombly Foundation.
 © The Menil Collection, Houston.

Fig. LXXXVIIIf.
Untitled (A painting in Nine Parts) [Sin título
 (Una pintura en nueve partes)] (1988)
 Parte VI: óleo, pintura a base de agua sobre
 panel de madera. 262,8 x 160,7 cm.
 © Cy Twombly Foundation.
 © The Menil Collection, Houston.



Fig. LXXXVIIg.
Untitled (A painting in Nine Parts)
 [Sin título (Una pintura en nueve partes)] (1988)
 Parte VII: óleo, pintura a base de agua sobre panel de madera.
 185,4 x 102,9 cm.
 © Cy Twombly Foundation.
 © The Menil Collection, Houston.



Fig. LXXXVIIh.
Untitled (A painting in Nine Parts)
 [Sin título (Una pintura en nueve partes)] (1988)
 Parte VIII: óleo, pintura a base de agua sobre panel de madera.
 185,4 x 102,9 cm.
 © Cy Twombly Foundation.
 © The Menil Collection, Houston.



Fig. LXXXVIIIi.
Untitled (A painting in Nine Parts)
 [Sin título (Una pintura en nueve partes)] (1988)
 Parte IX: óleo, pintura a base de agua sobre panel de madera.
 185,4 x 102,9 cm.
 © Cy Twombly Foundation.
 © The Menil Collection, Houston.



Fig. LXXXIX.
Winter's Passage: Luxor [Pasaje de invierno: Luxor] (1985). Bronce pintado con pintura Blanca al óleo. 54 x 105,7 x 51,6 cm.
 © Cy Twombly Foundation. (Colección particular).



Fig. XC.

Hero and Leander (to Christopher Marlowe) [Hero y Leandro (a Christopher Marlowe) (1985), Roma. Óleo y pintura industrial al aceite sobre lienzo. 202 x 254 cm. 184 © Cy Twombly Foundation (Colección particular).



Fig. XCI.

Wilder Shores of Love (Parts I, II) [Las costas más salvajes del amor (partes I-II)] (1985). Pintura al aceite industrial, óleo, lápices de colores, lápiz sobre panel de madera. 140 x 120 cm. © Cy Twombly Foundation.

naturalidad de sus pinceladas, sueltas y fluidas, de nuevo, en contraposición a sus trabajos anteriores donde el pigmento parecía añadido a golpes, creando manchas que daban la sensación de una pintura más seca y contraída. Sin lugar a dudas, estas “pinturas verdes” dejan al descubierto al verdadero pintor que llevó siempre dentro y que llevaba tiempo enmascarado tras el de dibujante.

Quizás el detonante definitivo de este cambio fuese Gaeta, donde el artista encontró su verdadero reducto de paz y tranquilidad. A mediados de los años ochenta, finalmente se decidió a comprar y reconstruir una casa en la ladera de este pueblo costero. A partir de ese momento, pasaría también inviernos enteros trabajando allí, como el de 1985 en el que estuvo preparando una retrospectiva de dibujos, collages y pinturas sobre papel entre 1955 y 1985 para la galería Gagosian. Ese mismo año —1985—, coincidiendo con la apertura del entonces Centro de Arte Reina Sofía en Madrid, participó con once obras en la exposición comisariada por Carmen Giménez, *Referencias: un encuentro artístico en el tiempo: Georg Baselitz, Eduardo Chillida, Antonio Saura, Richard Serra, Antoni Tàpies, Cy Twombly* (del 26-V-1986 al 15-IX-1986), que Calvo Serraller tildó de “encuentro excéntrico”, pues, eran artistas muy diversos aunque no totalmente dispares: «Ciertas referencias expresionistas de Baselitz son, sin duda, también compartidas por Saura; el carácter poético y gestual del material, así como la presencia de lo caligráfico, son comunes a Tàpies y Twombly y la preponderancia de la tridimensionalidad en la obra de Chillida y Serra da lugar a precedentes analogías sobre su manera de concebir la creación artística»²³⁵.

²³⁵ Citado en MUSEO REINA SOFÍA. “Referencias: un encuentro artístico en el tiempo”. En:

Por otro lado, tras haber adquirido su nueva casa en Gaeta Twombly se ilusionó con la idea de vivir rodeado de naturaleza, y en 1986 se implicó de lleno en la concepción de sus jardines en los que plantaría limoneros como si de un conjunto de estancias se tratase. Su intención fue la de conquistar el aparente orden natural del armonioso conjunto que representaban, algo que le llevó más de un año de esfuerzo y dedicación pero que realizó con gusto y satisfacción como muestran sus propias fotografías de limones de 2005, *Lemons, Gaeta* [Limonos, Gaeta] [Fig. 92], en las que orgulloso retrata el resultado de tantos años de entrega.

Siempre dividido entre Gaeta y Bassano, volvió a exponer en España en 1987, tanto en Madrid como en Barcelona, y también en Zürich, London, Düsseldorf, Paris... Pero si por algo es relevante este año en su carrera y vida es porque fue elegido miembro de la American Academy and Institute of Arts and Letters de New York, y porque con motivo de su exposición en la Städtisches Galerie Haus Seel, recibió el premio Rubens que otorgaba la ciudad de Siegen en Westfalia.

En 1988 fue honrado con el encargo de realizar los diseños para los telones de la Opéra Bastille en Paris. Tras ocuparse de otras exposiciones por Europa y Estados Unidos, se dedicó durante la primavera en Gaeta a componer esculturas y pinturas *Petals of Fire* [Pétalos de fuego] [Fig. 93] y *Venere sopra Gaeta* [Venus sobre Gaeta] que expuso en la Galleria Lucio Amelio en Napoli; mientras la DIA Art Foundation (fundada en 1973 por Heiner

<<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/referencias-encuentro-artistico-tiempo>> (Fecha de consulta: 1-I-2017).



Fig. XCII.

Lemons [Limonés] (2008) Gaeta.
Tinta de impresión. 26.2 x 25.4 cm.
© Nicola Del Roscio Foundation.
© Cy Twombly Foundation
(Colección particular).



Fig. XCIII.

Petals of Fire [Pétalos de fuego] (1989).
Pintura acrílica, lápiz de cera, lápices de
colores y graffito sobre papel. 144 x 128 cm
© Cy Twombly Foundation.

Friedrich, su mujer Philippa de Menil y Helen Winkler, se dedicaron a promover y patrocinar el minimalismo y el arte conceptual) mostraba sus *Poems to the Sea* [Poemas al mar] (1959) en el Dan Flavian Institute de Bridgehampton. Tras su paso por la Biennale di Venezia de 1988 con sus “pinturas verdes”, se fue a los Estados Unidos a pasar el otoño pero acto seguido volvió a Gaeta en invierno, no sin antes hacer una escala en París ya que fue elegido Chevalier dans l’Ordre des Arts et des Lettres de Paris. 1989 sería otro año relevante. En febrero expondría un total de veintisiete pinturas en la muestra individual *Cy Twombly: Paintings and Sculptures* en la Sperone Westwater Fischer Gallery de New York y otra en Köln. Asimismo, su dicha no podría ser más completa cuando The Menil Collection de Houston le dedicó una importante exposición con sus dibujos, pinturas y esculturas en septiembre; muestra que viajó también a Francia, concretamente al Des Moines Art Center en abril de 1990. En verano, decidió viajar a las islas Seychelles para dibujar una serie que expondría en la galería de Thomas Amman de Zürich, y en İstanbul pasaría la Navidad rodeado de los aromas del Mediterráneo.

Sería también en el año 1989 cuando Twombly crease el vínculo con el galerista americano Larry Gagosian (Los Angeles, 1945) tras haberlo conocido en a mediados de los años ochenta. Ambos, artista y galerista se entendieron y respetaron de tal manera que estuvieron trabajando juntos cerca de dos décadas sin firmar ningún tipo de contrato. El galerista de ascendencia armenia sentía una gran estima por él y mantuvieron siempre una relación muy estrecha, el propio Gagosian afirmó como le enseñó mucho acerca del negocio: «[...] Cy really taught me a lot about my Bu-

siness»²³⁶. Tal y como relataba Elisa Lipsky-Karasz en el artículo que publicó sobre el imperio que Larry Gagosian ha levantado por todo el mundo. Éste tenía debilidad por la obra de Twombly hasta el punto de tener colgado uno de sus cuadros en su habitación para ser lo primero que viese cada mañana al despertarse como escribió Lipsky-Karasz: «Every morning, when Gagosian opens his eyes in his home in the Harkness Mansion on the Upper East Side, he sees Twombly's 2003 painting *Untitled (Lexington, Virginia)*»²³⁷. Además, la admiración y la confianza que Gagosian depositó en su trabajo ha quedado más que patente ya que siempre ha apostado por él a la hora de inaugurar sus sedes europeas como bien señaló Lipsky-Karasz: «He has inaugurated five of his eight European galleries —including, last October, a new 18,000-square-foot space in London's Mayfair— with a show on the artist. This month, Twombly works will appear in a group show for the opening of the newest Gagosian Gallery, in San Francisco»²³⁸. En el mismo reportaje la periodista narró cómo le afectó al galerista la enfermedad del artista:

«Twombly died in 2011, decades after Gagosian's father did, and Gagosian cried at the clinic in Rome when he viewed the artist's rangy frame at rest. Every summer since, Gago-

²³⁶ LIPSKY-KARASZ, Elisa. "The art of Larry Gagosian's Empire". New York: WSJ Magazine, 26 de abril 2016. En: <<http://www.wsj.com/articles/the-art-of-larry-gagosians-empire-1461677075>> (Fecha de consulta: 25 -V- 2016).

²³⁷ LIPSKY-KARASZ, Elisa, 2016 (nota 236).

²³⁸ LIPSKY-KARASZ, Elisa, 2016 (nota 236).

sian loyally visits Twombly's seaside house in the small town of Gaeta, Italy, bringing along his entourage to have lunch with Nicola del Roscio, the president of the Cy Twombly Foundation, who still lives there.»²³⁹

Es más, Del Roscio recordaba cada una de las visitas que éste le realizaba [Fig. 94] y cómo Gagosian, muy atentamente, le puso a su disposición su propio jet privado para que pudiera desplazarse con mayor comodidad cada vez que lo necesitase:

«[...] He arrives on his boat like an admiral,” says del Roscio. “Cy enjoyed his cheeky energy, and he always came to Cy with the most interesting ideas. He was always very correct with Cy.” The gallerist and artist never signed a contract in the two decades they worked together. In Twombly's later years, when he was ailing with cancer and needed to fly between his native Virginia and Italy, Gagosian would send his Bombardier jet. Gagosian recalls, “Cy used to say, ‘The only two things I like are painting and flying on Larry's plane’.»²⁴⁰

6.5. Quinta etapa

6.5.1. Flores y Luz: Gaeta, Seychelles (1990-1993)

A principios de los años noventa, Twombly volvió a las islas Seychelles durante los meses de invierno, primero a la isla de La Digue, y más tarde a la isla D'Arros, donde se dedicó a dibujar. Esta experiencia junto con sus estancias en Gaeta, cada vez más

²³⁹ LIPSKY-KARASZ, Elisa, 2016 (nota 236).

²⁴⁰ LIPSKY-KARASZ, Elisa, 2016 (nota 236).

prolongadas, serán las causantes de la metamorfosis que ya se pre-
ludiaba a finales de los años ochenta

Sumergidos de pleno en los años noventa, regresó a una cierta simplicidad de temas y colores, como se observa en los trabajos que realizó la primavera de 1990, *Summer Madness* [Locura de verano] [Fig. 95]. Es frecuente la aparición del motivo de la flor tanto en pinturas como en dibujos y esculturas. Utilizó colores inspirados en flores, brillantes y llamativos, muy relacionados con sus estancias en Gaeta y las Seychelles. La luminosidad y proximidad al mar de esta ciudad portuaria tienen su efecto determinante en la obra del artista durante estos años, tanto en la elección del tema a tratar como en su ejecución. Ese mismo año recibió en abril la medalla Skowhegan de pintura de la Skowhegan School for Sculpture and Painting en Maine.

A pesar del éxito de su pintura, no debemos olvidar que la escultura marcó su juventud y que con los años se hará más significativa, llegando incluso a tener algo de inquietante: interrumpe el interior de su propia composición, creando en quién lo mira ansia, desconcierto e incluso irritación. Su escultura está íntimamente ligada con la pintura y literatura, con un lenguaje plástico de gran calidad inventiva y lírica, marcado por la peculiaridad de su trabajo entre la cultura estadounidense y el espíritu europeo. En ocasiones, introduce referencias literarias a través de inscripciones a lápiz de su propio puño y letra como en *Thermopylae* [Las Termópilas] (1990) [Fig. 96] o *Om ma ni pad me hum* (2000) [Fig. 97] que podría aludir directamente al mantra budista “Om mani pad-me hūm” —del sánscrito ॐ मणिपद्मे हूँ—, a excepción de *That which I should have done, I did not do* [Lo que debería haber hecho, no lo



Fig. XCIV.

Larry Gagosian con Cy Twombly (2003). © Fotografía de Jean Pigozzi.



Fig. XCV.

Summer Madness [Locura de verano] (1989), Bassano in Teverina/Gaeta.
Acrílico, pintura al óleo, lápiz coloreado sobre papel montado sobre panel de
madera. 150 X 126 cm. © Cy Twombly Foundation.

© Udo and Anette Brandhorst Collection.



Fig. XCVI.

Thermopylae [Las Termópilas]
(1990-1991). Escultura en yeso, mimbre,
tejido grueso, palos de madera, grafito; el
pañó del yeso revestidas con flores con el
tallo de plástico. 137 x 89 x 66 cm.

© Cy Twombly Foundation.

Fig. XCVII.

Om ma ni pad me hum (2000), Lexington. Ma-
dera, alambres y clavos, yeso, resina sintética
rellena de pasta de color, tempera y lápiz de
color azul. 230 x 65,5 x 45,5 cm.

© Cy Twombly (Colección Brandhorst).



hice] (1998) [Fig. 98] que aparece impreso en una placa metálica, probablemente es una mención a la pintura del estadounidense Ivan Albright (1897-1983) *That which I should have done, I did not do (The Door)* [Lo que debería haber hecho, no lo hice (la puerta)] (1931-1941), que debió de conocer en alguna de sus visitas al Art Institute of Chicago.

Aun siendo y considerándose pintor y escultor, la faceta escultórica de Twombly es prácticamente desconocida. Por eso sus objetos, realizados con simples materiales, se han considerado solo “accesorios”—productos secundarios ante su actividad pictórica—. Probablemente, si sus esculturas no alcanzaron el éxito esperado fue porque el propio artista quiso preservarlas —son una parte muy íntima— y prefirió no desprenderse de ellas. La fascinación oculta por su escultura consiste en la dureza, en un ímpetu casi agresivo, nada virtuoso. Sus piezas se caracterizaban por múltiples y precisas referencias a monumentos antiguos y a versos de Arquíloco, Stéphane Mallarmé, Fernando Pessoa —Álvaro de Campos— (1888-1935), Rainer Maria Rilke (1875-1926) o Giorgos Seferis, que desvelan los amplios espacios que resuenan con los simples materiales típicos del fondo del almacén, desprendiendo la pureza del material en sí. Sus composiciones, con el paso del tiempo, pierden su rigidez icónica gracias a las trayectorias de las líneas que se concentran de forma equilibrada o a las torsiones de las cuerdas y de los alambres que pierden su carácter obsesivo y fetichista de las primeras obras. La interpretación poética de sus esculturas se concentra de forma unilateral sobre el proceso, en el cual trascienden materiales, espacio y tiempo, considerando éste último como elemento fundamental de sus obras. De hecho,



Fig. XCVIII.

That which I should have done, I did not do

[Lo que debería haber hecho, no lo hice] (1998). Madera, cartón,
piedra, rosa de plástico, placa de metal. 36 x 37 x 27,5 cm.

© Cy Twombly Foundation.

este proceso en su arte viene constantemente destruido y negado. Existe un movimiento que va en direcciones opuestas respecto a lo poético que a través de las referencias a Mallarmé o a Rilke se someten a discusión o se aniquilan. El efecto que buscaba era el de molestar o agitar, no el de destruir. En sus obras, y en esto consiste la diferencia determinante entre Paul Valéry (1871-1945) y Mallarmé, el momento de ruptura en el que la belleza viene destruida es la parte constituyente de la estructura de su obra. Introducía conscientemente pequeñas interrupciones que marcaran su estilo y su relación, pasión por la cultura clásica²⁴¹.

Su afición por la literatura le llevó a recorrer en 1991 el itinerario de Lord Byron a través de Grecia, pasando por Egipto hasta llegar a la isla de Siros. Un viaje que podría considerarse también emocional, una peregrinación que le llevó a reflexionar sobre su propio exilio tiempo atrás. Esta experiencia le llevó a trabajar en sus dos series sobre las estaciones del año. Una oda en toda regla a la naturaleza y a la poesía, pues en ellas encontramos fragmentos poéticos del poeta griego Giorgios Seferis entre otros, son sus *Quattro Stagioni* [Cuatro Estaciones] [Fig. 99]. El primer ciclo pertenece a la colección del MoMA (The Museum of Modern Art) de New York y el segundo a la de la Tate Modern de London. En 1992, además de dedicarse por completo a la escultura en Júpiter Island, Florida (prueba de ello es Madame D'O), Twombly trabajó sobre un tríptico en el que comenzó a introducir temas marinos y figuras de barcos de inspiración celta y prehistó-

²⁴¹ La reflexión y la relación de Twombly con el poeta y ensayista francés, Paul Valéry, se encuentra en el ensayo "Sabiduría en el arte" en BARTHES, Roland, 1986 (nota 84), p. 211-214.



Fig. XCIXa.

Quattro Stagioni: Primavera

[Cuatro estaciones: Primavera] (1993-1995) Bassano in Teverina/Gaeta. Acrílico, óleo en barra, lápiz de cera, lápiz de color y lápiz de plomo sobre lienzo. 312,5 x 190cm.

© Cy Twombly Foundation.
© Tate Gallery London.



Fig. XCIXb.

Quattro Stagioni: Estate

[Cuatro estaciones: Verano] (1993-1995) Bassano in Teverina/Gaeta. Acrílico, lápiz de color y lápiz de plomo sobre lienzo. 314 x 215 cm.

© Cy Twombly Foundation.
© Tate Gallery London.



Fig. XCIXc.

Quattro Stagioni: Autunno

[Cuatro estaciones: Otoño] (1993-1995) Bassano in Teverina/Gaeta. Acrílico, óleo en barra, lápiz de cera, lápiz de color y lápiz de plomo sobre lienzo. 313 x 215 cm.

© Cy Twombly Foundation.
© Tate Gallery London.



Fig. XCIXd.

Quattro Stagioni: Inverno

[Cuatro estaciones: Invierno] (1993-1995) Bassano in Teverina/Gaeta. Acrílico, óleo en barra, lápiz de cera, lápiz de color y lápiz de plomo sobre lienzo. 313,5 x 220,5 cm.

© Cy Twombly Foundation.
© Tate Gallery London.



Fig. XCIXe.
Quattro Stagioni: Primavera
 [Cuatro estaciones: Primavera] (1993)
 Bassano in Teverina / Gaeta. Pintura polimérica sintética,
 óleo y lápiz sobre lienzo. 312,5 x 190 cm.
 © Cy Twombly Foundation.
 © MoMA, New York.



Fig. XCIXf.
Quattro Stagioni: Estate
 [Cuatro estaciones: Verano] (1993-1995)
 Bassano in Teverina / Gaeta. Pintura polimérica sintética,
 óleo y lápiz sobre lienzo. 314,5 x 201 cm.
 © Cy Twombly Foundation.
 © MoMA, New York.



Fig. XCIXg.
Quattro Stagioni: Autunno
 [Cuatro estaciones: Otoño] (1993-1995)
 Bassano in Teverina / Gaeta. Pintura de polímero sintético,
 aceite, pintura para casa, crayón y lápiz sobre lienzo. 313,7 x
 189,9 cm. © Cy Twombly Foundation.
 © MoMA, New York.



Fig. XCIXh.
Quattro Stagioni: Inverno
 [Cuatro estaciones: Invierno] (1993-1995)
 Bassano in Teverina / Gaeta. Pintura polimérica sintética,
 óleo y lápiz sobre lienzo. 313 x 190,1 cm.
 © Cy Twombly Foundation.
 © MoMA, New York.

rica, que se convertirán en motivos recurrentes a partir de ahora. Sus referencias y citas poéticas cobran una mayor importancia en este periodo.

El artista emprendió su carrera con un gusto estético profundamente arraigado en el pasado, centrándose en la búsqueda de artefactos humanos —construidos y destruidos— que habían sido enterrados y corroídos por el paso del tiempo, fascinado por ello, continuó trabajando a lo largo de la mayor parte de su trayectoria en ese campo; manifestando abiertamente una gran pasión por todo lo que estaba gastado, marcado o rayado —lleno de cicatrices—. En definitiva, ansiaba encontrar y crear piezas estigmatizadas, perdurables y por qué no decirlo, eternas. En este punto, con más de sesenta años a sus espaldas, llegó a fascinarse por las formas más delicadas y efímeras de la madre naturaleza. Buscó la belleza desesperadamente desde la sencillez, examinando cualquier signo, no de supervivencia, sino de renovación, de vida; es decir, cualquier indicio o testimonio que naciera de la tierra. Dejó atrás sus reflexiones sobre la fugacidad del tiempo y la vida para fijarse en la vida en sí, en el movimiento tan simple de una flor buscando el sol.

Como se ha podido comprobar desde el principio de su carrera, siempre había renunciado al pincel a favor del lápiz para suprimir su virtuosismo y obtener la inmediatez de niño. En la ya mencionada *Summer Madness* [Locura de verano] (1990) y en otros grupos pictóricos de los últimos años íntimamente relacionados con la flor, siguió la misma premisa pero a la inversa. Sofocó la linealidad que ha sido la esencia más personal de su trabajo, y adoptó en cambio pinceladas y colores brillantes que asociamos

con los típicos usados en un jardín de infancia. Temas frescos y veraniegos, que construyó a raíz de sus viajes a las Seychelles y a su amada Gaeta. Sin duda, una renovación temática que conquistó desde la simplicidad y la inocencia de la niñez.

6.5.2. Añoranza: el Mar y el barco (1993-2001)

La melancolía y la nostalgia de su ciudad natal le llevaron a comprar en 1993 una casa en Lexington, con la intención de pasar más tiempo allí durante la primavera y el otoño. De hecho ese mismo año, 1993, el 3 de junio la Washington and Lee University de Lexington le nombró Doctor Honoris Causa. Parece que a partir de este momento, decidió vivir entre los dos lugares que sintió como suyos y que formaban parte de él, Lexington y Gaeta. Es más, cuadros que no conseguía acabar en Gaeta se los llevaba al estudio que había alquilado en Lexington, como es el caso del lienzo de gran formato *Say Goodbye, Catullus, to the Shores of Asia Minor* [Dile adiós, Catulo, a las costas de Asia Menor], que había empezado veintidós años antes, en el que el mar y el motivo del barco cobraron un significado esencial en su obra. Ambos conceptos, tanto el mar como el barco, los asocia a sus dos hogares y a su infancia y madurez.

Por encima de todo, el entorno que lo rodeaba en Gaeta era más luminoso y liviano, pues pintaba en un cuarto de altas ventanas con vistas al puerto de Gaeta. Un puerto legendario desde la antigüedad, donde los barcos todavía navegan suavemente por el Mediterráneo, bajo la calurosa bruma. A pesar de este aumento de luz tanto en sus pinceladas como en su vida, a Twombly le preocupaba que la proximidad del mar pudiese convertirse en una

distracción, ya que la cercanía del mar le ha generado sentimientos encontrados, desde recuerdos nostálgicos de su infancia a un nuevo espíritu rejuvenecedor.

De nuevo, en 1994 la revista de moda Vogue le dedicó una sesión de fotos al artista tanto en Roma como en su casa de Gaeta. En esta ocasión, Twombly fue retratado por el fotógrafo estadounidense Bruce Weber (Greensburg, 1946). En ellas se aprecia el entorno bucólico del pueblo costero del que se enamoró y en el que se quiso retirar el artista, dejando atrás la ajetreada ciudad de Roma [Fig. 100].

Durante 1994 las exposiciones dedicadas a la obra del artista son muchas. A finales de septiembre el MoMA de New York presentó una retrospectiva —dibujo, pintura, escultura— organizada y comisariada por Kirk Varnedoe, que viajaría más adelante a The Menil Collection en Houston, al Museum of Contemporary Art en Los Angeles y también a la Neue Nationalgalerie de Berlín. Ese mismo año, la galería Gagosian expondría únicamente *Say Goodbye, Catullus, to the Shores of Asia Minor* [Dile adiós, Catulo, a las costas de Asia Menor] ya que debido a su tamaño fue confeccionada en tres paneles. De regreso a su casa de Gaeta, no puede evitar realizar de nuevo un tour europeo: München, Berlín, Praha y París.

En 1995 volvió a Houston para inaugurar la Cy Twombly Gallery, un ala de The Menil Collection, que diseñó el arquitecto italiano Renzo Piano junto con su colaboración y que albergaría —íntegramente— obra del artista. No es de extrañar que este reconocimiento para con su obra lo tuviese la Menil Collection, ya que fue fundada por la coleccionista de arte y filántropa fran-



Fig. C.

Cy Twombly en la terraza de su jardín de Gaeta (1994).
© Cy Twombly Foundation. ©Bruce Weber. ©VOGUE.

cesa Dominique de Menil (1908-1997). La Cy Twombly Gallery se consiguió abrir gracias al esfuerzo conjunto de la hija de Dominique de Menil, Philippa y su marido el coleccionista alemán Heiner Friedrich (Stettin, 1938). La galería que en ese momento estaba dirigida por Paul Winkler, recogía una exposición permanente de treinta y cinco pinturas, esculturas y obras sobre papel realizadas entre 1954 y 1995. Por otro lado, la ciudad alemana de Goslar lo premió con el Kaiserring. Finalmente, era valorado tanto en Europa como en Estados Unidos.

En 1996, tras participar en *L'Informe: Mode d'emploi* comisariada por Yve-Alain Bois y Rosalind Krauss en el Centre Georges Pompidou de París, exploró, a su regreso a Gaeta, motivos influenciados por la batalla de Lepanto en tres grabados que se expusieron en diciembre en el Whitney Museum of American Art, donde la embarcación se apoderó de la contienda bélica de la famosa batalla de Lepanto. Y por si fuera poco, en octubre viajó a Japón, donde fue condecorado con el Premium Imperiale de la Asociación japonesa de las Artes, para acto seguido pasar una temporada en Saint-Barthélemy, en el Caribe.

Twombly siguió viajando alrededor del mundo, Occidente-Oriente, como a Irán en mayo de 1999 para visitar Esfahán. Experiencias que le enriquecieron tanto personal como profesionalmente. Su bagaje cultural era inmenso y su conocimiento del mundo y sus costumbres también, de ahí que su valoración y decantación por la cultura mediterránea no pasase desapercibida, como tampoco lo hace la tensión siempre palpable, su dicotomía, que acababa creando el equilibrio perfecto en cada una de sus piezas.

Ese mismo año 1999, terminó en Gaeta *Three Studies for the Temerarie* [Tres estudios sobre el Temerario] [Fig. 101], reinterpretación del famoso cuadro marino de Turner, *Fighting Temerarie tugged to her last berth to be broken up* [El Temerario es remolcado hasta el fondadero para su desguace] y que expuso en la National Gallery de London en 2000 en *Encounters: New Art from Old*.

En el 2000, después de pasar el otoño y el invierno en Lexington, regresó a Roma pasando por Basel para la inauguración de una retrospectiva de su trabajo escultórico, organizada por Katherina Schmidt y Paul Winkler, con sesenta y seis piezas realizadas entre 1948 y 1998, en el Kunstmuseum de Basel, que viajarían a The Menil Collection de Houston y a la Nacional Gallery of Art de Washington. Pero fue a su vuelta a casa, a Gaeta, donde encontró la paz para pintar una de sus grandes series, *Coronation of Sesostris* [Coronación de Sesostris] (2000) [Fig. 102], donde el ideograma del barco está también presente tal y como se analizará. En 2001 pasó el invierno en el caribe y la primavera en Lexington realizando esculturas, fotografías y sobre todo, trabajando en la serie que Harald Szeeman le encargó para su Plataforma de la Humanidad de la XLIX Biennale di Venezia 2001, Lepanto, en la que el color juega un papel fundamental. Lepanto, le valió el Leone d'Oro de esa edición y una mayor reputación y fama a nivel internacional, ya que justo un año después viajaría a Valencia, España, para recibir el Premio Internacional Julio González del Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) por su obra escultórica, con una *laudatio* a cargo de Katherina Schmidt.

A partir de ahora reduce su producción pictórica, para centrarse en sus esculturas y, sobre todo, en la fotografía entre sus via-



Fig. CIa.

Three Studies for the Temeraire
 [Tres estudios sobre el Temerario]
 (1998-1999) Parte I.
 Óleo sobre lienzo. 256.8 x 206.0 x 5.6 cm.
 © Cy Twombly Foundation.
 © Art Gallery NSW.

Fig. CIb.

Three Studies for the Temeraire
 [Tres estudios sobre el Temerario]
 (1998-1999) Parte II.
 Óleo sobre lienzo. 264.2 x 206.0 x 5.6 cm.
 © Cy Twombly Foundation.
 © Art Gallery NSW.



Fig. CIc.

Three Studies for the Temeraire
 [Tres estudios sobre el Temerario]
 (1998-1999) Parte III.
 Óleo sobre lienzo. 263.6 x 198.8 x 5.6 cm.
 © Cy Twombly Foundation.
 © Art Gallery NSW.



jes e inauguraciones, como la de la galería Zwirner and Wirth de New York bajo el título *Cy Twombly: Letter of Resignation*; la del Royal Botanic Garden, Inverleith House, en Edinburgh o la de Daros Collection en Zürich, *Audible Silence: Cy Twombly at Daros*.

6.5.3. Explosión de color y liberación del trazo (2004-2011)

Si al principio le obsesionaba pintar de blanco, en sus últimas piezas prefirió dotarlas de colores vivos y chillones que recordaban a países y parajes como Estambul o el Caribe, verdes y rojos que contrastan con la pulcritud de las primeras obras. Su equilibrio radicó en ejecutar, no en tener que pensar las cosas. En otras palabras, no piensa en la composición ni en el color, se concentraba únicamente en el arrebato, en crear, en evocar un recuerdo, una historia. Podría decirse que es el sentido por la ubicación lo que da lugar a todo el acto creativo. No podía crear un cuadro a no ser que todo esté funcionando. Así, se le manifestaba el instinto y la emoción; todo debe fluir junto para poder construir o reconstruir una obra. En este sentido, la pintura es más bien una fusión de ideas, de sentimientos que se proyectan en el ambiente, mientras que en la escultura se trataba de construir algo²⁴².

Esta fusión se reflejó en obras como *A Gathering of Time* [Un encuentro del tiempo] (2003) [Fig. 103] que empezó en Lexington tras regresar de pasar el invierno en Saint Barthélemy, en el Caribe, y que expuso en mayo de 2003 en la Gagolian Gallery de New York en la instalación *A Gathering of Time: Six Paintings and One Sculpture* [Un encuentro del tiempo: seis pinturas y una

²⁴² Ver SYLVESTER, David, 2008 (nota 173), pp. 40-41.



Fig. CIa.

Coronation of Sesostris -I-

[Coronación de Sesostris -I-] (2000), Virginia.
Acrílico, carboncillo y lápiz sobre lienzo. 206,1
x 156,5 cm. © Cy Twombly Foundation
(Gagosian Gallery).



Fig. CIb.

Coronation of Sesostris -II-

[Coronación de Sesostris -II-] (2000),
Virginia. Acrílico, carboncillo y lápiz sobre
lienzo. 206 x 246,5 cm. © Cy Twombly
Foundation (Gagosian Gallery).



Fig. CIc.

Coronation of Sesostris -III-

[Coronación de Sesostris -III-] (2000),
Virginia. Acrílico, carboncillo y lápiz sobre
lienzo. 206 x 246,5 cm. © Cy Twombly
Foundation (Gagosian Gallery).



Fig. CIId.

Coronation of Sesostris -V-

[Coronación de Sesostris -V-] (2000), Virginia. Acrílico, carboncillo y lápiz sobre lienzo. 206 x 246,5 cm. © Cy Twombly Foundation (Gagosian Gallery).



Fig. CIIf.

Coronation of Sesostris -VI-

[Coronación de Sesostris -VI-] (2000), Virginia. Acrílico, carboncillo y lápiz sobre lienzo. 206 x 246,5 cm. © Cy Twombly Foundation (Gagosian Gallery).



Fig. CIIf.

Coronation of Sesostris -IX-

[Coronación de Sesostris -IX-] (2000), Virginia. Acrílico, carboncillo y lápiz sobre lienzo. 206 x 246,5 cm. © Cy Twombly Foundation (Gagosian Gallery).



Fig. CIIf.

Coronation of Sesostris -X-

[Coronación de Sesostris -X-] (2000), Virginia. Acrílico, carboncillo y lápiz sobre lienzo. 206 x 246,5 cm. © Cy Twombly Foundation (Gagosian Gallery).



Fig. CIIIa.

Untitled (A Gathering of Time)

[Sin título (Un encuentro del tiempo)] (2003). Acrílico sobre lienzo. 213,4 x 269,2 cm. © Cy Twombly Foundation.

© Colección particular, cortesía de Gagosian Gallery.

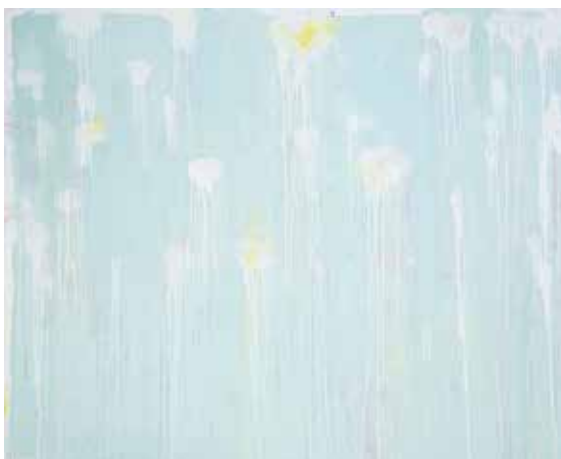


Fig. CIIIb.

Untitled (A Gathering of Time)

[Sin título (Un encuentro del tiempo)] (2003). Acrílico sobre lienzo. 215,3 x 265,4 cm. © Cy Twombly Foundation.

© Museum Glenstone, Potomac.

escultura]. El verano de 2003 se dedicó a trabajar en sus esculturas mientras se presentaba en The State Hermitage Museum de Sankt-Peterburg una retrospectiva sobre sus dibujos comisariada por Julie Sylvester, *Cy Twombly at the Hermitage: Fifty Years of Works on Paper*, con motivo del 300 aniversario de la fundación de la ciudad (y que más tarde viajaría también a la Pinakothek der Moderne de München). El resto del verano y el otoño lo pasó en Gaeta pero el invierno de 2004 lo trascurrió entre las islas Seychelles, Paris y London, con motivo de sendas exposiciones, una en el Centre Georges Pompidou y otra inaugural en la galería Gagosian de London, donde mostró *Ten Paintings and a Sculpture* [Diez pinturas y una escultura] realizadas en Gaeta. El número de exposiciones, tanto en galerías como en museos, cada vez es mayor en contraposición al número de obras realizadas por año, de ahí que la gran mayoría sean retrospectivas.

En 2005, aparcó momentáneamente la superposición de colores para pintar *III Notes from Salalah* [III notas desde Salalah] [Fig. 104] que terminaría en 2006; en estas tres piezas el verde y el blanco eran los verdaderos protagonistas de esta maravilla gestual, de la que hablaré más adelante. Acto seguido, retomó el rojo y sus distintas tonalidades en una serie de ocho lienzos dedicados al dios Baco titulada *Untitled (Bacchus)* [Sin título (Baco)] [Fig. 105] e inspirada, una vez más, en la *Iliada* y algunos de sus personajes Baco, Psilax, Mainomenos. Entre sus múltiples viajes de 2006 por las islas Seychelles, Siros (Grecia) y Lexington, se detuvo el tiempo suficiente en Gaeta para trabajar en su serie floral *Peony paintings* [Pinturas de peonías] [Fig. 106] expuestas bajo el título *A Scattering of Blossoms and Other Things* [Dispersión de

flores y otras cosas], con una clara influencia japonesa. En 2007 viajaría a París para comenzar el encargo de pintar el techo de la Salle des Bronzes del Musée du Louvre que inauguraría en 2010, al tiempo que pintaba más temas florales. Y, en 2008 con motivo de su ochenta cumpleaños, que celebró el 25 de abril en Ponza, se organizó la gran retrospectiva comisariada por Nicholas Serota en la Tate Modern de London, *Cy Twombly: Cycles and Seasons* y que se trasladará a diversas ciudades alrededor del mundo, entre ellas Bilbao. Sin duda un año de celebraciones que se vio enturbiado y entristecido por la muerte del que fue su compañero y gran amigo Robert Rauschenberg (12 de mayo de 2008).

Al siguiente año, siguiendo la estela de las ovaciones anteriores, se inauguró en el Museum Brandhorst de München, la colección de Udo y Annette Brandhorst, que cuenta con numerosas e importantes obras del artista; así como se realizaron otras exposiciones sobre Cy Twombly en el Art Institute of Chicago o el Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig (MUMOK) de Wien, todas en 2009.

En sus últimos años, abandonó por completo Roma por la tranquilidad de Gaeta, donde trabajó por impulsos con una mayor libertad a la hora de pintar; desde sus series *The Rose (I-V)* [La rosa (I-V)] (2008), *Roses* [Rosas] (2008) [Fig. 107], *Untitled (Three Parts) (I, II, III)* [Sin título (Tres partes) (I, II, III)] (2008) [Fig. 108] a *Leaving Paphos Ringed with waves (I-V)* [Saliendo de Pafos bordeado con olas (I-V)] (2009) [Fig. 109], donde predomina la sensación de movimiento. Movimiento que también se percibe en su última serie *Camino Real (I-V)* (2010) [Fig. 110], inaugurada al mismo tiempo que la sede parisina de la galería

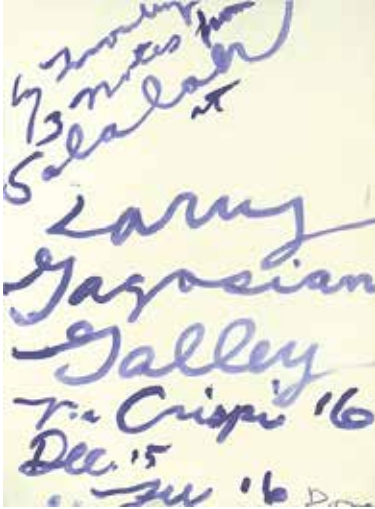


Fig. CIVa.

Detalle de la presentación de puño y letra de la inauguración en la sede de la galería Gagosian en Italia de su serie *Three Notes from Salalah* [Tres notas desde Salalah] (2005-2007).

© Cy Twombly Foundation.



Fig. CIVb.

Three Notes from Salalah -I-

[Tres notas desde Salalah -I-] (2005-2007). Acrílico sobre panel de madera. 243,8 x 365,8 cm. © Cy Twombly Foundation.

© Colección particular, San Francisco.



Fig. CIVc.

Three Notes from Salalah -II-

[Tres notas desde Salalah -II-] (2005-2007). Acrílico sobre panel de madera. 243,8 x 365,8 cm. © Cy Twombly Foundation.

© The Steven and Alexandra Cohen Collection.



Fig. CIVd.

Three Notes from Salalah -III-

[Tres notas desde Salalah -III-] (2005-2007). Acrílico sobre panel de madera. 243,8 x 365,8 cm. © Cy Twombly Foundation.

© Colección particular.



Fig. CVa. *Untitled (Bacchus) -V-* [Sin título (Baco) -V-] (2005). Acrílico sobre lienzo. 325,1 x 492 cm. © Cy Twombly Foundation (Aby Rosen Collection, New York).



Fig. CVb. *Untitled (Bacchus) -VII-* [Sin título (Baco) -VII-] (2005). Acrílico sobre lienzo. 317,5 x 468,6 cm. © Cy Twombly Foundation (Colección de Larry Gagosian).



Fig. CVIa.

Untitled (Peony Blossom Paintings) I [Sin título (Pinturas de peonías) I, II y V] (2007). Acrílico, lápiz de cera y lápiz sobre Madera.
252 x 551,9 cm. © Cy Twombly Foundation.



Fig. CVIb.

Untitled (Peony Blossom Paintings) II [Sin título (Pinturas de peonías) I, II y V] (2007). Acrílico, lápiz de cera y lápiz sobre Madera.
252 x 551,9 cm. © Cy Twombly Foundation.



Fig. CVIc.

Untitled (Peony Blossom Paintings) V [Sin título (Pinturas de peonías) I, II y V] (2007). Acrílico, lápiz de cera y lápiz sobre Madera.
252 x 551,9 cm. © Cy Twombly Foundation.

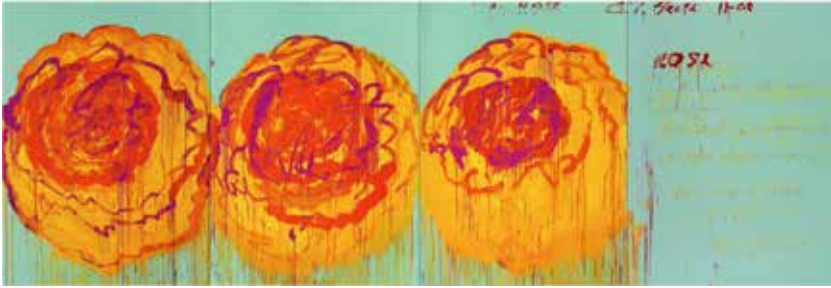


Fig. CVIIa. *The Rose (I)*
[La rosa (I)] (2008). Acrílico sobre panel de madera. 252 x 740 cm.
© Cy Twombly Foundation. © Gagosian Gallery.



Fig. CVIIb. *The Rose (II)*
[La rosa (II)] (2008). Acrílico sobre panel de madera. 252 x 740 cm.
© Cy Twombly Foundation. © Gagosian Gallery.

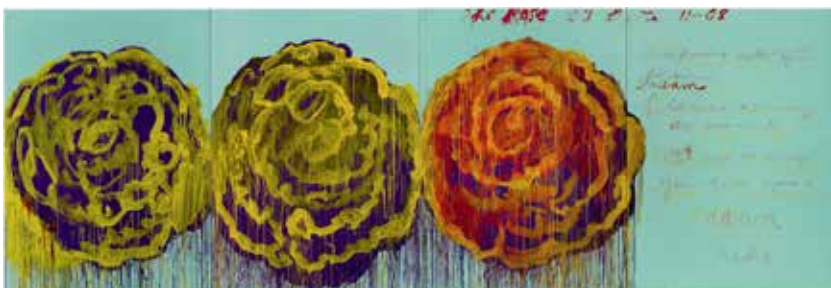


Fig. CVIIc. *The Rose (III)*
[La rosa (III)] (2008). Acrílico sobre panel de madera. 252 x 740 cm.
© Cy Twombly Foundation. © Gagosian Gallery.



Fig. CVIIId. *The Rose (IV)*
 [La rosa (IV)] (2008). Acrílico sobre panel de madera. 252 x 740 cm.
 © Cy Twombly Foundation. © Gagosian Gallery.



Fig. CVIIe. *The Rose (V)*
 [La rosa (V)] (2008). Acrílico sobre panel de madera. 252 x 740 cm.
 © Cy Twombly Foundation. © Gagosian Gallery.



Fig. CVIIIf. *Untitled (Magenta Roses)* [Sin título (Rosas magenta)] (2008). Acrílico sobre panel de madera. 252 x 740 cm. Fotografía de Peter Schneider
 © Cy Twombly Foundation. © Museum Brandhorst, München.



Fig. CVIIg. *Untitled (Pink Roses)* [Sin título (Rosas rosas)] (2008). Acrílico sobre panel de madera. 252 x 740 cm. Fotografía de Peter Schneider
© Cy Twombly Foundation. © Museum Brandhorst, München.



Fig. CVIIh. *Untitled (Blue Roses)* [Sin título (Rosas azules)] (2008). Acrílico sobre panel de madera. 252 x 740 cm. Fotografía de Peter Schneider
© Cy Twombly Foundation. © Museum Brandhorst, München.



Fig. CVIIi. *Untitled (Yellow Roses)* [Sin título (Rosas amarillas)] (2008). Acrílico sobre panel de madera. 252 x 740 cm. Fotografía de Peter Schneider
© Cy Twombly Foundation. © Museum Brandhorst, München.



Fig. CVIIj. *Untitled (Red and Green Roses)* [Sin título (Rosas rojas y verdes)] (2008).
Acrílico sobre panel de madera. 252 x 740 cm. Fotografía de Peter Schneider
© Cy Twombly Foundation. © Museum Brandhorst, München.



Fig. CVIIk. *Untitled (Red and Yellow Roses)* [Sin título (Rosas rojas y amarillas)] (2008).
Acrílico sobre panel de madera. 252 x 740 cm. Fotografía de Peter Schneider
© Cy Twombly Foundation. © Museum Brandhorst, München.



Fig. CVIIIa.

Untitled (Three Parts)

[Sin título (Tres partes)] (2008) Parte -I-.

Acrílico sobre lienzo. 265,4 x 144,8 cm.

© Cy Twombly Foundation

© Gagosian Gallery.

Fig. CVIIIb.

Untitled (Three Parts)

[Sin título (Tres partes)] (2008) Parte -II-.

Acrílico sobre lienzo. 275.8 x 144,3 cm

© Cy Twombly Foundation

© Gagosian Gallery.



Fig. CVIIIc.

Untitled (Three Parts)

[Sin título (Tres partes)] (2008) Parte -III-.

Acrílico sobre lienzo. 273.4 x 144,8 cm.

© Cy Twombly Foundation

© Gagosian Gallery.



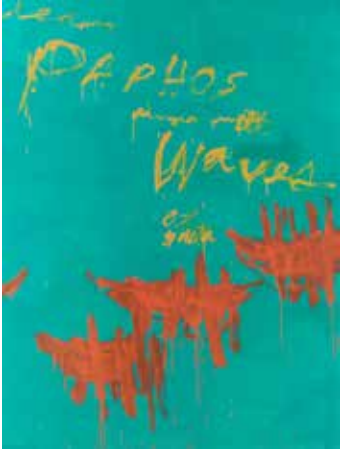


Fig. CIXa.
Leaving Paphos Ringed with Waves I
 [Saliendo de Pafos bordeado con olas (I)]
 (2009). Acrílico sobre lienzo.
 267,4 x 212,3 cm.
 © Cy Twombly Foundation.



Fig. CIXb.
Leaving Paphos Ringed with Waves II
 [Saliendo de Pafos bordeado con olas (II)]
 (2009). Acrílico sobre lienzo.
 267,4 x 212,3 cm.
 © Cy Twombly Foundation.



Fig. CIXc.
Leaving Paphos Ringed with Waves III
 [Saliendo de Pafos bordeado con olas
 (III)] (2009). Acrílico sobre lienzo.
 267,4 x 212,3 cm.
 © Cy Twombly Foundation.



Fig. CIXd.
Leaving Paphos Ringed with Waves IV
 [Saliendo de Pafos bordeado con olas
 (IV)] (2009). Acrílico sobre lienzo.
 267,4 x 212,3 cm.
 © Cy Twombly Foundation.



Fig. CXa.

Camino Real I (2010).

Acrílico sobre madera. 252,1 x 186,7 cm.

© Cy Twombly Foundation

© Gagosian Gallery.



Fig. CXb.

Camino Real IV (2010).

Acrílico sobre madera. 252,1 x 186,7 cm.

© Cy Twombly Foundation

© Gagosian Gallery.

Gagosian en noviembre del 2010. Esta obra alude al mismo título del escritor americano Tennessee Williams (1911-1983) estrenada en Nueva York en 1953. La obra conectaba inmediatamente con la novela de Williams y sus actitudes románticas hacia la vida y su capacidad para encontrar la inspiración en múltiples fuentes y, al mismo tiempo, rendirles culto, consiguiendo toda una serie de efectos increíbles que no había logrado hasta ahora —introduciendo colores más llamativos: azul, verde, rojo y amarillo—. Aquí todo eran paisajes enormes, no como los primeros cuadros; lo único que pretendía ahora era disfrutar con su trabajo. Durante este último periodo —caracterizado por el movimiento—, el trazo liberador se inscribió también, en contraposición a *The Ceiling* [El techo] (2010), donde no hay lugar para la casualidad y donde las referencias literarias dejaban paso a los escultores clásicos.

El estilo de Twombly se caracterizó por una fusión entre el arte moderno y el clásico y como él mismo dijo: «[...] what I am trying to establish is that Modern Art isn't dislocated, but something with roots, tradition and continuity. For myself the past is the source (for all art is vitally contemporary)»²⁴³.

En este periodo sus piezas destacan por su sencillez y por la explosión de colores, amén de que si algo en el resultado final no le gustaba o convencía, únicamente le ponía algo alrededor, no in-

²⁴³ Citado en el artículo "Cy Twombly's Humanist Upbringing" de Carol A. Nigro de la revista *Tate Papers*, 2008, nº 10. Ver NIGRO, Carol A. "Cy Twombly's Humanist Upbringing" En: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/cy-twomblys-humanist-upbringing#footnote6_iwyzmbo> (Fecha de consulta: 25 -II- 2017). [Lo que estoy tratando de establecer es que el arte moderno no está desplazado, sino que es algo con raíces, con tradición y continuidad. Para mí el pasado es la fuente (porque todo arte es vitalmente contemporáneo)].

tentaba disimularlo ni taparlo²⁴⁴. Estas obras son claros referentes literarios. Sin ir más lejos, en las series de flores ya citadas, aparecen inscritos directamente haikus de Matsuo Bashō (1644-1694) y su discípulo Takarai Kikaku (1661-1701). Para él las frases son fundamentales, se sirve de ellas tanto para los títulos como para evocar en sus obras.

Como se ha podido observar Twombly crece, madura y se reinventa hasta encontrarse a sí mismo. Es un largo proceso de influencias y experiencias que están marcadas de una u otra forma por la cultura Mediterránea. En palabras de Thierry Greub:

«Be it the urbane, provocative Twombly of 1960 in Rome; the pastoral, idyllic painter of the 1970s in Bassano; the Mediterranean artist priming light in the small seaport of Gaeta starting in the mid-1980s; or, finally, the man who returned to his hometown, the epic Lexingtonian; be it Twombly interrogating the pictorial inventions of his great idols, Leonardo da Vinci, Raphael, Poussin, or Claude Lorrain—the classical myths and their heroes, the historic sites, events, and their poets remain his principal thematic sources. It is striking that Cy Twombly’s artistic self-discovery, steeped in its Moroccan origins and his residence in Rome as well as the accompanying and drastic change in his creative articulation, is mostly discussed in the secondary literature with the aid of terms that belong to the vocabulary of archeology: “layering,” “fragment,” “collection,” “disappearance,” or “discovery,” and, in a broader sense, “trace,” “sediment,” “palimpsest.”»²⁴⁵

²⁴⁴ Ver SEROTA, Nicholas, 2008 (nota 174), p. 47.

²⁴⁵ Citado en GREUB, Thierry, 2014 (nota 61), p. 227.

Con todo, Greub señalaba lo pertinente del título que Jutta Göricke utilizó en su artículo *Spurensuche* [“Search of Traces”], que permite intuir el proceder lacónico del artista: «Twombly can only be a painter of traces if he is also a painter of difference, which is to say of that which is not present»²⁴⁶. Göricke insistía en lo fundamental que resulta el concepto de “trace”/ “trazo” para entender la estructura pictórica del artista. Así pues, la alemana se sirvió del concepto del filósofo francés Jacques Derrida para dar significado a lo que ella entendía por “trace”, y es sorprendente descubrir que una y otra vez vuelve el sentido arqueológico: «A trace is the blurred residue of a fact from the past»²⁴⁷. Por lo que no es de extrañar que Greub subrayase cómo el concepto de “trace” implicaba un elemento temporal de olvidar lo que acompaña el proceso creativo pero que al mismo tiempo evidencia el paso la historia y de las culturas y hechos desaparecidos. También, y paradójicamente, las excavaciones arqueológicas eran la causa de recuperar la memoria de esas culturas, los restos y sus huellas son la prueba de su existencia, de ahí que el artista jugase con los contrarios y que sus trazos y su caligrafía se dedicasen tanto a excavar como a enterrar; es decir, recuperaba y olvidaba. Interpretó un contexto que evocaba la excavación: «[...] with its characteristically palimpsest-like removal of individual archeological layers situated atop on another»²⁴⁸.

²⁴⁶ Citado en GREUB, Thierry, 2014 (nota 61), p. 227.

²⁴⁷ Citado en GREUB, Thierry, 2014 (nota 61), p. 228.

²⁴⁸ GREUB, Thierry, 2014 (nota 61), p. 228.

Respecto a esto, Greub vuelve a servirse de las palabras de Gottfried Boehm, quien en su ensayo *Erinnerm, Vergessen* [“Remembering, Forgetting”] escribió:

«For this experience of remembrance Twombly has found an unsurpassable pictorial form. Over and over, the viewer's eye is confronted with the limit of disappearance, sediment and palimpsest, where, before the endless white background of memory, the pictorial events occur. Above all, the eye has to accept absence, disappearance and nonexistence along with the abundance of visible elements.»²⁴⁹

Sin embargo, a pesar de las incisiones que se perciben como algo estático que pervive para siempre inscrito en la superficie del cuadro, siempre introdujo su sentido dinámico de la imagen. Ya sea a través de sus pinceladas o mediante el gesto frenético del lápiz, escribió, pintó, borró, emborronó, superpuso capas... Se evidenciaba así, todo un proceso, un desarrollo de la imagen que revelaba como la propia historia hablaba. En realidad, según Charles Olson, el proceso creativo de Twombly era: «[...] an inverted archeology process»²⁵⁰. Tanto es así que es casi indescifrable advertir qué escribía o pintaba primero, por tanto, se concebía como un estado global, no importaba el orden en la estructura, todo forma parte del todo. El espectador puede llegar a volverse loco al intentar adivinar qué realizó primero o buscarle una lógica. Sus

²⁴⁹ BOEHM, Gottfried. “Remembering, Forgetting: Cy Twombly's Works on Paper”. En: DEL ROSCIO, Nicola (ed.). *Writings on Cy Twombly*. München: Schirmer/Mosel, 2002, p. 187.

²⁵⁰ OLSON, Charles, 2002 (nota 214), p. 10.

trazos eran como pequeños códigos, solo él sabía su verdadero significado, dejaba participar en su mundo pero no explicaba las reglas del juego. De ahí que su escritura resultase paradójicamente descifrable a la par que indescifrable. Y a medida que el artista y su estilo evolucionaba, su escritura aún se tornaba menos legible hasta convertirse en simples restos, gestos como en *Three Notes from Shalala* [Tres notas desde Salalah] (2005-2006) o *Untitled (Bacchus)* [Sin título (Baco)] (2006-2008) que no tenía nada que ver con su tríptico *Bacchus* [Baco] (1981). Con el tiempo su estilo evolucionó hasta la máxima abstracción.

Pero sin duda, si algo destaca en sus últimos años, es el color que introdujo y extendió a todas obras y, sobre todo, su faceta como fotógrafo. Dejó Roma, que se volvió demasiado bulliciosa para recluirse en un pueblo costero italiano donde se dedicaba a contemplar el paisaje, tal y como le comentó a David Sylvester en una entrevista:

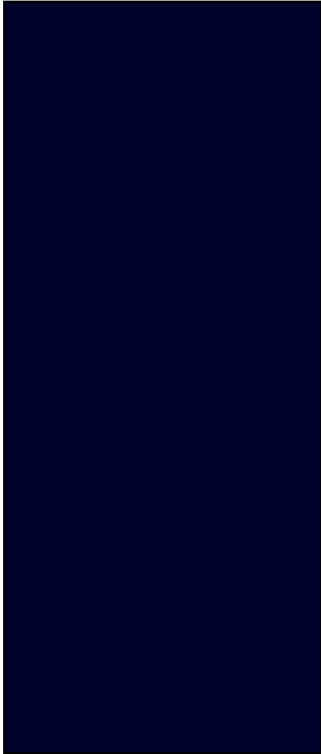
«Y claro, fui a Roma en los años cincuenta, y entonces era un mundo totalmente distinto a lo que es hoy. Ya no es la misma ciudad. En cierto sentido, la vida es completamente diferente. Había más espacio, se podía ver y disfrutar. Ahora cuesta trabajo intentar llegar a tu destino sin el menor estrés. Todo está a tope. Si fuera a Roma ahora, no me quedaría ni dos días. Pero cuando yo fui estaba en el paraíso.»²⁵¹

²⁵¹ SYLVESTER, David, 2008 (nota 173), p. 35.



[VII]

**Interrelación en el arte
de postguerra:
New York-Roma
50s-60s.**



7. Interrelación en el arte de postguerra: New York- Roma 50s- 60s.

Figura del arte del siglo XX y XXI, testigo presencial de la evolución del arte norteamericano e italiano de posguerra. Magnífico y difícil son algunos de los adjetivos que se utilizan para referirse a Twombly. Su grandiosidad escénica resultó del todo desconcertante, cambiando el rumbo de la creación artística con sus aportaciones pictóricas y escultóricas, que contrastan con las de sus coetáneos, abriendo nuevos caminos para las generaciones artísticas venideras. El ambiente de los años sucesivos a la Segunda Guerra Mundial brindan la oportunidad de un intercambio cultural y artístico entre los Estados Unidos e Italia, concretamente New York y Roma. Los años del fascismo y la guerra oscurecieron el esplendor artístico-cultural italiano. Solo durante la postguerra, se normalizó y se recuperó la situación que permitió que los artistas norteamericanos viajasen y visitasen Roma en peregrinación, donde no solo descubrieron la riqueza del pasado sino una comunidad de intelectuales deseosos de liberarse del pasado opresivo.

Cy Twombly y Robert Rauschenberg fueron los primeros en viajar a Italia en los años cincuenta, Alexander Calder (1898-1976), Mark Rothko (1903-1970) o Franz Klein (1910-1962) fueron los siguientes en entablar una relación estrecha con artistas, críticos, coleccionistas y galeristas italianos. Esta circunstancia trajo consigo un sinfín de exposiciones de artistas italianos en New York y viceversa. Sin ir más lejos, el propio Rauschenberg ganó el prestigioso premio de la Biennale di Venezia de 1964, mientras que la artista estadounidense de origen ruso Louise Nevelson (1899-1988), el pintor Jim Dine (Ohio, 1935) o Mark Tobey

(1890-1976) exponían por toda Italia. Se originó un intenso y provechoso dialogo —artístico— entre americanos e italianos que ha influido en la concepción y el desarrollo del arte contemporáneo.

En un momento en el que la capital del arte se acababa de trasladar de París a New York, el historiador y crítico de arte Maurizio Calvesi (Roma, 1927) apuntó en su ensayo “Un’arte prima adulta e poi giovane” que: «L’impressione che la capitale mondiale dell’arte si fosse spostata da Parigi a New York, prese corpo, almeno presso la critica italiana, negli ultimi anni cinquanta, nello stesso momento in cui si percepì la novità, ma subito dopo anche la “diversità”, dell’arte americana»²⁵².

A finales de la década de los años cuarenta se vivió un periodo de confusión en torno al arte americano que progresivamente se normalizó gracias al expresionismo abstracto. Calvesi señaló esa falta de cohesión en 1948, cuando al abrir de nuevo las puertas de la Biennale di Venezia, tras una interrupción de seis años, el pabellón de los Estados Unidos presentaba un programa confuso e incoherente en el que participaron setenta y nueve artistas. De la misma manera, el crítico italiano evidenció el acuciante giro que a partir de la década de los cincuenta, se originó dentro de las filas americanas, con la presentación del movimiento liderado por Jackson Pollock, y cómo paulatinamente fueron haciéndose un nombre hasta empezar a cosechar premios y reconocimientos en la Biennale di Venezia:

²⁵² CALVESI, Maurizio. “Un’arte prima adulta e poi giovane”. En: BOYDEN, Martha (ed.) *L’arte Americana nelle collezioni private italiana: Alexander Calder, Jim Dine, Franz Kline, Louise Nevelson, Robert Rauschenberg, Mark Rothko, Mark Tobey, Cy Twombly (del 27-V-1994 al 30-VI-1994)*. Roma: American Academy, 1994, p. 16.

«Nel 1948, quando la Biennale riaprì i battenti dopo un'interruzione di sei anni, il padiglione degli Stati Uniti ospitò un panorama confuso di 79 artisti, dove Gorky (scomparso subito dopo) con il dipinto *Argula*, Rothko con l'acquarello. Scena di battesimo e Tobey con una tempera intitolata *Broadway* si trovarono a fianco di Benton, Hopper, John Marin, Georgia O'Keeffe, Stuart Davis ed altri pittori meno importanti. Nel '50 lo stesso padiglione presentava l'"Espressionismo astratto" con Gorky, de Kooning, già definito "celebre" e Pollock, "l'artista più originale tra i pittori della sua generazione", ma il riscontro della critica fu modesto. La volta seguente (1952) fu un americano, Alexander Calder, a riportare il premio internazionale della scultura e ad essere concordemente riconosciuto come un grande, ma in qualche modo isolato o a sé stante. Due anni dopo, fu riproposto de Kooning insieme a Ben Shahn e a tre scultori: Lachaise, Lassaw, Smith.»²⁵³

A mediados de los años cincuenta el arte americano había irrumpido claramente en Italia. En 1956 tuvo lugar la muestra "I pittori americani e la città" en la que participaron de Kooning, Franz Kline y Jackson Pollock; el mismo año que el italiano Afro Basaldella (1912-1976) recibió el premio al mejor artista italiano en la Biennale di Venezia, a quien relacionaban con Gorky en los Estados Unidos. Mientras, el artista y poeta italiano del *nonsense*, Toti Scialoja (1914-1998), que se fue a New York, volvía sin éxito pero con una idea muy precisa sobre los procedimientos revolucionarios del *action painting* que se dedicó a divulgar como docente. Ya en 1958, en pleno informalismo europeo, la exposición de Pollock en la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma trajo

²⁵³ CALVESI, Maurizio, 1994 (nota 252), pp. 16-18.

consigo el interés de los italianos por las innovaciones americanas. Calvesi comentó respecto a esto que: «[...] nell'ambito delle poetiche informali, la gestualità e i ritmi, gli spazi occlusi o dilatati di Kline, Pollock, de Kooning vengono individuati come una polarità ben distinta degli interessi, prevalentemente materici, della pittura europea»²⁵⁴. Nuevamente, el teórico incidió en señalar cómo la “Sezione internazionale di giovani artisti della Biennale” presentó dos banderas y un alfabeto en gris de Jasper Johns; un ejemplo de que la pintura americana no pasaba desapercibida para los jóvenes italianos, como por ejemplo Mario Schifano (1934-1998), hasta el punto de reajustar y reformular el informalismo buscando el equilibrio durante los años setenta, un informalismo en sintonía con el gusto new dada y pop²⁵⁵. Un signo precedido por la llegada a Roma de Cy Twombly y de la segunda muestra de Rauschenberg en la galería La Tartaruga que no cayó en el olvido para los italianos. Sin embargo, la polémica fue inevitable ante la gran participación americana y el contraste con el explosivo éxito del pop art. Esta diversidad influenciada y promovida por la cultura globalizada americana fue vista por sus detractores como una traición a los valores europeos y una concesión ante la sociedad consumista, que exportaban los norteamericanos; mientras que para los entusiastas, esta circunstancia fue concebida como una oportunidad de renovación artística capaz de pasar por alto las diferencias, alimentar lo autóctono y afianzar el fermento euro-

²⁵⁴ CALVESI, Maurizio, 1994 (nota 252), p. 18.

²⁵⁵ CALVESI, Maurizio, 1994 (nota 252), p. 18.

peo del nuevo realismo. Dicha mezcla heterogénea ocasionó un movimiento artístico con una particularidad totalmente europea, italiana, que surgió propiamente de la Piazza del Popolo de Roma alrededor del Caffè Rosati y la galería La Tartaruga y que llamaron Scuola di Piazza del Popolo (formado por Mario Schifano, Giosetta Fioroni, Tano Festa y Franco Angeli, pronto se unieron al grupo Pino Pascali, Francesco Lo Savio, Sergio Lombardo, Renato Mambor, Jannis Kounellis, Cesare Tacchi, Enrico Manera y Umberto Bignardi). Un arte italiano que culminó en el arte povera, acuñado por el crítico italiano Germano Celant (Genova, 1940), donde se reivindicaban las formas “extrapictóricas” y los materiales “pobres” que encontraban en el mismo espacio público.

Por otra parte, Calvesi mencionaba en su ensayo que la recuperación figurativa de la pintura —americana e italiana— fue en parte debido al neo-expresionismo alemán y a la propia tradición italiana, así como a la conciencia de una lejanía insalvable entre los dos hemisferios creativos de Occidente, a pesar del recién estrenado intercambio tanto artístico como comercial²⁵⁶. Con todo, la civilización debe hacer frente a la atmósfera de insatisfacción y tomar conciencia ante la producción a ambos lados del Atlántico y, sobre todo, a asumir la hegemonía neoyorquina y aceptar el reto de reinventarse y partir de cero. Una página de la historia del arte que Calvesi destacó:

«[...] fin d'ora destinata a quella gelosa conservazione che si riserva ai capolavori del passato, e tuttavia vibrante di un'at-

²⁵⁶ CALVESI, Maurizio, 1994 (nota 252), p. 20.

tualità che non arriva a esaurirsi [...] Come in un percorso ribaltato, l'arte americana ha fatto seguire la splendida giovinezza del New Dada alla maturità drammaticamente spettacolare, ma scevra di pessimismi "europei", della pittura d'azione. "Action", del resto, prima e dopo, campi vasti per l'estrinsecazione di un flusso che è dapprima squisitamente pittorico, voglio dire di gesti e di tempi tutti invernati nella pittura; poi più slabbrato e coinvolgente, esteso ai detriti dell'esperienza.»²⁵⁷

Sin duda, para Maurizio Calvesi la energía de artistas como Rauschenberg, vitalista y exuberante, contrastaba a la par que se complementaba con la obra de Twombly, mucho más sutil y elegante. El crítico colocó a Rauschenberg a la cabeza, el núcleo donde se concentraba toda la fuerza que va a nutrir al resto de artistas, de hecho lo parangonaba con un barco de arrastre, mientras que a Twombly lo identificaba más bien con la red de esa nave pesquera que se oscila y ondea viajando a través de un sinfín de sensaciones y percepciones, recogiendo y alimentándose:

«La "scatola" di Rauschenberg, preziosa traccia della personale romana del '53, è come il nucleo concentrato, o il germe, di un organismo in crescita che diventerà rigoglioso ed esuberante, nutrendo di un'unica sostanza i segni, le colate di colore, le cose e le immagini. Come una pesca a strascico, il suo battello ebbro di vitalità trascina con sé le percezioni e i loro oggetti. Assai più fitta, quasi un crivello, è la rete di Twombly, il cui sottile delirio poetico rovescia nell'introversione un sentimento del "viaggio" per qualche aspetto analogo; viaggio

²⁵⁷ CALVESI, Maurizio, 1994 (nota 252), pp. 20-22.

attraverso mondi tuttavia più indeterminati, dove l'acutissima percezione sensibile, così filtrata, si ricongiunge all'essenza immateriale del pensiero e del tempo, tracciandone l'instabile diagramma o un'astratta "scrittura". L'intrusione della realtà, o di residui più corposi di altri, nel contesto dei segni così depurati, si limita a qualche inserto a collage, o alla mediazione di parole quasi illeggibili e di numeri.»²⁵⁸

Los encuentros y desacuerdos entre los artistas —americanos e italianos— dieron lugar al arte contemporáneo que ha llegado hasta nosotros. Tradición y renovación, opresión y liberación, conservadurismo y marxismo. Un arte dicotómico, repleto de controversia, que generó opiniones y sentimientos encontrados entre los italianos que se vieron sumidos en el ostracismo americano. Muchos se sintieron conquistados, eso sí, pacíficamente, y se sumaron a las nuevas doctrinas americanas mientras que otros prefirieron seguir la corriente imperante en Europa. Pero el mercado del arte siguió la estela del capitalismo y centró sus miras en New York, que empezó a traer a intelectuales y no tardó en convertirse en la nueva capital del arte. Puesto que esta interrelación no era solo entre pintores y escultores, sino que actuó a todos los niveles. Se trató de una "victoria" en toda regla por parte de los americanos.

Gabriella Drudi (1922 -1998), escritora, traductora y crítica de arte escribió en su ensayo "Incontri e dissolvenze" cómo poco a poco la gente empezó a hacerse eco de la sociedad americana, primero a través de la literatura y después del arte, así como inci-

²⁵⁸ CALVESI, Maurizio, 1994 (nota 252), p. 22.

día en el problema ideológico en el que se vieron sumidos muchos artistas italianos que eran marxistas:

«[...] a un certo punto si incominciò a parlare degli americani. Non di Hemingway o della Stein, di Eliot o di Truman Capote, che pure abitava a via Margutta. L'apertura agli scrittori si era mantenuta stabile, anche se riservata a un numero esiguo di lettori, durante gli anni dell'oscurantismo, così con la fine della guerra aumentarono le traduzioni, e gli studi, con conseguenze irrilevanti per la nostra letteratura. Ma l'arte moderna continuava a subire un ostracismo caparbio e alquanto stravagante se si pensa all'ascendente che avevano nel mondo la pittura di De Chirico, o dei Futuristi. Una sorta di alleanza tra volontà di controllo, inerzia accademica e sospetto paesano insisteva sulla condanna di decenni di storia e l'oblio dei suoi capolavori. Il più opprimente era il dilemma ideologico: molti artisti erano marxisti e l'intrusione nel processo creativo si dimostrò in alcuni casi oltremodo insidiosa: il tratto del pennello perse vigore, i viola si ammansirono, i blu sbiadirono e certe intense stesure ocre si sporcarono di terre. Non poteva durare. La storia dell'arte è in mano agli artisti.»²⁵⁹

De hecho los artistas italianos asumieron progresivamente el lenguaje abstracto americano, ansiosos por crear un arte moderno —extremo y revolucionario— que les liberase de cualquier reminiscencia pasada o alusión a movimientos o escuelas anteriores. Drudi, como esposa del artista Toti Scialoja desde 1972 y agente literaria,

²⁵⁹ DRUDI, Gabriella. "Incotri e dissolvenze". En: BOYDEN, Martha (ed.) *L'arte Americana nelle collezioni private italiana: Alexander Calder, Jim Dine, Franz Kline, Louise Nevelson, Robert Rauschenberg, Mark Rothko, Mark Tobey, Cy Twombly (del 27-V- 1994 al 30-VI-1994)*. Roma: American Academy, 1994, p. 44.

tenía una visión muy completa respecto al panorama artístico cultural en Roma y en New York, tal y como se aprecia en su escrito:

«[...] solo un regime autoritario riesce a soffocare l'impulso creativo: e il regime era morto. In quel clima di custodi e censori cominciarono ad apparire sulla tela le prime furtive teste cuboidi, le brocche squadrate, le marine in gabbia, mentre sempre più fitte si facevano udire voci ribelli a ogni idea di nudi e nature morte. L'ansia dell'arte moderna dominò la mano del pittore. Artisti alla soglia dei quarant'anni, che dipingevano da una vita nature morte e nudi, come Capogrossi, assunsero il linguaggio astratto nelle sue conseguenze estreme; altri, come Afro e i suoi iniziali compagni di strada, attinsero liberamente all'una o all'altra scuola pittorica sconvolgendo lo stile con cui si erano affermati. Il mutamento non era esteriore: la forma astratta agiva in profondità coinvolgendo la percezione di sé e il rapporto con il reale. Di mese in mese il linguaggio astratto invadeva la tela, senza tuttavia interrompere la relazione fra soggetto, oggetto e strumento. Lentamente cresce il numero dei convertiti.»²⁶⁰

Drudi también advirtió cómo algunos de los artistas más jóvenes italianos vieron e intentaron aprovechar esta oportunidad para posicionar al arte italiano dentro del panorama artístico internacional; aunque el resultado fuese una obra calificada de ambigua que traicionase su propio estilo:

«[...] in tanto alcuni giovani pittori, persuasi di poter riportare l'arte italiana sulla scena internazionale, andavano rintrac-

²⁶⁰ DRUDI, Gabriella, 1994 (nota 259), p. 44.

ciando i Mancanti, i Magnelli, i Soldati, Balla; scrivevano manifesti, fondavano riviste, viaggiavano e creavano i loro punti d'incontro, fossero librerie, art club o trattorie. [...] Infine vennero in aiuto i poeti, i critici poeti e gli storici critici. Vennero anche l'insegnamento e gli scritti di Lionello Venturi, che per lunga esperienza negli Stati Uniti smorzò la resistenza delle istituzioni. L'opera d'arte —gli artisti lo sanno e lo sanno i repressori— possiede un'energia oscura, una forza di seduzione che non soccombe né alla logica storica, né alle teorie estetiche, né all'insuccesso, né al successo. L'opera è là, sfigura le tracce dei suoi stessi fornitori, tradisce lo stile, smentisce la storia, sbanca il valore monetario, tortura i profeti. Presenza ambigua, una tela, dei colori, in attesa di chi saprà accettarla nella sua interezza, con il suo carico di pathos, di pensiero attuato nel linguaggio visivo.»²⁶¹

Es más, Drudi insistía en subrayar que la sinergia se llevó a cabo paulativamente y de forma constante: «[...] constantemente e svagatamente, senza che nulla segnasse l'ora o il giorno del cambiamento, senza che si ponesse nessun argine efficace l'arte a Roma entrò a far parte del contesto internazionale. Fu allora che si incominciò a parlare dei pittori americani»²⁶². Los americanos empezaron a formar parte de la vida social e intelectual de Italia, ya no eran unos desconocidos, sus obras se encontraban expuestas, sobre todo en Venezia, tanto en el Guggenheim como en la Biennale. Drudi recordaba que al principio eran obras mal vistas:

²⁶¹ DRUDI, Gabriella, 1994 (nota 259), p. 44.

²⁶² DRUDI, Gabriella, 1994 (nota 259), p. 44.

«[...] opere malviste, in letture naturalistiche o in confronti su di nulla in particolare, come l'all-over in Pollock e in Riopelle, l'uso dell'olio o dello smalto, le donne come ritorno al figurativo, o il contenuto politico di un quadro di Franz Kline. Ma quando qui se ne cominciò a parlare non fu questione di stile e tantomeno di contenuto. Alcuni artisti si trovarono a confronto con una frattura: demolito l'assedio di falsi preceetti e preclusioni ideologiche l'arte moderna si poneva come tradizione inquieta, se non come passato in sé chiuso. [...] Dall'analisi dello spazio o del sogno il pittore aveva sempre avuto dinanzi un oggetto da rappresentare, ora l'instabilità dell'oggetto rifluiva sul soggetto, che perdeva identità, perdeva quota.»²⁶³

Este un momento crucial y delicado, puesto que en Estados Unidos también reinaba un espíritu de contradicción entre las dos grandes perspectivas teóricas fundacionales para la crítica norteamericana en el siglo XX: una de ellas es la de Harold Rosenberg (1906-1978), quien acuñó el *action painting* en 1952 y la otra es la de Clement Greenberg (1909-1994), responsable de difundir y promover el “*expresionismo abstracto*”, que calificó de pintura propiamente norteamericana durante el período 1940-1950. El primero, existencialista y defensor de lo que se podría considerar de anti-estético, y el segundo, por el contrario, formalista y esteticista. Sin embargo, ambos teóricos de ascendencia judía europea, compartieron una inclinación trotskista: en Greenberg como consecuencia del estalinismo, la Guerra Fría y la Caza de Brujas, mientras que en Rosenberg se manifestó en un giro estético con

²⁶³ DRUDI, Gabriella, 1994 (nota 259), p. 46.

claras implicaciones políticas, a la manera “americana”, es decir, anti-artística, anti-formal, individual y contraconductual, además de ser bastante intuitivo y poético. Rosenberg creía en una nueva perspectiva más individualista y personal:

«La revolución contra lo dado, contra el sujeto y contra el mundo que, a partir de Hegel, le ha proporcionado a la vanguardia artística europea diferentes teorías acerca de una Nueva Realidad, ha reingresado a los EEUU bajo la forma de una rebelión personal. El arte como acción descansa en el formidable supuesto según el cual el artista sólo acepta como realidad lo que él mismo es en su proceso de creación. “Todo excepto el alma se ha despojado del amor por las cosas creadas”. El artista trabaja en una condición de posibilidad abierta, arriesgándose, de acuerdo con Kierkegaard, a experimentar la angustia de lo estético que acompaña la ausencia de posibilidades en lo real. Para seguir teniendo la fuerza de refrenarse a asentar cualquier cosa, debe ejercitar en sí mismo un constante No.»²⁶⁴

Rosenberg, ex abogado, formó parte de los considerados “intelectuales neoyorkinos” y como bohemio y poeta se codeó con los artistas sobre los que escribió, que a su vez adoptaron su texto como si de un manifiesto se tratase. Rosenberg difería de los otros críticos que no correlacionaban las obras con las vidas de los artistas; en gran medida, en sus propias palabras sobre los pintores de acción americanos está implícita una reflexión sobre su propia

²⁶⁴ BENAVENTE MORALES, Carolina. “Harold Rosenberg. “Los pintores de acción americanos” (1952). Presentación y traducción.” *Escaner cultural*, 2011, nº 5 septiembre. En: <<http://revista.escaner.cl/node/4945>> (Fecha de consulta: 3 -VI- 2016).

existencia. Así pues, Rosenberg durante los años cincuenta será el crítico de arte más importante de los Estados Unidos, aunque Greenberg pronto lo destronaría y, después de él, lo harían sus discípulos que proponían un nuevo formalismo en base a otras influencias estructuralistas, posestructuralistas, posmodernas, etc. Si bien Rosenberg no encajaría en esta genealogía greenberguiana dominante ulterior, cumplió un papel fundamental en la historia del arte, ya que fue culpable de la ruptura en base a la percepción del arte europeo y de la relación entre arte y vida.

En base a lo expuesto, Gabriella Drudi explicaba al respecto siguiendo los dictados existencialistas del escritor irlandés Samuel Beckett (1906-1989) que: «Non c'era che il vuoto da dipingere, e chi dipingeva non era che il reverbero di quello stesso vuoto. Una condizione psichica non lontana da quella descritta da Harold Rosenberg per i pittori di azione. E non lontana, in entrambi i casi, dal pensiero esistenzialista»²⁶⁵. La italiana recordaba que se trataba de intelectuales, que al igual que los americanos se habían formado en poesía, música, filosofía además de en la historia del arte. No se debe olvidar que esta nueva generación americana de artistas había crecido a la sombra de un conjunto de intelectuales europeos que se establecieron en Norteamérica durante la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Por lo que el conocimiento y la familiaridad con la tradición artística les llevó a indagar y a centrarse en el proceso creativo en sí mismo. Un proceso en el que se intentaron centrar también los italianos, que bajo las mismas premisas (¿qué es el arte?, ¿por qué es arte?) llegaron a la misma

²⁶⁵ DRUDI, Gabriella, 1994 (nota 259), p. 46.

conclusión que los americanos. En palabras de Drudi, todos ante un lienzo en blanco parten de cero: «In parole povere di fronte alla tela bianca si ritrovarono a zero»²⁶⁶.

Los pintores americanos dieron mucho que hablar por su manera de vivir el proceso creativo, un proceso astuto y silencioso contaminado por las diferentes presiones internas y externas que se escapan al del mismo artista. Un proceso difícil ya que las reminiscencias e influencias no son fáciles de esquivar y dejar atrás. El primer paso hacia la ruptura se acababa de iniciar aunque el pasado siempre acechaba ofreciendo todo tipo de antecedentes histórico-artísticos; incluso en ese preciso momento el expresionismo abstracto se estaba convirtiendo en una premisa, en una fuente. El verdadero cambio debía ejecutarse en el proceso creativo, algo natural para los artistas que estaban a favor de la fuerza de un lenguaje visual como un medio para expresarse y reflejar lo no visible. Según Drudi el intento de dotar de apariencia a lo invisible no les fue nada fácil:

«Queste anime perse misero alla prova un espediente dopo l'altro, la materia pittorica si ispessì e inasprì, ferrivecchi rapprezzati portarono alla ribalta figure di un humour color ruggine, i colori prismatici si rifecero vivi su superfici marmorizzate, i segni frantumaronò il disegno, il bianco dominava, il groviglio lineare si distese in scrittura. Ne emersero singoli eventi creativi, stilisticamente ininfluenti l'uno per l'altro, conquiste soggettive, non riconducibili a un ordine. Questo stato di cose fece sì che la presa interiore della pittura americana venisse intesa dagli artisti romani prima che si impo-

²⁶⁶ DRUDI, Gabriella, 1994 (nota 259), p. 48.

nesse ovunque lo stile gestuale. D'altronde i radduri d'ombra sulle facciate barocche erano un incoraggiamento, se non un approva palpabile di energie oscure.»²⁶⁷

Así que con el paso del tiempo se optó por una interrelación, se generó una simbiosis entre los artistas americanos y romanos, ambos se nutrieron mutuamente. Un ejemplo sería, como observó Drudi, el hecho de que hasta el artista De Kooning introdujera la monocromía: «[...] De Kooning ne fu toccato e a Roma dipinse solo in Bianco e Nero»²⁶⁸.

El caso de Cy Twombly dentro de este panorama artístico era verdaderamente interesante. Según comentó Gabriella Drudi, fue su marido Scialoja quien en su viaje a New York descubrió la obra de Twombly y le sorprendió gratamente. Aunque su esposa lo encontró comprensible ya que Scialoja no creía que un artista pudiera consumir toda la carga sociocultural de tal manera en un lienzo puesto que ya estaba condicionada tanto la mirada como el trazo del artista:

«[...] nel deposito della Stable Gallery Scialoja scopri la pittura di Cy Twombly. C'erano quadri di Rauschenberg e di altri che non tolleravano più il proliferare dell'edera interiore. I tempi stavano cambiando erano già cambiati. Ma da New York insieme alle foto dei Gorky, dei Rothko, dei Motherwell e via dicendo, Toti portò soltanto foto di Cy Twombly. È comprensibile. Per aperto che fosse il suo insegnamento, e

²⁶⁷ DRUDI, Gabriella, 1994 (nota 259), p. 48.

²⁶⁸ DRUDI, Gabriella, 1994 (nota 259), p. 48.

lunghe le pause di attesa, Scialoja non ha mai creduto che quel trepido ingombro di vegetazione che condiziona lo sguardo e la mano si potesse consumare. Per scelta o sorte i segnali frenetici di Cy restavano fedeli a una tradizione morale. Difatti Perilli e Novelli, all'epoca implicati nel senso del segno, inclusero Twombly nel primo numero di Esperienza moderna. Quando Cy venne a Roma l'anno dopo credendosi di passaggio, fu costretto ad ammettere che era amato più qui che a New York. Delle volte dormiva nello studio di Toti e fu lì che una giovanissima pittrice, Luisa Gardini, comprò il suo primo disegno romano.»²⁶⁹

Como bien apuntó Gabriella Drudi, Twombly, aunque fuese transgresor, siempre se mantuvo fiel a una tradición, lo que le valió el reconocimiento de sus colegas que lo admitieron de inmediato en sus vidas y en sus círculos. La clave del éxito con sus coetáneos romanos, según Varnedoe, estaba en sus pinturas: «[...] the key revelation Twombly had to offer Novelli, Perilli, and other young Roman artists, was not in his ideas but in his painting»²⁷⁰. Twombly fue siempre esa rara avis que vuela libre sin ataduras de ningún tipo, nunca se involucró ni se comprometió en un movimiento ni escuela, a caballo siempre entre Estados Unidos y Europa su arte permaneció libre e independiente y diverso a cualquiera de sus colegas. Sus intereses y sus experiencias, como hemos podido comprobar en el apartado anterior, le llevaron a trabajar sobre su entorno, sus pasiones...pero siempre al margen de la corriente artística imperante, lo que le convirtió para muchos en un margi-

²⁶⁹ DRUDI, Gabriella, 1994 (nota 259), pp. 48-50.

²⁷⁰ VARNEDOE, Kirk, 2014 (nota 197), p. 68.

nado, artísticamente hablando. A él pareció no importarle y siguió siempre trabajando inmerso en su dicotomía personal.

Gabriella Drudi conocía muy bien la sociedad americana, primero como traductora y agente literaria en Roma junto a la compañía gestionada primero por Fabio Coen y su hermana Lucia Drudi Demby y, desde 1949 solo con su hermana; Drudi se ocupaba de Graham Greene, John Steinbeck, William Burroughs, Truman Capote o Erle Stanley Gardner, entre otros. Cuando empezó a escribir sobre arte en 1956 para la revista *Arti Visive*, continuó trabajando paralelamente en otras actividades, relacionadas siempre con la cultura angloamericana y la literatura. Publicó diversos estudios sobre artistas americanos como Robert Motherwell y Mark Rothko primero, y después sobre De Kooning [Fig. 111], Ad Reinhardt y Cy Twombly, del que comisarió junto Zeno Birolli (1939-2014), en 1980 la primera muestra en una institución museística italiana. Asimismo, estudió la obra de su marido, Toti Scialoja, de Afro o de Fausto Melotti, de modo que estaba literalmente inmersa en el ambiente artístico emergente ocasionado por la simbiosis ítalo-americana. Su testimonio y sus escritos aquí citados son esenciales para entender mejor cómo evolucionó tanto el arte italiano como el americano en los años de la posguerra. Ella misma escribió sobre sus recuerdos y pensamientos acerca de todo lo que iniciaron los americanos y que acabó por destruirse; la propia fama los traicionó. Muchos se estancaron y algunos se vieron intimidados y eclipsados, viendo cómo les arrebataban su carrera:



Fig. CXI.

Willem de Kooning y Gabriella Drudi en el taller del artista (1956), New York. Gelatina de plata. 6x 6cm. © Fotografía de Toti Scialoja.

«[...] guardo adesso le foto di Rauschenberg ai tempi del suo viaggio in Italia con Cy. I feticci appesi al Pincio, loro due in istantanea alla Hitchcock, sotto la pancia di bronzo dei cavalli di Venezia. All'autoscoperta di Rauschenberg alla sua convinzione che l'artista non sia che un manipolatore di umani posticci la coscienza storica ha dato il nome di New Dada. "Sono i nomi che ci rovinano", diceva De Kooning quando Rauschenberg si appropria della pennellata di Kline e con la stessa indifferenza delle ali di un'aquila impagliata si comporta da gaudente. E persino il De Kooning erased, a parte il fatto che De Kooning era d'accordo Leonardo non interpellato, non è mimesi della Gioconda con i baffi, non irrisione all'immagine, ma al percorso. Lontane negli anni, arenate nella pania della loro stessa fama cosa avranno da dire queste opere al giovane artista ansioso di un'arte che tutto sia purché non pittura, non scultura? All'opera d'arte Marcel Duchamp non dava più di venti o trent'anni di vita. In tale arco di tempo il nucleo di energia capace di suscitare eventi psichici si esaurisce, si spegne lo stimolo emotivo, e l'opera è morta. Sopravvive nella coscienza storica che con isterectomia ospedaliera elimina dalla superficie cromatica il surplus di pathos. La mummia verrà registrata come: nata il, da tali e tali precursori, defunta il, per mano di tale e tale progenie.»²⁷¹

Pero si alguien ha sabido sobrevivir a la ruptura y a la revolución que supuso este cambio y se ha mantenido productivo y enérgico a lo largo de toda su carrera ese fue Twombly. Su larga trayectoria artística habla por sí sola. Lo suyo no fue un esprint, gloria de un día, sino que fue más bien una carrera de fondo en la que finalmente consiguió llegar a la meta con los más altos honores.

²⁷¹ DRUDI, Gabriella, 1994 (nota 259), pp. 50-52.

No hay duda de que Twombly surgió de una época donde la confluencia entre New York y Roma era patente. El escritor y crítico Fabio Mauri, en su artículo “Roma anni 60: riflusso o Storia?. Nel 1960 gli anni 50 avevano 10 anni —Anticipazioni e illuminazioni, successi e fallimenti in una rievocazione sul filo della memoria—” para la revista *Flash Art*, se centra en contar una historia en la que poco a poco va presentando a cada uno de los protagonistas de la década de los cincuenta y sesenta en Roma, siempre congregados alrededor de Plinio de Martiis y su galería La Tartaruga, que inicialmente fue un estudio fotográfico y que se inauguró a finales de 1953 en via Babuino con una exposición de litografías del francés Honoré Daumier (1808-1879). Mauri cita a todos los artistas e intelectuales del momento incluido el galerista Leo Castelli que decide renunciar a Roma para abrir su propia galería en la gran ciudad de New York (con quien también expuso Twombly): Afro, Burri, Tzara, Duchamp, Restany, De Kooning, Fiorini, Serra, Kline, Novelli, Rotella, Perilla, Manzoni, Fontana, Scarpitta, Gorky, Pasolini etc. El flujo intelectual entre New York-Roma queda más que patente de forma bidireccional hasta que poco a poco la hegemonía estadounidense monopoliza el mercado y New York se proclama capital del arte contemporáneo:

«[...] cercai di rendere storico un fatto che lo era: Roma e New York avevano maturato la stessa idea, nutrivano la medesima febbre, spesso Roma in netto anticipo su New York. Plinio De Martiis era stato il maestro di tutti, ma giorno dopo giorno veniva surclassato da semplici fatti. Nel metodo, nell'eco, nella durezza, nella strategia, nell'ospitalità, nell'embargo, nel dollaro.»²⁷²

²⁷² MAURI, Fabio, 1983 (nota 14), p. 37.

Del mismo modo, es acertada la matización de Mauri acerca de este suceso artístico en Roma junto con el poeta y crítico de arte Cesare Vivaldi: «[...] pensammo così con Vivaldi, un giorno. Piazza del Popolo continuava a fornire pittori, non la pittura. Solo pittori in movimento, non un movimento di pittori»²⁷³, puesto que cada uno provenía de un ámbito diferente pero que acababa confluyendo allí, en Roma. La capital italiana vive un verdadero esplendor cultural gracias a la convergencia y a la concurrencia de artistas. De entre todos, Twombly no pasó desapercibido para Fabio Mauri, quien incidió en la elegancia, la originalidad y la importancia del gesto, del trazo para el resto de sus coetáneos:

«Nella brezza che lambisce il Tevere e i primi tavoli del caffè Rosati, a una certa ora, passa, lucida, la macchina 900 dei Franchetti. Vi è cassetta un pittore la cui eleganza e modi risultano nuovi per tutti. Cy Twombly siede accanto Tatiana Franchetti: una semplicità fatta di snobismo invecchiato bene come vino, riconvertito in semplice educazione. È un pittore che ha scelto il segno, una scrittura stenografica, di gusto, ma anche nevrotica, impercettibilmente risoluta. Questo disegno a matita, impresso dentro il bianco a olio, o su tela pura, non preparata, si reincide di altri segni, più esigenti, cancellatori. Elementare come tutte le grande idee. La coscienza dei pittori romani, nessuno escluso, è attraversata dal segno di Twombly, dalla facilità catartica di quel segno.»²⁷⁴

Una vez más, se destaca la gracia, la finura y la particularidad in-

²⁷³ MAURI, Fabio, 1983 (nota 14), p. 36.

²⁷⁴ MAURI, Fabio, 1983 (nota 14), p. 38.

confundible del norteamericano que eligió el signo y la escritura, incluido el círculo social en el que se sumergió cuando se trasladó a vivir a Italia, en el que una vez más sorprendió con su simplicidad y su sencillez, dejando a un lado el esnobismo por educación.

Sin duda, un artículo que narra a la perfección el periplo artístico-social de la época y como poco a poco los galeristas afincados en Norteamérica a finales de los años sesenta y principios de los setenta fueron ganando terreno y eran venerados como auténticos “dioses”:

«[...] da quella data [...] Il gallerismo americano si pone come valore “aggiunto” in pittura, verificatore assoluto di valore. [...] In Italia, qualcosa è mancato o qualcuno. Dallo Stato, ai singoli pittori, all'ultimo gallerista, o al primo. Resta il dato inufficiale che l'onda di pittura americana conta, a scartarli criticamente bene, pochi pittori. Meno di quanti, nello stesso tempo, “sono stati” in Italia.»²⁷⁵

Sin embargo, Twombly se quedó en Italia. A pesar de sus viajes constantes a su ciudad natal, siempre volvía a Italia, el país que lo acogió y lo vio crecer como artista hasta encontrarse a sí mismo, consolidando un estilo único e inconfundible.

Por su parte, Cesare Vivaldi, en su artículo “Gli anni 60 a Roma e in Italia. Avvenimenti e clima di un periodo ricchissimo di fatte e idee. A partire da Roma verso il resto dell'Italia” remarcaba la diferencia existente entre Roma y el resto de ciudades italianas durante esos años, así como también insistía en dejar pa-

²⁷⁵ MAURI, Fabio, 1983 (nota 14), p. 39.

tente la relación tan estrecha entre Roma y New York, además de otras ciudades europeas:

«Dalla fine degli anni cinquanta in avanti si era istaurato un rapporto intensissimo tra Roma e New York, con visite negli USA di artista nostri (Afro, Mirko, Burri, Scialoja) e con soggiorni romani più o meno lunghi di De Kooning, Kline, Rothko, Marcarelli, Twombly (fermatosi definitivamente), Rauschenberg, Stella, Saul e altri. A Roma facevano tappa fissa Leo Castelli e la Sonnabend con i loro amici, mentre da Parigi arrivava, per lunghe soste, Restany e dalla Germania Springer, Brüning, Gaul. Ma, senza far troppi nomi, un po'tutti, italiani e stranieri bazzicavano da Rosati, Umberto Eco e Castellani, Pistoì e Hains.»²⁷⁶

El flujo constante de artistas marcó el periodo artístico de esa época, como ya he mencionado. A mediados de los años cincuenta todos ellos confluían alrededor de dos grandes galerías, como bien apuntaba Cesare Vivaldi: «[...] intorno alle due gallerie romane di punta, “La Tartaruga” di Plinio de Martiis e “La Salita” di Gian Tomaso Liberman, si coagulava una situazione già nettamente postinformale»²⁷⁷. Al mismo tiempo, señalaba como entre 1957 y 1960 las experiencias pictóricas avanzaban en dos direcciones:

«Nella generale tendenza all'azzeramento pittorico era diviso tra ricerche monocrome e di pura articolazione spaziale di superfici [...] e ricerche di segno con Carla Accardi, Sanfili-

²⁷⁶ VIVALDI; Ceare, 1983 (nota 15), p. 40.

²⁷⁷ VIVALDI; Ceare, 1983 (nota 15), p. 41.

ppo, Mauri, Twombly, Perilli, Novelli, Sordini, e altri. L'orientamento di tutti era sui nuovi fatti americani, mediati da Cy Twombly, e in particolare sul neodadaismo di Rauschenberg, Jasper Johns, Chaberbain e dello stesso Twombly.»²⁷⁸

Tal y como se observa, la influencia mediterránea no solo caló en Twombly, sino que su insignia americana también ahondó e influyó en la manera de concebir y tratar la pintura de los artistas italianos. El mismo De Kooning dijo: «[...] painting is word»²⁷⁹, hecho que recogió y desarrolló Fabio Mauri en su artículo: «[...] a parte ogni metafora ed esempio, a parte ogni senso profondo nella definizione intellettuale di De Kooning, noi le parole le scriviamo sui quadri, con timore e tremore, a rotta di collo, (Rotella, Novelli, io, Schifano, Angeli, Festa...), e se non le parole, il loro seme, la lettera (Ceroli, Kounellis...)»²⁸⁰. Sin duda, De Kooning abrió un camino, el de la escritura, que hicieron suyo los italianos tal y como narró el mismo Mauri y que no dejaría indiferente al joven Twombly, quien partiendo de la influencia americana acabó trabajando la escritura como sus coetáneos italianos. Una escritura que como apuntaba Mauri tiembla; palabras, letras o la misma esencia aparecía dispersa en la superficie del lienzo, como se puede observar tanto en las obras de Twombly como en las de Novelli, aunque asimiladas y elaboradas técnicamente de manera diversa.

La artista italiana Giosetta Fiorini (Roma, 1932), integran-

²⁷⁸ VIVALDI, Cesare, 1983 (nota 15), p. 41.

²⁷⁹ Citado en MAURI, Fabio, 1983 (nota 14), p. 36.

²⁸⁰ MAURI, Fabio, 1983 (nota 14), p. 36.

te del movimiento que surgió en torno a La Tartaruga, Scuola di Piazza del Popolo, en una entrevista de diciembre de 2012, remarcó la pasión que tanto ella como sus compañeros profesaban a la escritura y a la grafía: «[...] prima dei libri c'è sempre la grafia, la mia passione per la scrittura a mano, per l'ideogramma e la calligrafia emotiva. Amo la chiarezza, la leggibilità di una mano addestrata a scrivere. E certo anche la luce lascia una traccia: come il tempo che passa sui nostri volti, sui nostri corpi»²⁸¹. Una pasión que como veremos también compartió con Twombly, a quien la artista conocía [Fig. 112], como ella misma contaba en el documental que el canal italiano Rai 1 emitió con motivo de la muestra personal en la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma y la publicación del libro ilustrado que la acompañaba *My Story, la mia storia* [Mi historia, mi historia]²⁸² donde ella misma ilustraba la historia de su vida.

La profesora y crítica de arte, Laura Cherubini, años después escribió un artículo para la revista *Flash Art*, titulado *Roma Anni 60*, en el que de nuevo, tras tomar una distancia prudencial en el tiempo, confirmó lo dicho anteriormente por Mauri y Vivaldi:

²⁸¹ CORTELLESA, Andrea. "Otto volte dieci anni Conversazione di Andrea Cortellesa con Giosetta Fiorini". *Doppiozero*, 31 de diciembre 2012. En: <<http://www.doppiozero.com/materiale/interviste/otto-volte-dieci-anni>> (Fecha de consulta: 8 -VI- 2016).

²⁸² FIORINI, Giosetta. *My Story, La mia storia*. Mantova: corraini Edizioni, 2013. Igual de interesante resulta el documental que emitió Rai 1 en 2013, ya que es ella misma quien cuenta como fue y vivió la interrelación con los artistas americanos y con el galerista Plinio De Martiis, donde ella era la única mujer. RAI 1. "Giosetta Fiorini". En: <<http://www.arte.rai.it/articoli/giosetta-fiorini-my-story/23731/default.aspx>> (Fecha de consulta: 8 -VI- 2016).



Fig. CXII.

Giosetta Fioroni con Cy Twombly (1963), Sperlonga.

© Fotografia de Plinio De Martiis.

«[...] c'era una sorta di rapporto "eroico", secondo De Martiis, con l'America: gli americani erano felici di venire a Roma: Cy Twombly vi giunge nell'autunno del '57, Franz Kline espone alla Tartaruga nel '58 e l'anno seguente è Rauschenberg a presentare alcuni combine la quale si focalizza l'attenzione di molti artisti, e non solo artisti. Arriva Leo Castelli (De Martiis ricorda che Castelli voleva fare una mostra di capogrossi), arriva Ilena Sonnabend con lui [...] C'era in città un clima favorevole, intellettuali come Alberto Arbasino, Sandro Penna ecc., erano vicini agli artisti. Secondo De Martiis Roma in quegli anni prende il posto di Milano. Quanto alla critica, credo che principalmente si debbano ricordare: Emilio Villa, straordinario poeta e animatore, Cesare Vivaldi, Maurizio Calvesi, Lorenza Trucchi, Marisa Volpi e Maurizio Fagiolo. Un tramite con l'America è costituito da Marca-Relli, un artista amico di Pollock e di De Kooning che veniva spesso a Roma.»²⁸³

Cherubini no hizo sino hacerse eco de lo acontecido durante los años sesenta y resaltó la figura de Twombly dentro de un período riquísimo artísticamente hablando, al tiempo que destacaba cómo un extranjero recién llegado se convierte en foco de todas las miradas por la sublimidad que desprende la blancura de sus lienzos:

«[...] nello stesso anno 1958 in cui Scarpita espone le sue bande alla Tartaruga, la stessa galleria presenta una mostra di Franz Kline e la mostra di un americano che farà di Roma la sua dimora e la sua patria d'elezione: Cy Twombly, "Chi non ha lasciato un segno sul muro, inarrestabile impulso di tracciare un segno, di fare un gesto, puro gesto sul muro bianco?"

²⁸³ CHERUBINI, Laura, 1990 (nota 16), p. 82.

si chiede nella presentazione Palma Bucarelli. Certamente il filone culturale da cui discende Twombly è quello dalla pittura d'azione, ma si potrebbe dire che se questa grida, la pittura di Twombly tace, è reticente, lo stesso artista ha assunto lo stile del silenzio e non ha mai rilasciato dichiarazioni sul proprio lavoro. Per Twombly non si può parlare di violenza del gesto, di casualità assoluta, di materia informe. Anche se abbiamo a che fare con macchie, sgocciolature, sbavature, non abbiamo mai l'impressione che il gesto che le ha prodotte sia stato violento, i materiali si traducono sulla tela in scrittura, sublimandosi in una sottilissima trama di segni. La mano dell'artista è così sicura che non permette mai di sbagliare, di tradire il senso della forma. Cosa è rimasto in questa pittura delle poetiche del gesto e dell'azione? Certamente "un certo stato di furore", ma potremmo chiamarlo un *furor divinus*.»²⁸⁴

Ciertamente, como apuntaba Cherubini, la tendencia cultural de la que proviene era el action painting, pero si esa pintura gritaba, la de Twombly era silenciosa. El artista asumió la condición de su estilo desde el principio y no solía hacer declaraciones sobre su propio trabajo. Una obra de la que uno no puede hablar de violencia gestual sino de un estado de "furor divino"; pero tampoco de aleatoriedad absoluta o de materia sin forma, sino que a pesar de tratarse de manchas o goteos, los materiales acaban desembocando en una escritura sublimada por una fina red de signos.

Las obras del estadounidense despiertan un amplio abanico de sensaciones ante la curiosa mirada del espectador, que intenta descubrir las historias que se desvelan bajo la genuina gestualidad del artista, que tildan de elegante y torpe a la vez. Twombly

²⁸⁴ CHERUBINI, Laura, 1990 (nota 16), pp. 83-84.

conseguía retenernos entre el mundo mítico y el mundo real, en ese mundo intermedio gobernado por el artista, su demiurgo. El mismo Cesare Vivaldi en 1961 comentó: «[...] tra i pittori americani dell'ultima generazione Cy Twombly occupa un posto tutto suo particolare: uno dei meglio individuali e dei più interessanti»²⁸⁵. Es más, añadió que Twombly se encontraba en una posición muy particular, en la que confluían las dos tendencias artísticas de Norteamérica y lo hacía con una sencillez y delicadeza que le recordaba a la naturalidad del poeta, capaz de condensar muchas emociones en pocas palabras:

«[...] rispetto agli ultimi espressionismi astratti da una parte, e ai nuovi dadaisti dall'altra, Twombly ha saputo collocarsi con molto coraggio in una posizione che fonde le istanze fondamentali di queste due essenziali correnti della giovane arte d'America e insieme le scavalca con una felicità e una (apparente) facilità che solo un puro, prezioso "candido" poeta come egli è poteva trovare con tanta naturalezza a tanta profondità.»²⁸⁶

De la misma manera, insistía en señalar cómo Europa y sobre todo Roma le ayudaron a liberarse de todo lo que sobraba hasta encontrarse consigo mismo:

«Indubbiamente il soggiorno, europeo, anzi romano, e la tanta distanza fraposta dal ribollente calderone newyorkese lo

²⁸⁵ VIVALDI, Cesare, 1961 (nota 8).

²⁸⁶ VIVALDI, Cesare, 1961 (nota 8).

hanno aiutato a liberarsi insieme da ogni eccesso (sia di passione che di gusto); soprattutto lo hanno costretto a trovare in sé e solo in sé le risorse prima per sciogliersi da ogni sudditanza, o per dir meglio da ogni troppo pesante rapporto di colleganza con situazioni americane già preordinate e che quindi avrebbero potuto umiliarlo in un ruolo non di protagonista ma di comprimario —anche se comprimario di qualità eccezionali—, e poi per esplodere nella veramente trionfale, originalissima sua pittura attuale: una pittura ormai matura e che trova davvero pochi riscontri nel mondo, relativamente alla sua generazione e, diciamo pure, in assoluto.»²⁸⁷

Vivaldi subrayó además en su escrito su posicionamiento como artista norteamericano en Italia y cómo destaca tanto entre los americanos como en los europeos:

«Una posizione che lo distacca nettamente dagli altri americani come dagli europei, coetanei e no, e persino dall'ambiente romano che pure egli, in principio, ha molto influenzato, esercitando sui giovani migliori una funzione stimolante ricca di conseguenze.»²⁸⁸

Y aunque fuese arriesgado hacer cualquier profecía acerca de su carrera, se aventuró a decir ciertas verdades que observadas y analizadas desde la distancia fueron más que acertadas:

«Cy Twombly è oggi appena all'inizio della sua maturità: il

²⁸⁷ VIVALDI, Cesare, 1961 (nota 8).

²⁸⁸ VIVALDI, Cesare, 1961 (nota 8).

suo avvenire è quindi apertissimo, ed ogni profezia in merito rischia di apparire assurda anche a breve scadenza. Ma la sua natura lirica è ormai definita e costante, pur attraverso forme diverse, già da parecchi anni. Non crediamo di sbagliare indicandolo come il talento più genuinamente poetico che la sua generazione forse abbia, su scala internazionale. L'unica previsione che ci sentiamo quindi di fare è che Cy può diventare un grande pittore: anche se il suo temperamento è così schivo, nobile e alieno da ogni forma di pubblicità da far pensare che la sua importanza sarà riconosciuta solo con qualche stento e con qualche ritardo, che il suo destino di artista sarà tanto alto quanto difficile.»²⁸⁹

Fue en Europa donde encontró el éxito, en países como Italia y Alemania, si alcanzó el reconocimiento en Estados Unidos fue también gracias a figuras relevantes dentro del ámbito artístico europeo que se trasladaron a New York como Leo Castelli, Ileana Sonnabend, Gian Enzo Sperone —con quien Twombly ya había expuesto en su galería en Torino antes de que fundara Sperone Westwater Gallery en el SoHo en 1975— o; Heiner Friedrich, entre otros, como señalaba Alan Jones según le contó Sonnabend:

«[...] l'influenza che la Gallerie Sonnabend esercitò sulla scena europea è praticamente incalcolabile. Non influenzò soltanto la scena parigina, ma diviene estremamente importante anche per gli italiani, i tedeschi, gli olandesi e gli inglesi. Ileana era un punto de riferimento sia per i collezionisti sia per i curatori dei musei, e anche per altri mercanti d'arte. Voglio fare l'esempio, per quanto riguarda l'Italia, di Gian Enzo Spe-

²⁸⁹ VIVALDI, Cesare, 1961 (nota 8).

rone, che inizialmente aveva una galleria a Torino, poi, per un breve periodo, anche a Milano e più recentemente a Roma. Sperone fu determinante nel promuovere l'arte americana in Italia, ma non per ragioni commerciali, quanto piuttosto per l'enorme influenza che questa ebbe sullo sviluppo della nuova arte italiana stessa, che ora ha raggiunto il suo apice con un gruppo di giovani pittori che recentemente sono riusciti a catturare l'interesse dell'interno mondo dell'arte. In Germania, a interessarsi al lavoro di Ileana furono persone come Heiner Friedrich e il suo socio Franz Ballum.»²⁹⁰

Twombly, tras su paso por la Stable Gallery, decidió trabajar con el galerista triestino Leo Castelli (1907-1999) [Fig. 113], quien muy astutamente había comprendido antes que muchos que la capital del arte ya no era Paris, trasladándose a New York, como Alan Jones relataba en el libro que le dedicó al italiano, *Leo Castelli: L'italiano che inventò l'arte in America*:

«[...] trasferirsi a New York era, possiamo dirlo con certezza, l'ultima cosa che Leo Castelli avesse in mente la notte del suo primo e ultimo vernissage nella capitale francese. Parigi, e non New York, era ancora il fulcro del mondo dell'arte. Per questa ragione, era naturale che fra gli artisti della mostra parigina non ci fosse un solo nome americano. Gli unici artisti americani di cui Parigi era vagamente a conoscenza erano James McNeill Whistler, Mary Cassatt, Man Ray, Josephine Baker e Duke Ellington. Il solo pensiero di coniugare le parole arte e americana era tanto inconcepibile e grottesco come l'idea di un vino californiano. [...] Nessuno, in quella notte di maggio, avrebbe potuto prevedere che il giovane triestino avrebbe

²⁹⁰ JONES, Alan. *Leo Castelli. L'italiano che inventò l'arte in America*. Roma: Alberto Castelvocchi Editore, 2007, p. 245.

un giorno non solo trasformato il modo di gestire il mercato dell'arte, ma che sarebbe anche ritornato dalla nuova capitale artistica, New York, come il gallerista più famoso del mondo e con un'orda di pittori in erba al seguito. Giovani artisti che avrebbero preso d'assalto l'Europa.»²⁹¹

La realidad que estaban viviendo por aquel entonces era de por sí surrealista tanto para artistas como galeristas, nunca hubieran pensado en el final preluado del surrealismo y la caída de Paris como capital hegemónica del arte europeo, y mucho menos que la transición fuese llevada a cabo por italianos. De nuevo, Jones conta-ba cómo Castelli se vio abocado a emigrar a New York y a empezar desde cero con ayuda de artistas, sobre todo, americanos [Fig. 114]:

«[...] nel frattempo, si era ritrovato in qualche modo trasportato in un luogo del tutto improbabile: New York. Nei decenni successivi, mentre il mondo passava dalla Guerra Mondiale alla Guerra Fredda, la lezione sarebbe diventata sempre più chiara: la perdita subita dall'Europa in ogni campo della creatività umana, e non solo quello delle Belle Arti, sarebbe andate a vantaggio degli Stati Uniti. Cosa poteva essere più surreale della fine del Surrealismo stesso?»²⁹²

El crítico y filósofo Gillo Dorfles (Trieste, 1910), en la conversación que mantuvo con Castelli, comentaba que durante los primeros años sesenta la fama de éste llegó a Italia y cómo muchos

²⁹¹ JONES, Alan, 2007 (nota 290), pp. 27-28.

²⁹² JONES, Alan, 2007 (nota 290), p. 22.



Fig. CXIII.

Leo Castelli con Cy Twombly en Italia en la década de 1960.

© Annie Cohen Solal 2009/Turner 2011.



Fig. CXIV.

Fotografía del almuerzo de la celebración del 25th Anniversary de la Castelli Gallery en The Odeon, (1982), New York. De pie de izquierda a derecha: Ellsworth Kelly, Dan Flavin, Joseph Kosuth, Richard Serra, Lawrence Weiner, Nassos Daphnis, Jasper Johns, Claes Oldenburger, Salvatore Scarpitta, Richard Artschwager, Mia Westerlund Roosen, Cletus Johnson, Keith Sonnier. Sentados de izquierda a derecha: Andy Warhol, Robert Rauschenberg, Leo Castelli, Ed Ruscha, James Rosenquist, Robert Barry. © Fotografía de Hans Namuth.

pintores italianos se arriesgaron a viajar a New York con la esperanza de poder trabajar y exponer con el galerista y ver sus cuadros colgados en la 77th St., como fue el caso de Toti Scialoja, que permaneció en la gran ciudad alrededor de un año sin obtener el reconocimiento que esperaba²⁹³. Entre los artistas que sí quiso representar se encontraba Twombly, un hombre según Castelli extraordinario que sorprendentemente no obtuvo el éxito ni el reconocimiento que en un principio se pudiera esperar de él, tal y como recordaba:

«[...] Cy Twombly fu un fenomeno straordinario. Un caso molto straordinario. Un caso molto strano. Lo conobbi fin dall'inizio, quando era alla Stable Gallery con Rauschenberg, alla fine degli anni Cinquanta. Poi si trasferì a Roma. E lo incontrai lì, credo fosse il 1959. Decisi che mi sarebbe piaciuto averlo nella mia galleria [...] Esposi le sue opere varie volte, ma si rivelò un totale insuccesso. Solo molto tempo dopo cominciò ad essere veramente apprezzato, ma soprattutto in Europa, in parte perché Twombly viveva in Italia, in parte perché di lui si prese cura un uomo come Gian Enzo Sperone, e in parte perché i tedeschi capirono subito il suo lavoro. Era un *outsider*. Ma io continuai a esporlo e alla fine ebbe successo, un gran successo, a dire il vero, e ricevette quel riconoscimento che aveva atteso tanto a lungo. Twombly lavorava molto lontano dagli Stati Uniti, ma quello che faceva si rivelò estremamente importante.»²⁹⁴

El italiano Castelli fue un hombre de mundo que vivió en

²⁹³ JONES, Alan, 2007 (nota 290), pp. 27-28.

²⁹⁴ JONES, Alan, 2007 (nota 290), p. 22.

varias ciudades europeas; primero Paris, luego Roma, hasta que finalmente se atrevió a cruzar el charco y emprender una nueva vida en New York siempre acompañado de su inseparable Ileana Schapira, más conocida por Ileana Sonnabend (tomó el nombre de su segundo marido, Michael Sonnabend), quien apostó toda su vida por artistas jóvenes como Rauschenberg, Johns o Twombly y se alzó como una figura clave para el arte de la segunda mitad del siglo XX [Fig. 115]. Fue ella la que se encargó de encajar todas las piezas y construir una interrelación, una cohesión entre los artistas y en crear una “marca americana” que exportó por Europa. Francisco Calvo Serraller, en el artículo que escribió con motivo de una gran exposición proveniente de la colección particular de Ileana Sonnabend, “La colección Sonnabend, un recorrido ejemplar por 40 años de vanguardia pictórica”²⁹⁵, destacó cómo la gallerista rumana fue la pieza clave que tendió el puente entre Europa y Norteamérica:

«[...] entre París y Nueva York, ejes vertebrales de la comunicación intercontinental entre Europa y América, Ileana Sonnabend se ha caracterizado por presentar los nuevos valores de la vanguardia americana en Europa, y viceversa, constituyéndose así en un privilegiado punto de enlace, cuyos frutos son los de una visión completa, equilibrada, sin que ese equilibrio suponga la ausencia de tensiones y contradicciones polares muy ricas. [...] Jaspers Johns, Robert Rauschenberg,

²⁹⁵ Publicado en El País el dos de noviembre de 1987 con motivo de la exposición que albergó el Centro de Arte Reina Sofía. CALVO SERRALLER, Francisco. “La colección Sonnabend, un recorrido ejemplar por 40 años de vanguardia pictórica”. *El País*, 2 de noviembre 1987. En: <http://elpais.com/diario/1987/11/02/cultura/562806004_850215.html> (Fecha de consulta: 6 -VI- 2016).

Robert Morris, Claes Oldenburg y Cy Twombly, un grupo impresionante de americanos pertenecientes a una misma generación, que, desde los años cincuenta, mediante fórmulas diferentes, dieron la réplica al entonces triunfalista expresionismo abstracto de la Escuela de Nueva York. Potentísimo foco de ideas y experiencias, allí debemos reconocer el nacimiento del llamado arte de *assemblage* (la conexión artística de objetos preexistentes), el *happening*, el pop, el *minimal*. Enfrentados a la idea de la abstracción pura, la incorporación de objetos y figuras se llevó a cabo conservando, sin embargo, las refinadas técnicas pictoricistas del expresionismo.»²⁹⁶

En dicha exposición, inaugurada en el Reina Sofía, Calvo Serraller comentó cuales fueron las intenciones de su comisario Louis Froment, director del Musée d'art contemporain de Bordeaux (CAPC) al organizar el espacio expositivo:

«[...] ha querido subrayar con unas notas precisas ese cruce de perspectivas intercontinentales que caracteriza la historia personal de la Sonnabend, y lo ha hecho situando, por una parte, a Mario Schifano y, por otra, a Jannis Kounellis, que actúan de contrapuntos. [...] La reacción europea frente al expresionismo abstracto y el informalismo tuvo su específica plataforma en el llamado nuevo realismo, que está aquí representado con piezas de Christo, Arman, Spoerri, Manzoni, Broodthaers y Pistoletto. Así, a través de este fascinante engarce dialéctico, en el que se entremezclan las vanguardias americanas y europeas, están representadas las tendencias sucesivas del minimalismo, el arte povera, el arte conceptual, hasta llegar al neoexpresionismo de los ochenta.»²⁹⁷

²⁹⁶ CALVO SERRALLER, Francisco, 1987 (nota 295).

²⁹⁷ CALVO SERRALLER, Francisco, 1987 (nota 295).



Fig. CXV. Leo Castelli con Ileana Sonnabend durante el montaje de "Jammers" de Robert Rauschenberg en la Castelli Gallery, 1975, New York.

© Fotografía de Gianfranco Gorgoni.

Como se ha podido comprobar, gracias a la labor conjunta de Sonnabend con Castelli y los también galeristas italianos Gian Enzo Sperone y Plinio De Martiis, se tiende una mano al coleccionismo y al mercado del arte en general entre ambos continentes, de una forma mucho más fluida y continua que la iniciada por Peggy Guggenheim en Venezia años atrás. Según comentaba Castelli, y a pesar de su separación, Ileana Sonnabend continuó trabajando mucho por esa nueva generación de artistas americanos tanto en los Estados Unidos como en Europa:

«[...] per i nuovi artista americani, Ileana fece un lavoro meraviglioso a Parigi, il tipo di lavoro che non era stato fatto per l'Espressionismo Astratto. Esponeva in continuazione, uno dopo l'altro, Johns, Lichtenstein, Warhol, Chamberlain, Oldenburg, tutti quelli artisti americani, che in Europa stavano per ricevere grandi riconoscimenti. Ileana iniziò questo lavoro a partire dal 1960, quando aprì la sua galleria sul Quai des Grands Augustins.»²⁹⁸

Es más, Castelli apuntó la gran labor y el reconocimiento que algunos artistas como Rauschenberg obtuvieron gracias al trabajo que realizó Sonnabend:

«[...] tutte le mostre che organizzò furono importantissime, perché diedero grande visibilità all'arte americana, e fecero in modo che un artista come Robert Rauschenberg diventasse famoso in Europa e ottenesse il premio della Biennale di Venezia, perché se lo meritava e non perché era improvvi-

²⁹⁸ JONES, Alan, 2007 (nota 290), p. 245.

samente apparso dal nulla. Fu grazie all'incredibile impegno di Ileana Sonnabend che Rauschenberg diventò un eroe per il pubblico europeo.»²⁹⁹

Todo ello lleva a pensar que fue la misma Ileana Sonnabend quien adquirió la primera obra de Twombly, como bien apuntaba Alan Jones en su libro *Leo Castelli: L'italiano che inventò l'arte in America*, al igual que admiraba su obra, pues se sabe que contaba con unas once obras del artista en su colección personal. Gracias a la galería Eykyn Maclean de New York se pudieron ver expuestos los once cuadros de Twombly de la colección particular de Ileana Sonnabend en la exposición *Cy Twombly: Works from the Sonnabend Collection New York and London* (del 7-II- 2012 al 19-V-2012) [Fig. 116]: *Sperlonga Drawing* [Dibujo de Sperlonga] (1959) [Fig. 117], *Untitled* [Sin título] (1960-1961) [Fig. 118] que es una reinterpretación del famoso cuadro de Édouard Manet *Le déjeuner sur l'herbe* [Almuerzo sobre la hierba] (1863), *Triumph of Galatea* [Triunfo de Galatea] (1961) [Fig. 119], *Untitled (to Vivaldi)* [Sin título (a Vivaldi)] (1960) [Fig. 120], *Untitled* [Sin título] (1969) [Fig. 121] y *Untitled* [Sin título] (1975) [Fig. 122], entre otras.

¿Por qué Sonnabend no consiguió el mismo éxito de Rauschenberg para Twombly? ¿Por qué Leo Castelli no logró vender su obra en New York? La única respuesta posible, a mi entender, es porque Twombly se autoexilió a Europa cuando la capital del arte se había trasladado a New York y permaneció al margen de todo y de todos. El ayudante de Castelli en la galería, Ivan Karp

²⁹⁹ JONES, Alan, 2007 (nota 290), p. 245.



Fig. CXVI.

Vista general de la exposición “Cy Twombly: Works from the Sonnabend Collection
New York and London (del 7-II- 2012 al 19-V-2012) en la galería Eykyn Maclean.

© Cy Twombly Foundation © Sonnabend Collection, New York.



Fig. CXVII.

Sperlonga Drawing [Dibujo de Sperlonga] (1959).

Tempera, lápiz y pastel sobre papel. 68,58 x 993,14 cm.

© Cy Twombly Foundation © Sonnabend Collection, New York.



Fig. CXVIIIa.

Édouard Manet, *Le déjeuner sur l'herbe* [Almuerzo sobre la hierba] (1863). Óleo sobre lienzo. 208,026 x 263,906 cm. ©Musée d'Orsay, Paris.



Fig. CXVIIIb.

Untitled [Sin título] (1960-1961). Lápiz de color y grafito sobre papel. 25,4 x 33,02 cm. © Cy Twombly Foundation © Sonnabend Collection, New York.



Fig. CXIX.

Triumph of Galatea [Triunfo de Galatea] (1961)

Lápiz de color y grafito sobre papel. 26,67x 34,925 cm.

© Cy Twombly Foundation © Sonnabend Collection, New York.



Fig. CXX.

Untitled (to Vivaldi) [Sin título (a Vivaldi)] (1960). Lápiz de color y

grafito sobre papel. 26,67x 34,925 cm. © Cy Twombly Foundation

© Sonnabend Collection, New York.



Fig. CXXI.

Untitled [Sin título] (1969). Gouache y crayón de cera sobre papel.
76,2 x 998,22 cm. © Cy Twombly Foundation
© Sonnabend Collection, New York.



Fig. CXXII.

Untitled [Sin título] (1975). Tempera, lápiz y pastel sobre papel.
80,01 x 49,53 cm. © Cy Twombly Foundation
© Sonnabend Collection, New York.

recordaba, incomprensiblemente, no haber vendido nada a pesar de que visualmente eran obras muy atractivas. El mismo Karp confesó recortar una de las fotos de las obras de Twombly y colocarla sobre su agenda telefónica para contemplarla todos los días:

«I quadri di Cy Twombly furono giudicati incomprensibili e non ne fu acquistato nemmeno uno», ha ricordato Ivan Karp, assistente di Castelli a partire dal 1959. «Leo e io pensavamo che fosse un artista eccezionale. Ritagliai una foto di una delle sue opere e la misi sulla copertina della mia rubrica telefonica per poterla vedere ogni giorno. Penso ancora che sia uno dei migliori, nonché una persona squisita e intelligente. Alla fine, Ileana acquistò un suo quadro per circa quattrocotocinquantadollari»³⁰⁰

Por el contrario, Rauschenberg y Johns fueron admitidos y alabados por la crítica y aceptados dentro del mercado artístico norteamericano y europeo desde el principio. Las diferencias entre los tres son palpables, sobre todo, las de Twombly. No obstante a eso, Castelli es de los pocos que ven y postulan una similitud entre la obra de estos tres “jóvenes” americanos:

«[...] anche se sembra non esserci alcun collegamento fra il suo lavoro e quello degli altri artisti, in realtà non è così. Se si guarda oltre la superficie, c'è una profonda affinità con lo spirito di Rauschenberg e di Johns. In realtà sono una specie di trio. Se Twombly fosse rimasto a New York, le cose sarebbero andate diversamente, ma lui aveva deciso di andarsene.

³⁰⁰ JONES, Alan, 2007 (nota 290), p. 150.

I suoi contatti con la città non furono così stretti come quelli di Johns o Rauschenberg.»³⁰¹

Una similitud que no todo el mundo compartió, pero que Castelli si consideró dado que los tres artistas estudiaron juntos y fueron amigos. Sin embargo, aunque se pueda llegar a entender que los tres comparten una base en común, el lenguaje que utilizó Twombly era totalmente libre y ajeno a los dictámenes de su amigo Rauschenberg; se buscaron y ansiaron transmitir sensaciones y sentimientos muy diversos a través de sus respectivos estilos.

Emilio Villa (1914-2003), poeta y artista, en uno de los primeros textos que escribió sobre Twombly, se percató de cómo su obra habla de vida y de todo aquello que se condensa bajo el tiempo, la experiencia y las huellas del pasado:

«[...] parla di vita e non propone argomenti né simula visioni: non nel tempo, non verso il tempo, non contra il tempo, ma sotto il tempo. In un campo speciale, iniziale: non è un campo con parole, non è un campo senza parole, ma è solo l'urgente, il toccante, il penetrante. È prima ancora della aria, prima dell'acqua, prima della terra, del sangue, prima del labirinto. Nella netta onda bianca, nel vivere senza sospensione e divisione di sé, nel profilo netto dell'innocenza accettata, nel tema dell'intreccio e del viticcio, nell'elogio segreto della iterazione e della pausa, nella decisione senza crisi, nell'energia dello scatto acuto che fende e difende, nel governo delle ideazioni non nate e già perdute, e incise sul campo della

³⁰¹ AVALLONE, Emanuela. "Torino-New York sola andata. Intervista con Gian Enzo Sperone". Atribune, 16 de mayo 2012. En: <<http://www.atribune.com/2012/05/torino-new-york-sola-andata/>>. (Fecha de consulta: 25 -V- 2016).

manifestazione indicibile, su scudi ideali, in punti spalancati, in zone delineate dell'insonne tensione del caso, nella perfetta disciplina dell'improvviso sorgivo. Non è, forse, che manchino spettri di storia, apparentemente: si può leggere casa, cuore, sesso, sesso, sesso, olympia, cytwombly, germe, nevrastenia, assenza, fogliame, niente, niente, niente, passa, unione, incrocio, porta è altro. Ma è che i sensi "storici" sono bruciati nella compilazione, nell'organismo, che le ha sottratte alla realtà, per intingerle nella massima ombra bianca che è la vita del vivere prima e del vivere dopo.»³⁰²

Del mismo modo, Villa incidió en sus inicios en Roma y como poco a poco se fue alejando de la estela del expresionismo abstracto para crear su propio mundo, un mundo que nacía de la ambigüedad y la contradicción contemporánea y que había sido posible gracias al contraste con la cultura mediterránea:

«[...] Cy Twombly ha una biografia. È americano, è cresciuto in America, fino a due anni fa, e ha conquistato sé stesso, e trovato mezzi espressivi, in seno alla superiore invenzione bene elaborata da Gorki, Pollock, De Kooning, Motherwell, Rothko, usciti dal surrealismo con una nozione della vita completamente nuova: l'organicità inscindibile anima-uomo, inizio spasmodico e nevrastenico, ma respiro infernale profondo. Che, come tale, esibisce tutti i suoi lati ambigui, la sua proiezione negativa, ombrosa.»³⁰³

El poeta italiano destacó su talento, su blancura y su since-

³⁰² VILLA, Emilio, 1961 (nota 7).

³⁰³ VILLA, Emilio, 1961 (nota 7).

ridad, que atribuye a su yo más íntimo en constante exposición. Sometido a un flujo de corrientes dispares entre la modernidad y la extravagancia americana en contraposición a la tradición y la magnificencia italiana, construyó su propio estilo. Su obra aparentemente sencilla no deja de ser profunda ni carente de significado, es auténtica porque nace, justamente, del inconsciente, del yo, de la vida misma y eso es justamente lo más llamativo en su trabajo como dijo Villa:

«[...] cioè il suo lato più inquietante, più esitante; e così attraente, per la sua sincerità senza voce, temeraria e inconscia. Depressione e divertisse sono reperibili sul sottile talamo delle parvenze siglate, che spesso non appaiono né sconfortate né sconfortevoli ma ignare, solitarie, senza genitura e senza morte, solo autogeniche, come oltraggio alla vita e segno di una rissa interiore; parvenze di discese oblique, di tracce ovvie, di intrecci gravosi e assenti. Quando il flusso autentico s'arresta comincia il tiepido e oscuro vaneggiare a modo di intrighi patetici dei percorsi, di bizzarri e stravaganti allacciamenti, senza invocazione, scaturiti dall'arido, finiti nell'arido. O gangli deliranti che non sono più motivi dell'essere, ma improprie attestazioni dello sgomento senza presagi e quindi senza profondità. Come una immagine ofidica: cioè senza cognizione di parentele, di generazioni.»³⁰⁴

Palabras de un poeta que lo conoció y que admiró su virtuosismo a la hora de condensar y plasmar sus propias experiencias como poeta, gracias a las huellas —marcas— que ejecutó median-

³⁰⁴ VILLA, Emilio, 1961 (nota 7).

te su escritura. Emilio Villa desde el primer día siempre mantuvo la singularidad del artista como poeta, así como la ambigüedad que escondía su obra y el valor que le concede con su particular estilo. Tanto fue así que Palma Bucarelli, en el texto que acompañó su primera exposición en Roma, lo calificó directamente de poeta, es decir, como si a la hora de pintar fuese “escogido” por un poder divino que le prestase sus habilidades como ocurría con los antiguos poetas:

«[...] Il poeta, che vede, gli presta la sua anima, il muro racconta dei segni casuali che ha raccolto incolpevole, e ha una storia. Il poeta ascolta e questa natura che non si guarda che non conta che non ha lasciato un segno sul muro, inarrestabile impulso di tracciare un segno, di fare un gesto, puro gesto sul puro muro bianco? Solo una superficie dapprima, poi i segni si sovrappongono, creano un tempo e uno spazio, il muro ha ora una profondità. La vita è dovunque intorno, le cose aspettano solo d'essere viste.»³⁰⁵

Cy Twombly, como se ha podido observar, fue un artista independiente a cualquier corriente o movimiento, trabajó sobre sentimientos y pasiones, literatura y naturaleza y, sobre todo, mitología e historia. La cultura que le circundó, la primigenia e iniciadora de mundos, le llevó a reinterpretarla desde la posición del “poeta” que observa y escucha en silencio. Creó un lenguaje propio que nació inconscientemente de la intersección entre New York - Roma. Y no olvidemos que entre todos sus coetáneos fue

³⁰⁵ BUCARELLI, Palma, 1958 (nota 6).

el único que escogió vivir en una ciudad histórica, que muchos consideraban anclada en las glorias del pasado —Leonardo da Vinci, Raffaello Sanzio, Michelangelo Buonarroti, Gian Lorenzo Bernini...—.

Roma, abandonada y eclipsada por el glamour parisino de los años veinte y treinta, resurgió como puente —entre los Estados Unidos y el resto de Europa— para impulsar, gracias a la liberación americana, una nueva ola de artistas e intelectuales que se nutrieron de la grandeza y la tradición europea.

[VIII]

**Transmutación verbal
en la neovanguardia
italiana**

8. Transmutación verbal en la neovanguardia italiana

Resulta prácticamente imposible entender la obra de Twombly y su metamorfosis como artista sin entender cómo se originó el cambio estilístico que sufrió tras mudarse a vivir definitivamente a Roma. Un cambio provocado por la introducción de la escritura a través de la neovanguardia italiana y especialmente a raíz del contacto con el artista Gastone Novelli (1925-1968).

8.1. Desarrollo artístico entre palabra e imagen en el arte italiano de los 60's y 70's

La relación entre el arte y el juego tuvo una mayor relevancia a partir de las vanguardias históricas de inicios del Novecento. Desde sus primeras manifestaciones a principios de siglo, las dimensiones lúdicas en el arte se revelaron bajo dos aspectos: uno culto y filosófico, con una finalidad anti-académica, y otro popular de formas tradicionales. Ambos matices ofrecieron en cada caso un formato innovador respecto al canon mimético y figurativo imperante.

La presencia de la palabra en el campo de la imagen se convirtió casi en normativa, la atención se centró sobre el lenguaje con la introducción de palabras como bien señaló Magritte con proposiciones como esta: «Dans un tableau, les mots sont de la même substance que les images»³⁰⁶. Después de las primeras experiencias durante el Novecento, la simbiosis entre arte, juego y palabra

³⁰⁶ MAGRITTE, René. *Les mots et les images*, en *La Révolution surréaliste*, V, 12, 15 diciembre 1929, p. 32.

se reactivó de nuevo en la segunda mitad del siglo XX, después de la Segunda Guerra Mundial. Así pues, durante los años cincuenta se advirtió la crisis que se manifestaría con fuerza durante los decenios sucesivos.

El Novecento surgió durante los años veinte en Italia, reflejando la amargura que reinaba en Europa durante los años posteriores a la Primera Guerra Mundial. Fue un movimiento que pretendió romper con la corriente reinante europea, retornando a la verdadera esencia del arte italiano, a través de un estilo realista, enfático y grandilocuente. Anselmo Bucci, Leonardo Dudreville, Achille Funi, Gian Emilio Malerba, Piero Marussi, Ubaldo Oppi y Mario Sironi ansiaron renovar el espíritu artístico y para ello partieron de la magnificencia del renacimiento (Quattrocento y Cinquecento), de ahí el nombre del grupo. Todos ellos, liderados por la escritora y crítica de arte Margherita Sarfatti, fueron simpatizantes del fascismo de Benito Mussolini. Sin embargo, el grupo no tuvo el éxito esperado y tras una década de trabajo el conjunto se disolvió en 1933.

El carácter liberador que caracterizó este periodo, mucho más positivo que el anterior, fue sustituyendo paulatinamente la dimensión del juego, debido en parte al derrumbe del modelo predominante durante décadas; es decir se originó la separación entre arte y expresión, individuo y mundo.

La palabra y el lenguaje verbal entran a formar parte del material iconográfico en formas diferentes. Esta invasión en el mundo de las artes figurativas viene entendida como un montaje de elementos verbales provenientes de fuentes diversas como: la 'poesía concreta' —donde lo espacial y lo visual tienen la misma

importancia que la rima y el ritmo en la poesía lírica— y la obra de los ‘poeti visivi’ —de los años sesenta que adquirieron una postura crítica sobre la cultura, la sociedad y el lenguaje a través del que manifestaban una nueva realidad modernizada e industrializada tras la Segunda Guerra Mundial en Italia, donde la palabra-signo se expresaba con el uso de caracteres tipográficos o plantillas normográficas al igual que en la escritura caligráfica—. Otros artistas, en cambio, insistieron en revelar que la presencia verbal e icónica tenía una matriz surrealista e informal dada la tendencia a una expresión liberada de impulsos psíquicos, emotivos y culturales diversos.

Una de las fuentes comunes a las diferentes interpretaciones radicaba en el interés por el juego lingüístico teorizado en un sentido amplio por el filósofo alemán Ludwig Wittgenstein (1889-1951) y practicado por el artista francés Marcel Duchamp (1887-1968). La utilización de artificios verbales se acercó a los artistas figurativos de la vanguardia literaria europea. Sería a finales de los años cincuenta cuando se empezó a trabajar en la ruptura de la concepción tradicional del lenguaje —que se prolongaría dos décadas más—, gracias en parte a la atmósfera cultural imperante en esta época entre arte, literatura, música y dramaturgia.

Gastone Novelli fue uno de los primeros artistas italianos en experimentar, artísticamente hablando, con el “lenguaje” durante la década de los años 60, y lo hizo a través de su pintura, sus escritos e ilustraciones, hasta su temprana muerte en 1968. Esta particularidad estilística se limitó a los artistas italianos que durante los años sesenta y setenta se volcaron por hacer visible la palabra desde todos los ámbitos posibles, utilizando e introduciendo

la escritura en las obras pictóricas.

La libertad expresiva aportada por la tendencia americana y la heredada de las vanguardias francesas consiguieron que estos artistas trabajasen con materiales e instrumentos como el lápiz, la acuarela o la cera a la hora de crear una obra que les permitiera realizar citas o referencias 'directas' con escritos caligráficos. Una serie de trabajos donde la presencia de palabras y letras se combinaban con números, símbolos o signos sujetos a la tachadura o emborronadura por parte del artista.

Novelli estuvo pendiente en todo momento de la vanguardia francesa así como de los escritores italianos que conformaron el Gruppo 63, sobre todo gracias a la relación que mantuvo con el escritor Giorgio Manganelli (1922-1990), autor inclasificable de la neovanguardia italiana. Este es, un hecho decisivo para poder entender mejor el cambio de estilo en la concepción y ejecución en la obra de Twombly, quien comenzó a introducir palabras, signos, símbolos y números a raíz de trasladarse a Roma. De sobra conocida fue la relación que Twombly mantuvo con la galería La Tartaruga y sus artistas, entre los que destacaba Novelli, con quien el estadounidense expuso en diversas ocasiones. De hecho, el historiador y crítico de arte italiano, Zeno Birolli fue el primero en señalar e incidir en la relación pictórica de ambos artistas. Es más, Birolli junto con Gabriella Drudi organizó la primera muestra de dibujos de Twombly en Italia, como también fue el primero en editar un catálogo monográfico de Novelli. Por tanto, fue un gran conocedor de la obra de ambos artistas.

8. 1. 1. Juego lingüístico entre el arte y la literatura

A principios del siglo XX el juego del lenguaje fue un claro objeto de estudio para filósofos como Sigmund Freud (1856-1939)³⁰⁷, quien evidenciaría el carácter liberador y vital de la práctica “improductiva” de la escritura ligada al subconsciente y a la actividad onírica. Por su parte, Wittgenstein, en *Philosophische Untersuchungen* [Investigaciones filosóficas] (1953), usaría el término “juego lingüístico” para subrayar el hecho de que el lenguaje era una actividad pensante y una forma de vida.

Son muchos los filósofos que se preocuparon por indagar y estudiar el lenguaje, Freud, Wittgenstein, Emilio Lledó... y muchos los artistas que asumieron e introdujeron la escritura en su obra, ya que el lenguaje les proporcionaba un gran campo de acción. Se trataba de un juego de palabras que empujó a intelectuales y artistas de toda Italia durante la postguerra, gracias, en parte, al acercamiento de las formas lingüísticas e icónicas practicadas entre el manierismo y el barroco —abandonadas durante el Settecento y retomadas como formas de entretenimiento por las revistas de literatura dedicadas a la enigmática clásica (grecolatinas) y popular entre la segunda mitad del Ottocento e inicios del Novecento—.

La fragmentación de la escritura entre la dimensión ‘enigmática’ y ‘lúdica’ así como la relación cada vez más estrecha entre palabra e imagen, produjeron una serie de elementos que llevaron a la adquisición espontánea de modelos creativos, lejos de produ-

³⁰⁷ FREUD, Sigmund. *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* (trad. It. S. Giametta). Milano: Rizzoli, 2010.

cir una sensación entendida como una mera descripción del entorno o contexto real.

Los diversos juegos lingüísticos que durante principios del Novecento se conjugaron de forma mesurada y controlada fueron evolucionando hacia el sentido del absurdo. El escritor italiano Stefano Bartezzaghi señaló cómo escritores, Samuel Beckett entre ellos, trataron el tema del absurdo y el juego en sus novelas como ocurría con el narrador de su novela *Murphy* (1938) quien afirmaba: «[...] in principio era il gioco di parole»³⁰⁸.

El problema de esta nueva corriente estilística estaba sobre todo en la descripción y la clasificación puesto que existían más de cien tipos de juegos lingüísticos —complejos, mixtos e híbridos—. El escritor Giampaolo Dossena (1930-2009) estudió y recopiló gran parte de este nuevo repertorio en un diccionario titulado *Il dado e l'alfabeto. Nuovo dizionario di giochi con le parole* [El dado y el alfabeto. Nuevo diccionario de juego con las palabras]³⁰⁹. El lingüista francés Pierre Guiraud (1912-1983)³¹⁰, por otro lado, partió de la oposición hecha por el fonólogo, teórico literario y lingüista ruso Roman Jakobson (1896-1982)³¹¹ entre el 'eje sintagmático' y el 'eje paradigmático' para distinguir dos grandes tipologías de

³⁰⁸ BARTEZZAGHI, Stefano. *Orizzonte verticale*. Torino: Einaudi, 2007, p. 294.

³⁰⁹ DOSSENA, Giampaolo. *Il dado e l'alfabeto. Nuovo dizionario di giochi con le parole*. Bologna: Zanichelli, 2004.

³¹⁰ GUIRAUD, Pierre. *Les jeux des mots*. Paris: Presses Universitaires de France, 1976.

³¹¹ Citado en DE PIRRO, Ada. *Le regole del gioco permettono infinite partite. Giochi, magie verbali e lingue inventate nelle opere su carta di Gastone Novelli. Studio delle fonti e del contesto*. Roma: Sapienza Università di Roma, 20 giugno 2012, pp. 12-13.

juegos lingüísticos: ‘por sustitución’ y ‘por concatenación’, más un tercio no contemplado por Jakobson, dedicado a la inclusión de sonidos o de palabras invertidas como anagramas dentro del discurso narrativo. La clasificación se complicaría para los expertos debido a los juegos pictográficos como el jeroglífico y el caligrama que muchos artistas empezaron a utilizar durante estos años. El juego, el artificio y los juegos verbales que en un principio se encontraban dentro del área de la poesía se expandieron al campo pictórico; según el crítico literario Giovanni Pozzi (1923-2002) tanto el azar como la aleatoriedad del juego del lenguaje nacieron de un mismo origen pero se separaron por:

«L'aleatorietà, l'azzardo e il gusto del travestimento. Inoltre gli artifici istituzionalizzati del linguaggio poetico non si possono accostare agli artifici del gioco. Nella poesia le figure artificiose emergono nella struttura formale, quindi non dalla composizione in sé, bensì dalla tensione che si crea fra la spinta decompositiva e la spinta ricompositiva di schemi già acquisiti.»³¹²

Así fue como, para Pozzi, nació otro modo de significado de una práctica de fragmentación y recomposición que dio lugar a una infinidad de figuras que: «[...] per quanto siano bizzarre, artificiose e contorte, rappresentano tuttavia quasi in una sintesi schematica le qualità più specifiche del discorso che chiamiamo poetico e portano in sé una semiosi elementare e primigenia che

³¹² POZZI, Giovanni. *Poesia per gioco. Prontuario di figure artificiose*. Bologna: Il Mulino, 1984, pp. 8-9.

si erge suo simbolo e ne rappresenta quasi il sublimato o l'estratto»³¹³. Si las figuras artificiosas fueron para el crítico la esencia misma de la poesía, su recuperación en el Novecento se extendió al territorio pictórico ya habitado por la voluntad lúdica. Sin embargo, esta declaración no revelaba la magnitud del fenómeno que involucró a la literatura y al arte figurativo de manera tan obvia durante este periodo histórico artístico.

Muchos especialistas, según reflejó Ada De Pirro en su tesis *Le regole del gioco permettono infinite partite. Giochi, magie verbali e lingue inventate nelle opere su carta di Gastone Novelli. Studio delle fonti e del contesto*³¹⁴, dieron por válido un hilo conductor que unía formas verbales y visuales ya en épocas anteriores —manierismo y barroco—, en contraposición a lo que postuló Pozzi, quien negó este suceso en Italia en cuanto:

«[...] l'apparente vuoto che sta dietro le intense prove delle nostre avanguardie [...] è dovuto a pura disinformazione che sembra colpisca di striscio, poiché riguarda un periodo, quello barocco, su cui la conoscenza dell'intero complesso è ancora incompleta, ma che in realtà colpisce di fronte: valga per tutti la vicenda dell'acrostico nella poesia che [...] non è mai stato oggetto di un'analisi complessiva.»³¹⁵

Actualmente se pueden trazar diversos motivos y recorridos

³¹³ POZZI, Giovanni, 1984 (nota 312), pp. 8-9.

³¹⁴ DE PIRRO, Ada. 2012 (nota 311), pp.13-14.

³¹⁵ POZZI, Giovanni. *La parola dipinta*. Milano: Adelphi, 2002, pp. 13-14.

por los que la obra de arte figurativa acoge palabras sueltas, letras y frases realizadas bajo técnicas y estilos diferentes. El profesor de historia del arte Giorgio Zanchetti llegó a construir un posible ‘inventario’ en *Esploratori di parole* [Explorador de palabras], en el que recogió una serie de artistas que experimentaron dentro del panorama verbo-visual, bajo un enfoque en el que destacaba la relación tan complicada que había entre la palabra poética y la literaria tal y como se fue desarrollando a lo largo de todo el Novecento. Por tanto, según el poeta Lamberto Pignotti (Firenze, 1926) —experto en ‘poesia visiva’— y la especialista en lenguaje de la neovanguardia italiana Stefania Stefanelli, el desarrollo que se le atribuyó a la introducción de la escritura en la pintura es pluridireccional. Se crearon una serie de relaciones, a menudo escondidas, entre obras y contextos muy diferentes pero unidos por formas que interactuaban entre la palabra y la imagen en continuidad con el pasado más antiguo³¹⁶.

8.1.2. Introducción y aceptación de la escritura en el campo pictórico italiano

Esta simbiosis entre la pintura y la escritura de la neovanguardia italiana partió principalmente del artista Gastone Novelli, quien inmerso en un periodo de cambios retomó el camino iniciado en las vanguardias francesas, que junto con la incursión americana y la propia tradición italiana creó un estilo caracterizado por la escritura; es decir, siguió el debate iniciado por los literatos

³¹⁶ PIGNOTTI, Lamberto; STEFANELLI, Stefania. *Scrittura verbovisiva e sinestetica*. Udine: Campanotto, 2011, pp. 13-17.

franceses surrealistas —Breton—, tardo-surrealistas —Bataille, Klossowsky, de Solier—, y escritores —Beckett— sobre el absurdo y el juego lingüístico junto con las premisas italianas del grupo Novissimi y Gruppo 63.

Novelli utilizó el juego lingüístico de una forma relevante en contraposición a sus antecesores y coetáneos, quienes mantuvieron la escritura en un segundo plano. Su manera de expresarse era mediante letras y palabras pero no siempre respetaban el lenguaje tradicional. Después de las experimentaciones futuristas, dadaístas y surrealistas, la interacción entre la palabra y la imagen se asumió en Italia, posibilitando la introducción de la dimensión lúdica del lenguaje en la pintura, como hizo primero Novelli y después Twombly.

Los artistas italianos empezaron a interesarse por este principio dinámico y lúdico de la escritura a partir de Novelli, que siguió el camino de referentes como Paul Klee, Marcel Duchamp y Emilio Villa. Todos ellos partieron de premisas diferentes, sin embargo trabajaron sobre el aspecto lírico y enigmático de la palabra que se transforma en imagen, introduciendo desde letras sueltas a frases enteras o secuencias de números en composiciones totalmente abstractas que Klee ejecutó con técnicas tradicionales como la pintura, la gráfica y la acuarela, mientras que Duchamp basó gran parte de su trabajo en la palabra y el juego como elemento fundamental y Villa realizó composiciones de escritura caligráfica magmáticas sobre sustratos de papel y plástico.

Junto a ellos también se debe mencionar al artista rumano Isidoro Isou (1925-2007), quien como gran apasionado de la literatura y la filosofía se encontró en el trasfondo de muchas de las

experimentaciones de la neovanguardia italiana. Un claro ejemplo de ello fue el movimiento que fundó —letrismo— y que consolidó tras hacer público su manifiesto en 1945. En su escrito propugnó un nuevo estilo de poesía sujeto únicamente al valor sonoro de las palabras y no a su significado. Esta declaración de intención comenzó a circular en su país natal, para posteriormente llegar a París, donde el letrismo se desarrollaría con una mayor rapidez, y más tarde a Italia. El letrismo fue, sin duda, la continuación de movimientos artísticos anteriores, como el futurismo —ruso e italiano— y el dadaísmo francés. Sus seguidores crearon construcciones sonoras en las que solo el valor estético de las palabras, las sílabas o incluso las onomatopeyas, sin valor imitativo, fueron tomadas en cuenta acercando así la poesía también a la música.

Sin lugar a dudas, Novelli estuvo relacionado con todo ello, lo que indudablemente le llevaría a citar directamente en sus obras las fuentes de sus textos, de forma figurativa o visual, tanto antiguas como contemporáneas. La heterogeneidad que lo circundó hizo que se decantara por el uso del montaje al concebir y desarrollar una obra pictórica mediante la técnica del collage o el assemblage. Una técnica con la que Twombly también conviviría y más tarde adoptaría como propia.

El norteamericano al igual que Novelli construyó un estilo totalmente único que difícilmente se podía englobar dentro de una tendencia o corriente, puesto que el italiano abogó siempre por experimentar con diferentes signos y palabras e indagar la capacidad visual de la escritura y el poder del lenguaje a diferencia de otros artistas:

«[...] operare nell'ambito delle arti figurative è sperimentare ed esprimere con segni e figure, come si può sperimentare ed esprimere con le parole o le azioni. La differenza tra un linguaggio figurativo attivo creativo, e uno accademico, è che mentre il primo nasce da una totale rimise en questione delle strutture preesistenti per portare alla comunicazione i risultati di una "nuova visione", il secondo rappresenta, imita i dati acquisiti di una realtà statica.»³¹⁷

El historiador y crítico de arte Zeno Birolli puso de relevancia en más de una ocasión la atracción que Novelli sintió por la capacidad visual de la escritura³¹⁸, una pasión que le llevó a fundar junto con los escritores del Gruppo 63 la revista llamada *Grammatica*, en la que participaron algunos de los artistas e intelectuales que frecuentó durante los años sesenta.

8.1.3. Novelli y Twombly: una mirada hacia la escritura

Birolli también se hizo eco de la afinidad entre la obra visual de Novelli y la lírica de Twombly, al igual que analizó las diferencias y semejanzas entre ambos artistas de forma exhaustiva, revelando tanto la calidad de la caligrafía como las tachaduras y emborronaduras de su escritura.

El crítico italiano también hizo hincapié en la consideración que Twombly le brindó al clasicismo, con sus continuas referencias a la Antigüedad, a lo poético y a lo enigmático. Cada uno de

³¹⁷ NOVELLI, Gastone. "Il linguaggio e la sua funzione". En: "Civiltà delle Macchine", 1969, nº1. En: *Grammatica* 5, La Nuova Foglio Editrice/Altrouno, Macerata maggio 1976, p. 46.

³¹⁸ BIROLLI, Zeno. *Novelli*. Milano: Feltrinelli, 1976, p.14.

ellos estuvo afectado por su formación académica, además de su propio bagaje cultural. Ambos bebieron de las experiencias pictóricas y líricas americanas de los años cincuenta del expresionismo abstracto, y del pensamiento y experimentación fenomenológica que provenía del área francesa, que durante esa época significó un descubrimiento para unos y una recuperación de los instrumentos lingüísticos y perceptivos para otros³¹⁹.

En base a lo expuesto no es de extrañar por qué Twombly continuó trabajando en una línea propia hasta el final de su trayectoria artística, donde la escritura siempre hacía referencia a citas literarias al igual que rendía tributo a la cultura europea. Sus intereses culturales revelaron inconscientemente episodios de la Antigüedad que se presentaban descifrables en su analogía estilística, mientras que en Novelli esta correlación no fue suficiente para iniciar una lectura articulada de su trabajo.

Para Birolli la diferencia entre los dos artistas estaba claramente en el uso del grafito, puesto que ambos trabajaban sobre papel o lienzo; pero mientras Twombly producía signos existencialistas y apocalípticos con el grafito, Novelli daba por el contrario un sentido y una estructura discursiva totalmente diferente a la del norteamericano cuando usaba el lápiz. Otra de las diferencias entre ambos que habría que destacar fue cómo Twombly se caracterizó por mezclar todo tipo de alusiones en sus obras: lo sacro y lo profano, el lenguaje con la propia historia, lo clásico y lo moderno... algo que no comulgó precisamente con los mismos propósitos de Novelli, quien estuvo más pendiente de la escritura

³¹⁹ BIROLLI, Zeno, 1976 (nota 318), pp. 19-27.

en sí. Es decir, Novelli exploró y experimentó la capacidad visual de la palabra, mientras que Twombly se sirvió de ella para evocar sensaciones que acompañaran su pintura. El estadounidense utilizó la escritura como otro medio de expresión con el poder de conectar y transportar al público a referencias concretas.

Si para Novelli el lenguaje y la escritura conformaban su estilo pictórico y su principal medio de expresión, para Twombly la escritura estaba a la par con la pintura o la escultura; ninguna estaba supeditada a la otra sino que se complementaban. Twombly, como artista, creía en la creatividad y en sus múltiples formas de manifestación, como bien demostró a lo largo de su prolífica y heterogénea carrera.

Mientras los críticos tildaban de poética la obra del estadounidense, Novelli continuó construyendo, partiendo de letras, cifras y garrapatos, recuperando fragmentos y muestras, un universo de signos que se expresaba a través de un lenguaje mágico, ajeno a la historia, cuya caligrafía podía comportar ondulaciones, tachaduras y deformaciones, que transmitían estados y emociones diferentes en el espectador, a lo que se sumarían formas geométricas coloreadas, que a menudo organizaba en "sistemas". Es pocas palabras, en Twombly la escritura era afín a la evocación lírica y en Novelli a la gramática.

Birolli no fue el único en percatarse de esta relación. El historiador del arte Marco Rinaldi (Roma, 1960) remarcó el desarrollo pictórico a raíz de la incursión de la blancura y la escritura en relación a la obra de Mallarmé en su ensayo "Una pagina in altezza su un lembo di cielo. Noel, Novelli, Twombly e l'onda lunga di Mallarmé." En él apuntó cómo Paul Valéry recordaba ser la

primera persona en ver y, sobre todo, escuchar el último poema de Stéphane Mallarmé: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, compuesto en 1897. Mallarmé se lo leyó en: “voce bassa costante, senza il minimo “effetto”, quasi a sé steso”³²⁰. Fue, sin duda, el momento en el que emergió el pensamiento sobre la consciencia que irrumpió el ‘monólogo’ interior a tanta poesía y literatura contemporánea. Pero Valéry, según apuntó el historiador del arte italiano, también tomó de Mallarmé la fascinación visual del poema, la calidad plástica y la valencia de partitura musical destinada a la disposición tipográfica de los versos, que surgían del susurro al grito y que formaban líneas melódicas y contrapuntos, deshaciéndose en exploraciones rítmicas y vocalizaciones simultáneas: «[...] mi sembró di vedere la figura di un pensiero, per la prima volta collocato nel nostro spazio... Qui, veramente, la superficie parlava, pensava, meteva al mondo forme temporali...»³²¹. Valéry insistió en la sublimidad que encerraba la poética de Mallarmé: «Dove Kant, abbastanza ingenuamente, forse, aveva creduto di vedere la Legge Morale, Mallarmé percepiva senza dubbio l’Imperativo di una poesia, una Poetica... Ha tentato, pensai, di elevare infine una pagina alla potenza del cielo stellato»³²².

³²⁰ VALÉRY, Paul. Stéphane Mallarmé. *Oeuvres complètes*. Paris, 1960, p. 623. Traducido al italiano y citado en RINALDI, Marco. “Una pagina in altezza su un limbo di cielo. Noël, Novelli, Twombly e l’onda lunga di Mallarmé”. En: SCHIAFFINI, Ilaria; ZAMBIANCHI, Claudio. *Contemporanea. Scritti di storia dell’arte per Jolanda Nigro Covre. Saggi di Storia dell’arte*. Roma: Campisano Editore, 2013, p. 253.

³²¹ VALÉRY, Paul, 1960 (nota 320), p. 623.

³²² VALÉRY, Paul, 1960 (nota 320), p. 623.

Rinaldi comparó los versos de *Coup de dés* con constelaciones que flotan, más o menos brillantes, en el blanco infinito de la página, un color que para Mallarmé traducía el silencio que envolvía a las palabras, haciéndolas resonar en el vacío mientras la una se desvanecía en la otra. En su lenguaje simbólico prevalecieron, en significativa analogía con las místicas orientales, todo tipo de expresiones como «[...] absence, vide, manque, rien, néant, creux»³²³. Así pues, como bien observó Rinaldi, gracias al poeta francés se volvió a conjugar el pensamiento con la imagen de la que el lenguaje se había alejado.

Desde las fuentes antiguas a la miniatura medieval, del libro impreso a la caligrafía oriental e islámica, la narración expositiva, pasando por la experiencia de las vanguardias históricas, abrió las puertas de par en par a la época moderna y a la búsqueda contemporánea de algo nuevo y revolucionario³²⁴. Mallarmé fue reconocido como el autor del primer poema-objeto, que como bien comentó el historiador del arte: «[...] il primo “poema-oggetto” in cui diventa visibile lo svolgimento dei pensieri, attivando il movimento parallelo dell’intelligenza di chi, leggendo, li capta, e di cui viene ribadita tutta la sua modernità e attualità nella strada aperta alle successive ricerche poetico-visuali»³²⁵. El poeta francés consiguió dejar el verso libre flotando por el espacio, como huella de un proceso mental que se hacía de memoria y vibración. Los futuristas, en cambio, insistieron más en el aspecto fonético y onomatopéyico relacionado con los

³²³ Citado en RINALDI, Marco, 2013 (nota 148), p. 253.

³²⁴ RINALDI, Marco, 2013 (nota 148), p. 254.

³²⁵ RINALDI, Marco, 2013 (nota 148), p. 254.

diversos caracteres tipográficos. Por su parte, el suizo Paul Klee fue el primero en introducir firmemente el verso poético en la materia pictórica y en el color, según Rinaldi, reuniéndolo con la imagen y reincorporando el *ductus* de su escritura en el mundo de la pintura³²⁶.

Todo este recorrido fue evolucionando y abriendo un camino al estilo que desarrolló posteriormente Cy Twombly, un camino en absoluto lineal, trazado en parte por las composiciones cubistas y constructivistas con letras y textos de Guillaume Apollinaire (1880-1918) y Kurt Schwitters, pasando por las novedades surgidas de movimientos como el letrismo, la poesía concreta o informal, que condujo a una gran variedad de artistas contemporáneos que recurrieron a la escritura visual y a la combinación entre la palabra y la imagen. Destacar que, la participación en el mundo de la escritura se generalizó también fuera de Europa entre 1910 y 1940 gracias, en parte, a la gran cantidad de artistas históricos, calígrafos árabes y japoneses. Sin embargo, Rinaldi, en su estudio, se centró en tres artistas muy particulares y muy cercanos anagráficamente, y que trabajaron principalmente en Europa: Noël, Novelli y Twombly:

«[...] saltano agli occhi per la loro contiguità poetica, in cui l'uso della scrittura come percorso mentale si traduce in un flusso verbale e segnico che si libra, amalgamato nella materia pittorica, sul bianco vuoto e infinito della tela dove si percepisce l'eco leggera della poesia di Mallarmé: sono George Noël, Gastone Novelli e Cy Twombly.»³²⁷

³²⁶ RINALDI, Marco, 2013 (nota 148), p. 254.

³²⁷ RINALDI, Marco, 2013 (nota 148), p. 255.

El francés Noël (1924-2010) se interesó tanto por la pintura de Klee como por la de Dubuffet y Pollock, aunque tampoco le pasó desapercibido el trabajo de los italianos Piero Manzoni y Lucio Fontana. Asimismo, se vio influenciado indirectamente por el procedimiento poético de Mallarmé que revolucionó el ámbito pictórico. Su interés por la escritura arcaica lo condujo a componer cabalísticas cosmográficas que Rinaldi definió como: «[...] affidate a “taglianti schizzi” ma è principalmente un flusso di energie mentale che l’artista, con un’operazione alchemica, intende materializzare sul vuoto spazio bianco, nella volontà»³²⁸. Del mismo modo, el “linguaggio magico” de Novelli se inscribió sobre el terreno de la ambigüedad. Sus palabras, pues, se acoplaron tanto al color como al blanco, mientras otras palabras inseridas en la pintura perdían su legibilidad en el lienzo, confusas, emborronadas y canceladas.

La escritura de Novelli se centró únicamente en la composición de la estructura en sí, construida gracias a una concatenación de formas y signos coloreados que en su continuo cambio originaron un flujo narrativo. Al igual que Twombly, mantuvo una unión muy estrecha con la literatura en general y con la poesía en particular dada su relación con amigos que tuvieron un contacto directo con movimientos relacionados con la lingüística como el tardo-surrealismo, el Nouveau Roman o el Gruppo 63. Sin embargo, el italiano estuvo más interesado por los surrealistas, André Breton y la “libertad del lenguaje”, y por Arthur Rimbaud y los “colores vocales”, que por la poesía de Mallarmé, aunque el uso del

³²⁸ RINALDI, Marco, 2013 (nota 142), p. 255.

blanco, sin duda, no hace sino remitirnos a él.

El blanco para el artista italiano estaba inscrito ya en el lienzo en el que escribe múltiples anotaciones. Era el color por excelencia e indudablemente estaba relacionado con la búsqueda del lenguaje como él mismo dijo:

«Il bianco è il colore per eccellenza (coprire un corpo, una città, un mondo di bianco e scrostarne alcune parti significative), esistono una quantità di bianchi: aspro e assorbente (gesso), morbido ma respingente, che costringe cioè a una lettura di superficie (calce), sordo (fondo di sabbia imbiancato a biacca), viscido (olio) e così via. Una tempera bianca data a copritura con un giusto spessore costringe ad una lettura in profondità.»³²⁹

Rinaldi reflexionó acerca de cómo el blanco se complementó con su escritura y cómo se nutrieron el uno del otro: «[...] il bianco che si fa lacuna, esitazione, cancellazione, è l'unico argine alla sua logorrea di scrittura; e la scrittura è l'unico rimedio alla paura di diventare folle: la paura dell'intellettuale, ma anche del prigioniero che lascia la sua traccia graffita sul muro di una cella, come quella di via Tasso dove Novelli recluso a diciotto anni»³³⁰.

La profundidad del 'no color' y de la 'suma de colores' sería la misma que la "nada primigenia". El blanco es el espacio de la página vacía sobre la que moverse con libertad como postuló Mallarmé. Una libertad que tomaron Novelli y Twombly para cons-

³²⁹ NOVELLI, Gastone. "Pittura procedente da segni". *Gramatica*, 1964, pp. 10-11.

³³⁰ RINALDI, Marco, 2013 (nota 148), p. 257.

truir su propio estilo desde lo níveo. De hecho, Twombly escribió su propia apología sobre el blanco en el segundo número de la revista *L'Esperienza moderna* —como se ha apuntado anteriormente—, que editaron conjuntamente Novelli y Achille Perilli (Roma, 1927). Este es uno de los pocos textos escritos por él mismo, en cual subrayó que la realidad de la blancura podía existir en la dualidad de las sensaciones (como la ansiedad múltiple del deseo y el miedo). Para él la blancura podía ser el estado clásico del intelecto, o el área neorromántica del recuerdo (memoria) o la misma blancura simbólica de Mallarmé. Su implicación exacta acerca de la blancura nunca se podrá analizar. Sin embargo, persistió como si de un paisaje de acciones se tratase, en el que quiso implicarse emocionalmente. Se diría que el blanco era el reflejo de su significado artístico, de manera que el acto pictórico se presentaba como la sensación primaria como él describió:

«The reality of whiteness may exist in the duality of sensation (as the multiple anxiety of desire and fear).

Whiteness can be the classic state of the intellect, or a neoromantic area of remembrance –or as symbolic whiteness of Mallarmé. The exact implication may never be analyzed, but in that it persists as the landscape of my actions, it must imply more than selection. One is a reflection of meaning. So that the action must continually bear out the realization of existence. Therefore the act is the primary sensation.

In painting it is the forming of the image; the compulsive action of becoming; the direct and indirect pressures brought to a climax in the acute act of forming. (By forming I don't mean formalizing –or in the general sense the organizing of 'a good painting'. These problems are easily reached and solved and in many cases have produced beautiful and even important works of art.)

Since most painting then defines the image, it is therefore to a great extent illustrating the idea or feeling content. It is in this area that I break with the more general processes of painting.

To paint involves a certain crisis, or at least a crucial moment of sensation or release; and by crisis it should by no means be limited to a morbid state, but could just as well be one ecstatic impulse, or in the process of a painting, run a gamut of states. One must desire the ultimate essence even if it is 'contaminated'.

Each line now is the actual experience with its own innate history. It does not illustrate -it is the sensation of its own realization. The imagery is one of the private or separate indulgences rather than an abstract totality of visual perception.

This is very difficult to describe, but it is an involvement in essence (no matter how private) into a synthesis of feeling, intellect etc. occurring without separation in the impulse of action.

The idea of falling into obscurities or subjective nihilism is absurd -such ideas can only be held by a lack of reference or experience.»³³¹

Según Rinaldi, el blanco de Twombly se contraponía a la oscuridad de sus criptografías, revelando así su admiración e influencia por Mallarmé: «[...] il bianco di Twombly è forse la contraparte del buio dove testa le sue crittografie. E con esiti prossimi a quelli di Noël, il riferimento a Mallarmé si fa esplicito»³³². Es más, el historiador del arte relacionó la técnica de sus cuadros *Criticism* [Críticismo] y *Criticism II* [Críticismo II] de 1955 con la

³³¹ Transcripción del texto íntegro que escribió Twombly para la revista *L'Esperienza moderna* nº 2 (August-September 1957) que editaban Perilli y Novelli. En VARNEDOE, Kirk, 2014 (nota 197), p. 67.

³³² RINALDI, Marco, 2013 (nota 148), p. 257.

atmósfera neodadaísta y señaló la contraposición de su obra con la de Jackson Pollock y cómo fue acusado por críticos como Greenberg de destruir el gesto del padre del expresionismo abstracto:

«Il segno incerto e frammentario di Twombly è più vicino alla scrittura automatica surrealista del dripping di Pollock, con cui comunque dialoga: e più che un dialogo sembra una “critica”, uno spostamento dalla dimensione epica del “più grande pittore americano” a quella lirica. Anche lo spazio aperto e luminoso in cui lavora Pollock è l’opposto dello spazio chiuso e buio di Twombly, come la superficie satura di colore del primo è il contrario della pagina bianca scintillante di segni, simili ai diagrammi di un sismografo, del secondo. Del resto proprio nel 1955 il celebre saggio di Clement Greenberg sancisce l’espressionismi astratto e l’opera di Pollock come l’apice della pittura americana, lo scarabocchio infantile e capriccioso di Twombly, il balbettio del suo segno, sembrano invece destrutturare il deciso e coreografico gesto di Pollock, ponendosi come atto critico, se non di protesta, contro una linea dominante e ormai in qualche modo accademica.»³³³

A Rinaldi no le pasó desapercibido los conceptos de desestructuración y deconstrucción sobre los que habló Roland Barthes en relación a la obra y blancura del estadounidense. Por otro lado, el historiador del arte italiano afirmó que el texto de Barthes fue el más bonito y certero sobre Twombly y Mallarmé, explicando la unión que va más allá de lo meramente estético:

«[...] si è voluto accostare TW [Twombly] a Mallarmé. Tuttavia, quella forma di estetismo superiore che li unirebbe, e

³³³ RINALDI, Marco, 2013 (nota 142), p. 257.

di cui ci si è serviti per accostarli, non esiste né nell'uno né nell'altro. Attaccare il linguaggio, come ha fatto Mallarmé, implica un'intenzione molto più seria —molto più pericolosa— che non è solo di ordine estetico. Mallarmé ha voluto decostruire la frase, veicolo secolare (per la Francia) dell'ideologia. Di passaggio, di striscio, per così dire, TW decostruisce la scrittura, lingua francese viene riconosciuta, funziona anche se frammentariamente. Anche nei grafismi di TW la scrittura è riconosciuta; si dà, si presenta come scrittura. Tuttavia, le lettere formate non fanno più parte di alcun codice retorico —neanche di quello della distruzione—.»³³⁴


Llegado este punto la más que patente interrelación —escritura y blancura— entre Novelli y Twombly, sirvió para que el segundo iniciase un nuevo rumbo tanto ideológico como estilístico que atrajo la atención de Roland Barthes, quien también destacaría su torpeza gestual e infantilismo. Dos declaraciones, dos perspectivas de una misma intención poética que Mallarmé capturó en su “lúcida locura”, consiguiendo revivir por un momento la edad de oro en la que el lenguaje era el pensamiento, los sonidos evocaban cosas y las palabras. Sencillamente, volaban libres.

³³⁴ Citado en RINALDI, Marco, 2013 (nota 142), p. 258.



[IX]

**Nuevo flujo artístico:
el camino a la
postmodernidad**



9.1. Significado extra-individual y cohesión referencial en el mundo artístico del siglo XX

Twombly y su generación contribuyeron a abrir un nuevo motivo pictórico. No negaron la noción de individualidad forjada por el expresionismo abstracto. En palabras de Ortega y Gasset (1883-1955): «[...] el expresionismo, el cubismo, etc., han sido, en varia medida, intentos de verificar esta resolución en la dirección radical del arte. De pintar las cosas se ha pasado a pintar las ideas: el artista se ha cegado para el mundo exterior y ha vuelto hacia los paisajes internos y subjetivos»³³⁵. Esta serie de artistas hicieron arte en sí mismo, pero también crearon cosas que existían fuera de ellas. En este sentido, el filósofo español habló sobre cómo el poeta aumenta el mundo, añadiendo a lo real, que ya está ahí, un irreal continente³³⁶. Por tanto, Twombly y sus coetáneos se podría decir que crearon obras de significado extra-individual³³⁷; lograron una cohesión referencial en su arte que explicaba el mundo en un sentido más amplio, al mismo tiempo que exploraban la naturaleza misma del arte.

³³⁵ ORTEGA Y GASSET, José. “La deshumanización del arte”. En: ORTEGA Y GASSET, José. *Obras completas*. Madrid: Revista de Occidente, 1957. 3, p. 376.

³³⁶ ORTEGA Y GASSET, José, 1957 (nota 335), p. 371.

³³⁷ El autor Elliott Avedon Morton, escritor de *Terapéutico Servicio Recreación: un enfoque aplicado del comportamiento*, acuñó el término de extra-individual en 1974 como una acción dirigida por una persona hacia un objeto sobre el medio ambiente, que no requiere contacto con otra persona. En este caso podría aplicarse perfectamente el mismo término ya que los artistas creaban y realizaban acciones artísticas sin requerir de nadie más, por lo que los movimientos y escuelas como conjunto dejan paso a la figura individual como protagonista indiscutible de su estilo —personal e intransferible—.

Inmersos en un periodo de cambios, la figura del autor/ artista se compara y se discute con la del poeta. Ese poeta que aumenta el mundo para Ortega y Gasset sería el “auctor”. El filósofo concibió el término de “autor” como “el que aumenta”, ya sea el significado, la visión o la verdad, por poner algún ejemplo³³⁸, apreciación que no distaba de la que entendía el filósofo francés Michel Foucault (1926-1984), para quien el “autor” era más bien como una característica que podían tener o no los artistas: «[...] el autor es un cierto hogar de expresión que, bajo formas más o menos acabadas, se manifiesta tanto, y con el mismo valor, en unas obras, en unos borrados [...]»³³⁹. Foucault analizó la función del “autor” en un periodo marcado por el escritor irlandés, Samuel Beckett, quien empujó a la indiferencia e inició lo que se hoy se puede denominar escritura contemporánea, el teórico francés señaló en su ensayo “¿Qué es un autor?”:

«El tema del que quisiera partir podría formularse con unas palabras que tomo prestadas de Beckett: “¿Qué importa quién habla, alguien ha dicho qué importa quién habla?”. En esta indiferencia pienso que hay que reconocer uno de los principios éticos fundamentales de la escritura contemporánea. Digo “ética” porque esta indiferencia no es exactamente un rasgo que caracterice la manera como se habla o se escribe; es más bien una especie de regla inmanente, retomada sin cesar, nunca enteramente aplicada, un principio que no marca a la escritura

³³⁸ ORTEGA Y GASSET, José, 1957 (nota 335), p. 371.

³³⁹ FOUCAULT, Michel. “¿Qué es un autor?”. En: FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits* (1994), 4 vols. (recopilación de todos sus artículos y entrevistas traducidas al castellano por Miguel Morey). Barcelona: Paidós, 2003, p. 342.

como resultado sino que la denomina como práctica [...] Puede decirse [...] que la escritura de hoy se ha liberado del tema de la expresión: no se refiere más a sí misma, y sin embargo, no está alojada en la forma de la interioridad; se identifica con su propia exterioridad desplegada. Lo que quiere decir que es un juego de signos ordenado menos por su contenido significado que por la naturaleza misma del significante; pero también que esta regularidad de la escritura se despliega como un juego que va infaliblemente más allá de sus reglas, y de este modo pasa al afuera. En la escritura no hay manifestación o exaltación del gesto de escribir; no se trata de la sujeción [épinglage] de un sujeto en un lenguaje; se trata de la apertura de un espacio en el que el sujeto que escribe no deja de desaparecer.»³⁴⁰

El nombre del “autor” funciona para caracterizar, en cierto modo, la manera de ser del discurso o de la obra. Indica que no es algo cotidiano, indiferente, pasajero y fácilmente consumible, sino que refuerza y aumenta el interés de la cultura que se dispone a recibir la obra. Automáticamente, el autor dota a la obra de valor y de credibilidad en nuestro “mundo del arte”. Esta visión y apreciación, que quizás parezca en principio propia de un flâneur —como diría Baudelaire—, alcanza en la obra de Twombly una búsqueda concienzuda de la inocencia y de la ingenuidad; sin técnica ni artificio. Esto dará lugar a un paisaje de propios actos, como el mismo Twombly escribió en el texto publicado en la revista italiana *L'Esperienza Moderna*: «La inocencia es blanca —afirma el artista— [...] No es posible examinar con exactitud el significado y contenido actual de la inocencia. No obstante, ella

³⁴⁰ FOUCAULT, Michel, 1994 (nota 339), pp. 332-333.

constituye el paisaje de mis acciones y tiene que significar algo más que una mera elección»³⁴¹. Esa inocencia se asocia a la escritura que inherentemente conforma la cultura y que Foucault relacionó con el sacrificio del autor por construir una noción más global de la misma:

«Nuestra cultura ha metamorfoseado este tema del relato o de la escritura hechos para conjurar a la muerte; la escritura se vincula ahora con el sacrificio, con el sacrificio de la misma vida; la desaparición voluntaria que no está representada en los libros, ya que encuentra su cumplimiento en la existencia misma del escritor. La obra que tenía que ser el deber de aportar la inmortalidad ha recibido ahora el derecho de matar, de ser la asesina de su autor: Por ejemplo Flaubert, Proust, Kafka. Pero hay otra cosa: esta relación de la escritura con la muerte se manifiesta también en la desaparición de los caracteres individuales del sujeto escritor; mediante todos los ardides que establece entre él y lo que escribe, el sujeto escritor desvía todos los signos de su individualidad particular; la marca del escritor ya no es más que la singularidad de su ausencia; tiene que representar el papel del muerto en el juego de la escritura. Todo esto es conocido. Y hace tiempo que la crítica y la filosofía tomaron nota de esta desaparición o de esta muerte del autor. [...] Sin embargo, no estoy seguro que se hayan sacado rigurosamente todas las consecuencias requeridas por esta observación [...] me parece que un cierto número de nociones destinadas hoy a sustituir al privilegio del autor, de hecho bloquean y esquivan lo que debía ser despejado.»³⁴²

³⁴¹ TWOMBLY, Cy, 1987 (nota 176), p. 15.

³⁴² FOUCAULT, Michel, 1994 (nota 339), pp. 333-334.

El teórico francés también consideró la noción de obra y de escritura, que a partir de Mallarmé era un acontecimiento que no cesaba y que se encontraba sometida al bloqueo trascendental. Es decir, se origina una ruptura a raíz de la introducción del juego del lenguaje que hizo que se pensase la escritura como ausencia, vacío, nada, blanco:

«[...] lo propio de la crítica no es poner de relieve las relaciones de la obra con el autor, ni querer reconstituir a través de los textos un pensamiento o una experiencia; más bien tiene que analizar la obra en su estructura, en su arquitectura, en su forma intrínseca y en el juego de sus relaciones internas. Ahora bien, hay que plantear un problema en seguida: ¿Qué es una obra? [...] cuando en el interior [...] se encuentra una referencia, la indicación de una cita [...] ¿obra o no obra? [...] y esto indefinidamente. Entre las millones de huellas que alguien deja después de su muerte, ¿cómo puede definirse una obra? [...] Se advierte cuántas preguntas se plantean a propósito de esta noción de obra, de modo que resulta insuficiente afirmar: prescindamos del escritor, prescindamos del autor y vayamos a estudiar la obra en sí misma. La palabra “obra”, y la unidad que designa son, probablemente, tan problemáticas como la individualidad del autor. [...] Otra noción [...] se trata de la noción de escritura. Rigurosamente, debería permitir no solo prescindir de la referencia del autor, sino darle estatuto a su nueva ausencia. En el estatuto que actualmente se le da a la noción de escritura, no se trata, en efecto, ni del gesto de escribir, ni de la marca (síntoma o signo) de lo que alguien hubiese querido decir; hay un esfuerzo extraordinariamente profundo por pensar la condición general de todo texto, la condición a la vez del espacio en donde se dispersa y del tiempo en donde se despliega. Me pregunto, si reducida a veces a un uso corriente, esta noción no transpone, en un anonimato trascendental, los caracteres empíricos del autor. Ocurre que uno se contenta

con borrar las marcas demasiado visibles de la empiricidad del autor haciendo jugar, una paralelamente a otra, una contra otra [...] En efecto, otorgarle a la escritura un estatuto original [...] Admitir que la escritura está en cierto modo, por la historia misma que hizo posible, sometida a la prueba del olvido y de la represión [...] En fin, pensar la escritura como ausencia. [...] Pienso, pues, que un uso tal de la noción de escritura corre el riesgo de mantener los privilegios del autor bajo la salvaguarda del a priori: hace subsistir bajo la luz gris de la neutralización, el juego de las representaciones que formaron cierta imagen del autor. La desaparición del autor, que desde Mallarmé es un acontecimiento que no cesa, se encuentra sometida al bloqueo trascendental. ¿Acaso no hay actualmente una línea divisoria importante entre aquéllos que creen poder pensar todavía las rupturas de hoy en la tradición histórico-trascendental del siglo XIX y aquéllos que se esfuerzan por liberarse de ella de manera definitiva?»³⁴³

Existe una ruptura, como bien comentaba Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte*, en la que las nuevas corrientes artísticas de principios del siglo XX, como el cubismo, por poner un ejemplo, fingían una sospechosa simpatía hacia el arte más lejano en el tiempo y el espacio, lo prehistórico y el exotismo salvaje. A decir verdad, y en palabras del filósofo español: «[...] lo que complace a estas corrientes contemporáneas de estas obras primigenias es —más que ellas mismas— su ingenuidad, esto es, la ausencia de una tradición que aún no se había formado»³⁴⁴. Una ingenuidad que trajo consigo el infantilismo. El propio Paul Gauguin insistió

³⁴³ FOUCAULT, Michel, 1994 (nota 339), pp. 334-336.

³⁴⁴ ORTEGA Y GASSET, José, 1957 (nota 335), p. 380.

años antes en esa infantilización de sí mismo y del arte, reflejándolo perfectamente en sus *Escritos de un salvaje* de 1898:

«En cuanto a mí, he reulado muy lejos, más lejos que los caballitos del Partenón..., hasta el caballito de mi infancia, mi buen caballito de madera. También me he puesto a tatarear la dulce música de las escenas de niños de Schumann: El caballo de madera. Y después, aún me detuve en las ninfas de Corot, bailando en el bosque de Ville d'Avray [...] Hombres de ciencia, disculpen a estos pobres artistas que se han quedado en la infancia, si no por piedad, al menos por amor a las flores y a los perfumes embriagadores ya que, con frecuencia, se les parecen. Al igual que las flores, se abren al menor rayo de sol, exhalando sus perfumes, pero se marchitan al contacto impuro de la mano que los mancilla. La obra de arte, para el que sabe ver, es un espejo en el que se refleja el alma del artista.»³⁴⁵

De nuevo, la esencia de una obra se retrotrae a lo infantil, precisamente lo que trajeron consigo movimientos como el dadaísmo o la liberación figurativa con el expresionismo abstracto. La postmodernidad y Mallarmé dieron lugar a un nuevo tipo de artista como Twombly. Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte* también hizo mención al poeta francés:

«[...] Mallarmé fue el primer hombre del siglo pasado que quiso ser un poeta. Como él mismo dice, “rehusó los materiales naturales” y compuso pequeños objetos líricos, diferentes de la fauna y la flora humanas. Esta poesía no necesita ser “sentida”, porque, como no hay en ella nada humano, no hay en ella nada

³⁴⁵ GAUGUIN, Paul. *Escritos de un salvaje*. Madrid: Akal, 2008, pp. 156-157.

patético. Si se habla de una mujer es de la “mujer, ninguna”, y si suena una hora es “la hora ausente del cuadrante”. A fuerza de negociaciones, el verso de Mallarmé anula toda resonancia vital, y nos presenta figuras tan extraterrestres, que el mero contemplarlas es ya sumo placer. ¿Qué puede hacer entre esas fisonomías el pobre rostro que oficia el poeta? Solo una cosa: desaparecer, volatilizarse y quedar convertido en una pura voz anónima que sostiene al aire las palabras, verdaderas protagonistas de la empresa lírica. Esa pura voz anónima, mero sustrato acústico del verso, es la voz del poeta que sabe aislarse de su hombre circundante. Por todas partes salimos a lo mismo: huida de la persona humana. Los procedimientos de deshumanización son muchos. Tal vez hoy dominan otros muy distintos de los que empleó Mallarmé, y no se me oculta que a las páginas de éste llegan todavía vibraciones y estremecimientos románticos. Pero lo mismo que la música actual pertenece a un bloque histórico que empieza con Debussy, toda la nueva poesía avanza en la dirección señalada por Mallarmé. El enlace con uno y otro nombre me parece esencial si, elevando la mirada sobre las identaciones marcadas por cada por cada inspiración particular, se quiere buscar la línea matriz de un nuevo estilo. [...] La poesía es hoy el álgebra superior de las metáforas.»³⁴⁶

Todo parece indicar que el cambio en la concepción de la escritura contemporánea señala una y otra vez a Mallarmé y a Samuel Beckett. El irlandés fue tildado por el editor y crítico literario Anthony Cronin (Enniscorthy, 1928), escritor de su biografía más personal, como “el último modernista”. Tanto el francés como el irlandés son esenciales para entender el contexto artístico “creador” que emergió durante el siglo XIX y XX. No se debe ol-

³⁴⁶ ORTEGA Y GASSET, José, 1957 (nota 339), p. 372.

vidar la conexión que tuvo el Nobel de Literatura —1965— con su Irlanda natal, con el París de las vanguardias, la vida nocturna y en la relación con figuras de la talla de Joyce, Yeats, Giacometti, Peggy Guggenheim o Harold Pinter. Un personaje genial, profético y universal, pero también contradictorio, falible y firmemente arraigado en un entorno de acentos y paisajes del que nunca escapó del todo³⁴⁷. Sin duda, una figura clave y con el que veo ciertas similitudes con el propio Twombly, quien vive inmerso también en la dicotomía, con una vida y un estilo caracterizado por los contrastes. Tomó la blancura y siguió la estela de Mallarmé, pero también recuperó la sublimidad de los románticos y engendró la figura de poeta y jugó con la tensión que se generaba en su obra mediante la introducción de la inocencia e ingenuidad, sensualidad, escritura y melodía. Entonces, dada la gran mezcla que existe en su trayectoria artística ¿cómo se describiría el proceso artístico de Twombly? Para ello he creído oportuno tomar prestadas las palabras de Marcel Duchamp en “El acto creativo”³⁴⁸:

«[...] consideraremos dos factores importantes, los dos polos de la creación del arte: por una parte, el artista; por otra, el espectador que, con el tiempo, se convierte en la posteridad. Según toda apariencia, el artista actúa como un ser mediumístico que, desde un laberinto más allá del tiempo y del espacio, busca la salida hacia la luz. Si le damos al artista los atributos de un medium, debemos, en consecuencia, negarle el estado de

³⁴⁷ CRONIN, Anthony. *Samuel Beckett. El último modernista*. Segovia: La uña RoTa, 2012.

³⁴⁸ DUCHAMP, Marcel. “El acto creativo”. En: DUCHAMP, Marcel. *Cartas sobre el arte 1946-1956*. Barcelona: Elba editorial, 2010, pp.63-67.

plena consciencia, en el plano estético, respecto a lo que hace o por qué lo hace. Todas sus decisiones en la ejecución artística de la obra permanecen en el dominio de la intuición pura y no pueden traducirse en un auto-análisis, hablado o escrito, ni tan siquiera pensado. T.S. Eliot, en su ensayo *Tradition and Individual Talent*, escribe: “Cuanto más perfecto sea el artista, más completamente separados estarán en él el hombre que sufre y la mente que crea; y tanto más perfectamente digerirá y transmutará la mente, las pasiones que son su elemento”. Millones de artistas crean; sólo de algunos miles se habla o son aceptados por el espectador, y menos todavía son consagrados por la posterioridad. [...] Si el artista, como ser humano, lleno de las mejores intenciones hacia sí mismo y el mundo entero, no tiene ningún papel en el juicio de su obra, ¿cómo puede describirse el fenómeno que lleva al espectador a reaccionar de modo crítico ante la obra de arte? [...] Este fenómeno puede compararse con una transferencia del artista al espectador bajo la forma de una ósmosis estética que tiene lugar a través de la materia inerte, como color, piano o mármol.»³⁴⁹

La obra de Twombly debería tratarse como una ósmosis estética, su influencia recíproca entre individuos o elementos que están en contacto, como se ve a lo largo de su trayectoria. De ahí que sea pertinente un acercamiento a todas las analogías que se pueden encontrar en la obra del artista, ya que en su obra predomina la intención pura y no se puede hablar solo de pintura o escritura. Twombly fue ese *medium* descrito por Duchamp entre escritura y pintura, modernidad y postmodernidad o lo clásico y lo contemporáneo. Sin duda, un artista que supo transmutar sus pasiones e inquietudes.

³⁴⁹ DUCHAMP, Marcel, 1946-1956 (nota 348), pp.63-65.

9.2. El individualismo artístico: condición postmoderna

«Es sencillo, el ser humano produce obras, y bien, se ha hecho lo que se tiene que hacer, las aprovechamos para nosotros», comentó el crítico francés Serge Daney (1944-1992)³⁵⁰. Y es que el ser humano ha producido y produce arte desde el origen de los tiempos. Es una condición intrínseca.

Una de las particularidades de Twombly es que siempre estuvo inmerso entre dos aguas, en este caso entre el final de una etapa y el principio de una nueva, la modernidad y la postmodernidad. Si el cambio ya se anunciaba con el traslado de la capital del arte a New York, durante la postmodernidad ya era más que efectivo; se abrió definitivamente el camino al consumismo y a la postproducción. La postmodernidad irrumpió en el panorama artístico y potenció el fin de movimientos o corrientes estilísticas premiando el individualismo; ahora sí que importa, y mucho, quien habla, es más, el arte queda reemplazo a un segundo plano por detrás del mismo artista. Este hecho acaecido a finales del siglo XX y principios de XXI, es sin duda un periodo complejo porque, como bien apuntaron los historiadores del arte ingleses Grant Pooke y Diana Newall en su libro *Arte Básico*: «[...] ¿Hasta qué punto pueden utilizarse ambos para situar el arte del siglo XX y su desarrollo? Cuando escribimos la práctica estética como posmoderna, ¿qué es lo que realmente queremos decir? ¿Es un atributo positivo o negativo? ¿Y nos dice del arte, la estética y la cultura global?»³⁵¹. Asimismo, el curador y

³⁵⁰ Citado en BOURRIAUD, Nicolas. *Post producción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora. 2004, p.6.

³⁵¹ POOKE, Grant; NEWALL, Diana, 2010 (nota 156), pp. 217-218.

crítico francés Nicolas Bourriaud (1965) en su libro *Postproduction* [Post producción] (2003) apuntó que:

«[...] la pregunta artística ya no es: “qué es lo nuevo que se puede hacer?” sino más bien: “qué se puede hacer con?” Vale decir: ¿cómo producir la singularidad, cómo elaborar el sentido a partir de esa masa caótica de objetos, nombres propios y referencias que constituye nuestro ámbito cotidiano? De modo que los artistas actuales programan formas antes que componerlas; más que trasfigurar un elemento en bruto (la tela blanca, la arcilla, etc.), utilizan lo dado. [...] Ya no consideran el campo artístico (aunque podrían agregar la televisión, el cine o la literatura) como un museo que contiene obras que sería preciso citar o “superar”, tal como lo pretendía la ideología modernista de lo nuevo.»³⁵²

Es más, la finalidad no es cuestionar los límites del arte; durante este periodo se suele utilizar, según Bourriaud: «[...] formas que sirvieron en los años sesenta para investigar esos límites, pero con el fin de producir efectos completamente diferentes. Tiravanija cita además naturalmente esta frase de Ludwig Wittgenstein: Don't look for the meaning, look for the use»³⁵³. El teórico francés añadió: «toda obra es el resultado de un escenario que el artista proyecta sobre la cultura, considerada como el marco de un relato —que a su vez proyecta nuevos escenarios posibles— en un movimiento infinito»³⁵⁴. Dicho esto

³⁵² BOURRIAUD, Nicolas, 2004 (nota 350), p. 13.

³⁵³ BOURRIAUD, Nicolas, 2004 (nota 350), p. 14.

³⁵⁴ BOURRIAUD, Nicolas, 2004 (nota 350), pp. 14-15.

se cree que no es necesario repetir cómo Twombly se encontró entre dos mundos, la modernidad y la posmodernidad. No hay más que fijarse en lo que Bourriaud escribió sobre que: «[...] el reciclaje de sonidos, imágenes o formas implica una navegación incesante por los meandros de la historia de la cultura —navegación— que termina volviéndose el tema mismo de la práctica artística. ¿No es el arte, en palabras de Marcel Duchamp, “un juego entre todos los hombres de todas las épocas”? La post producción es la forma contemporánea de ese juego»³⁵⁵. Twombly reciclaba imágenes y navegaba por la historia en busca de inspiración y jugó como el que más creando un trabajo único y sin igual.

Bourriaud volvió a servirse de Duchamp para explicar la relación entre el artista y el espectador y cómo ésta define la percepción de la obra de arte dentro de un periodo marcado por el consumismo:

«“Los observadores hacen los cuadros”, decía Marcel Duchamp; y es una frase incomprensible si no la remitimos a la intuición duchampiana del surgimiento de una cultura del uso, para la cual el sentido nace de una colaboración, una negociación entre el artista y quien contempla la obra. [...] La diferencia entre los artistas que producen obras a partir de objetos ya producidos y los que actúan ex nihilo es la que percibía Karl Marx en *La ideología alemana* entre “los instrumentos de producción naturales” y “los instrumentos de producción creados por la civilización”. [...] Duchamp parte del principio de que el consumo es también un modo de producción, al igual que Marx cuando escribe en su *Introducción a la crítica de la*

³⁵⁵ BOURRIAUD, Nicolas, 2004 (nota 350), p. 15.

economía política que el consumo es igualmente y de manera inmediata producción; así como en la naturaleza el consumo de elementos y sustancias químicas es producción de la planta. [...] Al crear la necesidad de una nueva producción, el consumo constituye a la vez su motor y su motivo.»³⁵⁶

Ese consumo, al que hace mención es el que caracterizó la cultura; si se extrapola a la experiencia del artista norteamericano, se puede llegar a la idea de que toda la literatura e historia que devoraba era en sí una producción artística y un motor y un motivo para crear. Como dijo Jean-François Lyotard (1924-1998) en *La Condition postmoderne: Rapport sur le savoir* [La condición postmoderna] de 1979: «[...] el saber es y será producido para ser vendido, y es y será consumido para ser valorado en una nueva producción: en los dos casos, para ser cambiado. Deja de ser en sí mismo su propio fin, pierde su “valor de uso”»³⁵⁷. De ahí la proximidad artística de Twombly a esa condición postmoderna de la que habló el filósofo francés Lyotard. A todo ello se sumaría la matización que realizó el crítico francés en el libro ya citado sobre el ensayo del historiador y filósofo francés Michel de Certeau (1925-1986), *Arts de faire, l'invention du quotidien* [Antes de hacer, la invención de lo cotidiano]:

«[...] servirse de un objeto es forzosamente interpretarlo. Utilizar un producto es a veces traicionar su concepto; y el acto de leer, de contemplar una obra de arte o de mirar un film

.....

³⁵⁶ BOURRIAUD, Nicolas, 2004 (nota 350), p. 17.

³⁵⁷ LYOTARD, Jean-François. *La condición postmoderna*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2008, p. 16.

significa también saber desviarlos: el uso es un acto de micro-piratería, el grado cero de la post producción. [...] El usuario de la cultura despliega así una retórica de prácticas y de “trampas” que se emparenta con una enunciación, un lenguaje mudo cuyas figuras y cuyos códigos es posible inventar.»³⁵⁸

Bourriaud tomó el concepto de Duchamp sobre el acto creativo en su libro *Post producción*: «[...] el acto de elegir basta para fundar la operación artística, al igual que el acto de fabricar, pintar o esculpir: “darle una idea nueva” a un objeto es ya una producción. Duchamp completa así la definición de la palabra “crear”: es insertar un objeto en un nuevo escenario, considerarlo como un personaje dentro de un relato»³⁵⁹. Esta misma elección a la hora de citar una u otra fuente en la obra de Twombly, sería ya por sí un acto creativo.

El artista estadounidense se sirvió siempre de referencias externas de ámbitos muy diversos, una influencia que le caracterizó. Tomaba prestados versos o títulos que introdujo e hizo suyos, otorgándoles un nuevo sentido dentro del lenguaje del arte contemporáneo. Como apuntó el artista británico Grayson Perry (Chelmsford, 1960) en *The Times*: «El lenguaje del arte contemporáneo puede ser tan sutil como la caligrafía o el vidriado de una pieza de cerámica, salvo que los materiales que lo componen son ideas, intenciones y referencias»³⁶⁰.

³⁵⁸ BOURRIAUD, Nicolas, 2004 (nota 350), pp. 22-23.

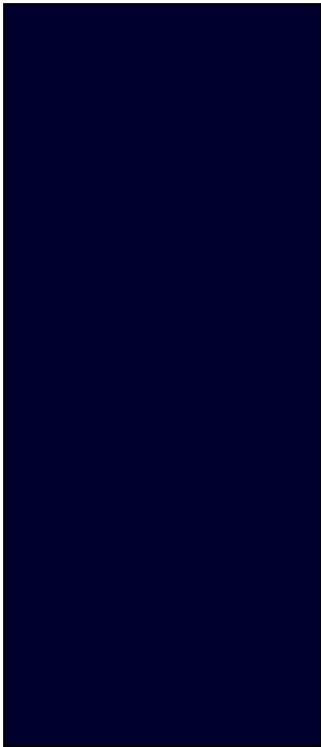
³⁵⁹ BOURRIAUD, Nicolas, 2004 (nota 350), p. 25.

³⁶⁰ Citado en POOKE, Grant; NEWALL, Diana, 2010 (nota 156), p. 10.



[X]

**Analogías y
características formales
y estilísticas en la obra
de Twombly**



10. Analogías y características formales y estilísticas en la obra de Twombly.

Antes de empezar cualquier análisis pictórico y/o escultórico, siguiendo las puntualizaciones descritas en los apartados anteriores, es necesario abordar ciertas características, así como aspectos formales y estilísticos, que estuvieron presentes a lo largo de la trayectoria de Twombly y que ayudarán a comprender y completar la concepción de su trabajo.

Su propio posicionamiento como artista se caracterizó por la fuerza de los contrastes que remiten ya al tópico del poeta latino Horacio (65 a.C. - 8 a.C.) *Ut pictura poesis* que el poeta lírico griego Simónides de Ceos (ca. 556 a.C. - 468 a.C.) ya advirtió al afirmar que la poesía es pintura que habla y la pintura poesía muda³⁶¹. Twombly hizo uso de la palabra —signo estático convencional— convirtiéndolo en un garabato —caprichoso y dinámico—, entendiendo el garabato como cualquiera de los rasgos irregulares que aparecen a lápiz en sus cuadros; jugando constantemente con la oposición, con esos contrastes en los que se encierran las tensiones y la ambigüedad de su arte. De hecho, el mismo trazo de Twombly es un cuerpo que atenta contra su forma. Mediante la destrucción, construía su propia continuidad en el tiempo, rehacía la palabra, la liberaba y la reconfiguraba como imagen. Y es que la palabra, según se ve en *Calligrammes* [Caligramas] (1918) de Guillaume Apollinaire (1880-1918) deviene trazo, no dice, tan solo dibuja³⁶².

³⁶¹ Citado en GALÍ, Neus. *Poesía silenciosa, pintura que habla* (1ª ed.). Barcelona: El Acantilado, 1999, p. 20.

³⁶² APOLLINAIRE, Guillaume. *Cal'ligrames: poemas de la pau i de la guerra* (1913-1916) (ed. Jordi Castelló y Àlex Susanna) (1ª ed.). Barcelona: Stonberg, 2008.

Contrariamente, también tomó como punto de partida la imagen para crear palabras. Lejos de devolver imágenes congeladas, típicas de artistas como Diego Velázquez (1599-1660), Johannes Vermeer (1632-1675) o M. C. Escher (1898-1972), transmite en sus obras una sensación de dinamismo que da constancia de lo inacabado. Twombly no representaba el estado final porque no existe, el ser es movimiento —manifestación de un afecto, pasión o sentimiento, inquietud— o es nada, su trazo cíclico personaliza el signo del devenir. Esa acción, ese fluir, se adentra en una atmósfera de sensualidad que sublima el erotismo. El grafismo de Twombly —cada una de las particularidades de su letra y su expresividad— se convertía en un acto lúdico, en un juego que daba lugar a su vez a un mito (como por ejemplo en su *Leda and the Swan* [Leda y el cisne] o *Hero and Leander* [Hero y Leandro], donde es su grafismo el que crea el mismo mito). Su escritura estaría formada por el trazo suave, como si se tratara de una escritura aérea, frágil, mientras que experimentaba la pulsión y el ritmo mediante la palabra, los números y la imagen.

A lo largo de su trayectoria surgen de forma espontánea algunas palabras que hacen que cada individuo se pueda sentir incómodo con el lenguaje. Su obra es algo más que unos grafismos, es diferente, ambigua por naturaleza, fuera de lo común. Analizar una de sus obras es traicionar continuamente aquello que parece ser³⁶³. No exigía que se le diera la espalda a las palabras de la cultura, puesto que la cultura es innata en el ser humano, pero sí

³⁶³ Roland Barthes profundiza esta idea en su ensayo “Non Multa Sed Multum” en BARTHES, Roland, 1986 (nota 3), p. 183.

las desplazaba. Pretendía a su vez que las personas se desprendan de ellas y las observen bajo una mirada diferente e invitaba a atravesar el marcado estereotipo estético, provocando un esfuerzo de lenguaje. Y es, curiosamente, ese esfuerzo el que le da valor y significación a la obra.

10.1. Mitología y literatura en Twombly

En Twombly la mitología y la literatura estuvieron relacionadas como en la antigua Grecia, tanto el repertorio lírico, épico y trágico típico del mundo mítico como literario que creció gracias a la propia condición humana eliminando cualquier resquicio de religiosidad. El mito evoluciona y muta según sus múltiples interpretaciones y llega transformado en literatura. Escritores y poetas retomaron o trataron el mito en su obra como Pound, quien comenzó *The Cantos* [Los Cantos] (1961) con el viaje de Ulises al mundo de los muertos o Rilke que siempre tuvo presente a Orfeo en su trabajo. Sin embargo, como apuntó Carlos Gual en su ensayo “Mitología y literatura en el mundo griego”³⁶⁴:

«[...] el mundo moderno ha aportado una novedad: la novela mitológica, que es más bien una novela histórica, aunque sus personajes en vez de pertenecer a la historia proceden de la mitología. Por ejemplo, El vellocino de oro, de Robert Graves; o Cassandra, de Christa Wolf. Se pueden escribir novelas de mitos, lo que es algo bastante reciente, porque aunque los griegos tenían novelas, no utilizaban el mito en ellas. Y

³⁶⁴ GARCÍA GUAL, Carlos. “Mitología y literatura en el mundo griego”. Universidad Complutense de Madrid: *Amaltea: revista de mitocrítica*, 2008, nº 0, pp. 1-12.

en la novela moderna cuando se utilizan los mitos, se hace también con cierta ironía. [...] Hay muchas pervivencias del mito clásico en el mundo moderno. Lo que caracteriza al tratamiento moderno de la mitología es que están teñidos de nostalgia por ese mundo perdido e irrecuperable (en la lírica, Hölderlin, Keats, Rilke, Schiller...), o de ironía, que puede resumirse como “contamos las mismas historias, pero ya no creemos en ellas”.»³⁶⁵

Twombly fue un verdadero romántico y creyó en las grandes pasiones y en los instintos más primarios del ser humano que reflejó su lectura y sus citas a lo largo de toda su trayectoria, toda una vida en la que el arte, la literatura y, por ende, la mitología se encontraron siempre presentes. La mitología y la literatura vivieron y perviven en la obra de Twombly como parte inherente de su concepción y significado, no se pueden separar la una de la otra porque van de la mano.

10. 1. 1. Mitología

«I spill my guts out on paintings, and they want me to say something about them [...] I prefer “to deal with the lighter side of life rather than the darker. My paintings come out of the Greek realm, and like Greek painting they have no shadow. Shadow was introduced in the Renaissance as a device for the darker side. That is one reason I am more interested in pagan ritual and mythology than in the Christian.»³⁶⁶

³⁶⁵ GARCÍA GUAL, Carlos, 2008 (nota 364), p.10.

³⁶⁶ Cy Twombly, conversation with Paul Winkler, March 31, 1991, Menil Archives, The Menil Collection, Houston. En WINKLER, Paul. “Just about perfect: A Recollection”. En: SYLVES-

Como afirmó Twombly, su obra es imposible desvincularla de la cultura clásica y la mitología, que asumió e identificó como propia. Una cultura que descubrió y le llegó de la mano de poetas entusiastas de la Antigüedad clásica como Rainer Maria Rilke o Ezra Pound. Escritores y poetas que se sirven de la mitología, héroes y dioses que resucitan dentro del romanticismo que les caracterizó. En suma, ambos consiguen transportar al público, bien sea lector o espectador, a un mundo mitológico y literario sin precedente en el ámbito artístico, al mismo tiempo que se alude a la naturaleza salvaje que habita en cada uno de nosotros, como la locura, el pánico y el impulso sexual. La mitología, al igual que la poesía, refleja e intenta transmitir aquello que surge de las entrañas, del impulso irracional, de la pasión, en definitiva, de los instintos más primarios. Habla de la vida, del ser humano, y es precisamente eso lo que llevó al artista norteamericano a servirse de ella, para transmitir emociones, sensaciones que no hacen sino añadir un valor, un sentimiento a su abstracción.

¿Por qué un pintor de la segunda corriente del expresionismo abstracto, se molestaría en hacer visible, y sobre todo, legible aquello que oculta tras su abstracción?

Twombly no dejaba de ser un romántico empedernido, enamorado de la vida en todo su esplendor, buscaba sentir, provocar y

TER, Julie (ed.); DEL ROSCIO, Nicola (ed.). *Cy Twombly Gallery*. The Menil Collection, Houston. New Haven-London: Cy Twombly Foundation, The Menil Collection, Yale University Press, 2013, p. 26. [“Derramo mis tripas en las pinturas, y ellas quieren que diga algo acerca de ellas [...] Yo prefiero “lidiar con el lado más ligero —luminoso— de la vida en lugar del más oscuro. Mis pinturas salen del reino griego, y al igual que la pintura griega no tienen sombra. La sombra se introdujo en el Renacimiento como parte de una estrategia del lado oscuro. Esa es la razón por la que estoy más interesado en el ritual pagano y la mitología que en el cristiano.”]

se servía de todo aquello que le rodeaba, pero se impacientaba y al final, interrumpía, arremetía su propia abstracción con la inserción de escritura, ya fuera a lápiz o a pintura. Lo hacía torpemente, como arrepintiéndose, presuroso de ser descubierto.

Según Vittorio Sgarbi en el libro *Arte, Critica, Psicoanalisi, Grafología*, la imagen nacía del impulso y de la coincidencia formal entre el signo y la escritura; así como la referencia al mito clásico griego y su cultura, evocada en sus obras a través del conjunto de nombres, para unir la relación de contenido —forma en un todo— contenido que es el pensamiento vivo más allá de la obra:

«Twombly è il più radicale sostenitore della coincidenza formale tra segno e scrittura. L'immagine nasce da un impulso dell'intelligenza non diversa da quella che esprime in parole. Pittura e scrittura sono solo un ideogramma, con una tensione così straordinaria, con una così pura energia da potersi ritenere il corrispondente americano, epico, della poetica di Klee. Così il riferimento al mito classico e alla cultura greca, evocati in alcuni disegni per via di pura denominazione, basta a schiacciare il rapporto contenuto-forma in un tutto-contenuto che è il pensiero vivo al di fuori dell'opera.»³⁶⁷

Es más, Sgarbi añadió que el mito vive en la incertidumbre de la palabra que lo enuncia. De esta fase verbal, formalmente antinómico proviene el mismo proceso productivo, la elaboración icónica del mito: formas inexistentes en la naturaleza, alusivas al pensamiento que las realiza:

³⁶⁷ SGARBI, Vittorio. "Cy Twombly. Critica" En: MONTEALEGRE, Samuel; BOILLE, Nicole (ed.). *Arte, Critica Psicoanalisi, Grafologia*. Roma: Data Arte, 1987, p. 11.

«[...] il residuo-forma che abbiamo di fronte è tracciato con mano incerta, spazi diseguali, interruzioni, come quelli della scrittura dei bambini: Omero, Saffo, Pindaro, Sofocle sono nomi scritto sulla carta come incisi sulla pietra, con lo stesso valore evocativo delle lastre tombali; omaggi di una cultura e di un pensiero in crisi, o di recente fondazione e in lenta formazione, ad un mondo intatto, compiuto, formato, la cui morte è apparente e accidentale. Il mito vive nella malcerta parola che lo enuncia. Da questa fase verbale, formalmente antinomica, discende naturalmente il processo produttivo, l'elaborazione iconica del mito: saranno allora forme inesistenti in natura, candidamente allusive al pensiero che realizzano.

Twombly ha una forza incomparabile, fatta di una costanza della variabile, di una ripetizione della differenza. Così le sue tele hanno la stessa vita degli uomini, sempre uguale, sempre diversa; vivono, respirano, palpitano. Non c'è nulla di meccanico in Twombly, nulla di modulare, benché tutto sembri riprodursi con regolarità e costanza. Finché c'è respiro; poi la notte.»³⁶⁷

Por lo que la referencia a la Antigüedad clásica en su obra no es concebible sin la poesía, que honró de manera muy particular en su *Apollo and the Artist* [Apolo y el artista] (1975), explícitamente dedicado al Dios de la poesía. En este cuadro se puede llegar a identificar una flor de loto —esquemmatizada— donde se inscribe la grafía -w- de Twombly³⁶⁹. Y es de dicha flor de la que procede la droga que utiliza Odiseo para olvidar su tierra natal; es fuente de la fertilidad, símbolo cíclico de la naturaleza. Esto viene

³⁶⁸ SGARBI, Vittorio, 1987 (nota 367), p. 11

³⁶⁹ Observación que realiza JACOBUS, Mary, 2008 (nota 183).

a decir que el mismo artista estaba tocado por la divinidad —llegó incluso a compararse con Apolo—; además de verse abocado a olvidar su tierra natal —Norteamérica— como Odiseo por una droga igual de intensa, el Mediterráneo y su herencia clásica.

Twombly creó espacios de indeterminación que requieren de la complicidad del espectador para completar el sentido, que remite a la obra literaria del polaco —lingüista y filósofo— Roman Ingarden (1893-1970) *The Literary Work of Art* [La obra de arte literaria] (1931) donde teoriza acerca de los espacios indeterminados.

De este modo, se demuestra que existe una relación intrínseca entre la poesía y el clasicismo, que el artista plasma con obras como *Orpheus* [Orfeo] (1979). Se relaciona con Rilke y sus sonetos a Orfeo, progenitor de la poesía y la música, “su huella sin fin”, es el arte lírico que vive a pesar de su muerte en manos de las ménades. Twombly le confería a sus versiones sobre este personaje de la mitología griega una connotación de misterio. La figura de Orfeo aparece tanto en el cuarto libro del *Georgicon* [Geórgicas] de Virgilio como en el décimo de *Metamorphoseis* [Las Metamorfosis] de Ovidio. Un personaje al que escenificó en diversas ocasiones como en su escultura *Orpheus (Du unendliche Spur)* [Orfeo (tú, huella sin fin)] (1979), título que está sacado de uno de los versos de *Sonette an Orpheus* [Sonetos a Orfeo] (1922) de Rilke, a los que rindió homenaje a lo largo de su trayectoria artística. En definitiva, la cultura clásica abundó en su trabajo como en su *Anabasis* [Anábasis] (20 de noviembre 1983), un viaje a tierra adentro que hace referencia al relato épico de Cyrus. Narra la vuelta —catabasis—, la expedición de la costa al interior —Sardes-Persia— por el historiador griego Jenofonte (430 a.C. - 354 a.C.).

Twombly, como gran conocedor y fanático del mundo clásico y su literatura, ha llegado en más de una ocasión a parangonarse con el mismo Apolo pero también ha recurrido a la dualidad que le ofrecía Pan como sátiro o Dionisios. Como también narra las desventuras de los dos amantes de Hero y Leandro o los infortunios de Leda engañada y embaucada por la belleza de un cisne blanco. Twombly recurrió sucesivas veces a la mitología, ya sea para resarcir a sus escritores/poetas o a sus protagonistas como Venus, entre otros.

En palabras del comisario Philip Larratt-Smith (Toronto, 1979):

«[...] para Twombly, los mitos de la antigüedad son sueños y espejos. Los personajes míticos son arquetipos y las secuencia entre acontecimientos participa de una lógica onírica que es intuitivamente convincente, aun cuando racionalmente irreductible. Twombly encuentra sus propias pasiones reflejadas en los patrones externos de los mitos; el efecto especular entre la experiencia estética y la respuesta psíquica es profundo y fértil. Sus obras nunca son descripciones literarias o recuentos de algún mito, aun cuando el mito pueda desplegar sugerentemente la narrativa de la obra. Los mitos dan lugar a una expresividad emocional sin develar orígenes biográficos; y en sentido inverso, proveen una correlación objetiva en los ámbitos de la sexualidad y la fantasía. Como escribiera Thomas Mann, “[El hombre de la antigüedad] buscaba en el pasado un patrón en el que pudiera internarse como en una escafandra; de tal manera que, disfrazado y protegido al mismo tiempo, podía atender con premura su problemática presente. Así, su vida era en cierto sentido una reanimación, una actitud arcaizante. Pero precisamente esa vida como reanimación es lo que comporta la vitalidad del mito.” Para el hombre de la antigüedad, su vida podía asumir un sentido

individual solamente actuando en función de las coordenadas establecidas por los mitos y la historia. La utilización del mito para Twombly es parecido y complementario a su forma de usar el lenguaje, ambos actuando como reguladores cuya función era desplazar las emociones personales hacia una estructura impersonal. La manera en la que Twombly aprehende el mito como un eje organizador para la expresión de inquietudes privadas lo sitúa en paralelo con los poetas modernistas T. S. Eliot y Ezra Pound.»³⁷⁰

Pero si se deja de lado la mitología para centrarse en sus referencias literarias es inevitable que la mayoría de las veces ambas estén relacionadas: John Keats, Rainer Maria Rilke, Ezra Pound, etc.

10. 1. 2. Literatura

La crítica Roberta Smith (New York, 1947) en su ensayo de 1987 “The Great Mediator” [El gran mediador] escribió:

«[...] pocos artistas han mostrado tan abiertamente sus afinidades y referencias culturales. (La excepción obvia es James Joyce, y pueden trazarse muchos paralelismos entre ambos). Un repaso a los títulos de las obras de Twombly desde los últimos años de la cincuenta en adelante, nos proporciona un reflejo deslumbrante de su saber estético y de todo aquello por lo que siente mayor afecto. Figuras, lugares y escritores de la mitología griega y romana destacan con fuerza en estos títulos: Dionisio, Adonis, Orfeo, Venus, El Parnaso, la Arcadia, Virgilio, Safo. Hay también referencias a personajes más modernos. El

³⁷⁰ LARRAT-SMITH, Philip. “Antigüedad Psicodélica”. En: SYLVESTER, Julie; LARRAT-SMITH, Philip. *Cy Twombly Paradise*. México: Fundación Jumex Arte Contemporáneo, 2014, pp. 25-26.

artista ha dedicado obras a Keats, Shelley, Montaigne, Poussin, Valéry, Rilke, Tatlin, Malévitch y Balla.»³⁷¹

Y esas referencias, en su mayoría siempre son literarias, ya sean clásicas, modernas o contemporáneas. Según Smith, «Twombly revelaba hasta qué punto estas figuras literarias viven en su imaginación y mostraba su decisión de hacerlas vivir y compartirlas con el espectador»³⁷².

La profesora Mary Jacobus en su libro *Reading Cy Twombly: Poetry in paint* (2016) dedicó un estudio a las referencias literarias, incluso hace alusión a la biblioteca personal del artista:

«The library that Cy Twombly left after his death, in his house at Gaeta by the Tyrrhenian Sea on the coast many volumes of literature, travel-books and –as one might expect– books about art and artists. His collection of poets is central to the subject of this [...] Twombly's use of poetic quotation and illusion as signature features of his visual practice. His collection of poetry included, among others, Sappho, and the Greek Bronze Age poets; Theocritus and the Greek Bucolic poets; Ovid and Virgil; Horace and Catullus; Edmund Spenser and John Keats; Saint-John Perse and T.S. Eliot; Ezra Pound and Fernando Pessoa; C. P. Cavafy and George Seferis; Rainer Maria Rilke and Ingeborg Bachmann. [...] Twombly's work includes not just names, titles, and phrases, but entire lines and passages of poetry, selected (and sometimes edited) as part of his distinctive aesthetic.»³⁷³

³⁷¹ SMITH, Roberta. "El gran mediador". En: SZEEMAN, Harald (com.). *Cy Twombly: Cuadros, trabajos sobre papel, escultura*. Madrid: Palacio de Cristal. Ministerio de Cultura, 1987, p. 19.

³⁷² SMITH, Roberta, 1987 (nota 371), p. 19.

³⁷³ JACOBUS, Mary. "Introduction: Twombly's Books". En: JACOBUS, Mary. *Reading Cy Twombly: Poetry in Paint*. Princeton University Press, 2016, p. 1.

El mismo Twombly admitió: «I never really separated painting and literature because I've always used reference»³⁷⁴, a lo que Jacobus añadió: «[...] a statement on a par with his admission about abstraction (“I'm not an abstractionist completely”). Poetry becomes more than just another attempt to outmaneuver Abstract Expressionism. It becomes one of the languages of Twombly's incomplete abstractionism»³⁷⁵.

10. 1. 2. 1. Stéphane Mallarmé

La vinculación poética con su obra surge, sin duda, tras su contacto directo con el Mar Mediterráneo y con la cultura clásica y, por ende, con Italia y Europa. Asimismo, sabemos gracias a la correspondencia que mantuvo con Eleonor Ward —galerista y amiga del artista— que empezó a leer con detenimiento a Stéphane Mallarmé, además de los ensayos de Ezra Pound, en 1957. «[...] I've been reading seriously Mallarmé & Pound's essays»³⁷⁶, afirmó el artista.

Twombly conocía perfectamente el famoso poema de Mallarmé *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* [Un tirado de dados jamás abolirá el azar] (1897) donde la palabra, los números y las letras de diferentes tipográficas explotaban en la superficie del

³⁷⁴ JACOBUS, Mary, 2016 (nota 373), p. 5.

³⁷⁵ JACOBUS, Mary, 2016 (nota 373), p. 5.

³⁷⁶ Carta de Twombly sin fecha dirigida a Eleonor Ward en su cumpleaños en 1957, Twombly la escribió desde Roma. La misma carta continuaba en otro día diferente y concluía escribiendo: «Read Mallarmé or an introduction anyway.» Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington D. C.. Ver VARNEDOE, Kirk, 2014 (nota 197), p.47.

papel a lo largo de veintiuna páginas, algo muy similar a lo que encontramos en *Poems to the Sea* [Poemas al mar] (1959). Números y letras aparecen como un pictograma, líneas ondulantes y abstracción al máximo que emulan lo que podría considerarse ondas del mar. Twombly jugó, una vez más, con la mostración y ocultación. Se capta una gran energía en su trazo pero a su vez elegancia y suavidad. Esta serie es un eufemismo, una metáfora —metonimia— de la mujer como mar. Venus, un mar Mediterráneo que siempre es blanco para el norteamericano: «[...] el Mediterráneo... siempre está blanco, blanco, blanco»³⁷⁷. Y es que esa blancura, para Twombly, puede ser el estado clásico del intelecto, o un área neo-romántica de la memoria o, también, la blancura simbólica de Mallarmé³⁷⁸. Ese blanco muestra huellas de la historia y la cultura, actúa de memoria. Al igual que los poetas que Twombly leía, utilizaban el tropo como figura retórica de la metonimia a la sinécdoque en la composición poética, él lo hacía con la imagen pictórica; por ejemplo, mostrando sólo una parte del mar por el todo —la espuma/blanca—, como en su serie *Poems to the Sea* [Poemas al mar] (1959); de nuevo, juego de mostración y ocultación. Él sugería pero no elucidaba, siempre se requiere del esfuerzo del espectador.

Se recuerda que Mallarmé fue el primero que jugó con el espacio de la página en blanco. El escritor francés deconstruyó el verso poético mientras que Twombly reconstruyó la imagen figu-

³⁷⁷ Ver SYLVESTER, David, 2008 (nota 173), pp. 36-37.

³⁷⁸ TWOMBLY, Cy, 1987 (nota 176), p. 15.

rativa y la convirtió en poética. Como ejemplo, basta con fijarse en otro poema de Mallarmé, *El cisne* (1885), donde se insistía en la blancura invernal, pura, fría; entretanto que la de Twombly no era pura del todo como en su escultura *Cycnus* [Cisne] (1978) [Fig. 123], que se enlazaría con su *Cnidian Venus* [Venus de Cnido] (1967), en la que de nuevo se relaciona la pureza de la blancura a la par que aludía a la célebre obra homónima del escultor clásico Praxíteles entorno al 360 a.C.

10. 1. 2. 2. John Keats

La relación de Twombly con la obra de Keats es palpable al igual que el fervor que sintió por Rilke. Se sirvió de escritores británicos que reinterpretaban y reescribían tanto los mitos como la cultura clásica. Se sabe que para la comprensión de uno mismo, tan importante es su propia cosmovisión como la visión que el otro tiene de él. Para Twombly fue necesario leer y asimilar lo que escribían otros antes de dar su propia interpretación.

Una influencia que se observa en *Hyperion (To Keats)* [Hiperión (para Keats)] (1962) en la que alude a la obra inacabada del célebre poeta británico, *Hyperion* [Hiperión] (1818-1819). En la que destaca el culto a la belleza erigiendo los valores del espíritu. Poema épico inconcluso que narra el camino ascendente hacia el conocimiento, fruto del esfuerzo y el dolor y la armoniosa supremacía sobre lo meramente natural y contingente. En él, Keats se valió del verso blanco sin rima para dar vida a la lucha entre los Titanes y los Olímpicos. Así como, se sirve del poema *The Human Seasons* [Las estaciones humanas] (1818) de Keats para crear una de sus dos versiones de la serie *Quattro Stagioni* (*primavera, estate,*



Fig. CXXIII.

Cygnus

[Cisne] (1978), Roma. Madera, hoja de palma, pintura y clavos. 40,6 x 24,7 x 5,7 cm.

© Cy Twombly Foundation © Colección del artista, Roma.

autumno, invierno) (1993-1994) [Las cuatro estaciones (primavera, verano, otoño, invierno] que hoy se encuentra en el MoMA de New York; y en la que se llegan a identificar versos de *Summer Solstice, Three Secret Poems* [Solsticio de verano, Tres poemas secretos]³⁷⁹ (1966) de Giorgios Seferis, como en la que está dedicada a la primavera en la que se lee: [“You Spike about things/they couldn’t see/and so they laughed”] [Hablabas de cosas que no veían los demás y éstos reíanse]. Un testamento en verso en el que Twombly redujo la palabra a la esencia misma. Mientras que en la versión de la Tate Modern de London se observa la impronta de Rilke, concretamente de *Duineser Elegien* [Elegías de Duino] (1923) en la primavera es fácil leer: [“And you who have always thought/off happiness flowing would feel/the emotion that almost overwhelms/When happiness falls”] [Y nosotros, que pensamos en una dicha creciente, sentiríamos la emoción/que casi nos abruma/cuando cae algo feliz]³⁸⁰. También se distinguen algunos versos en el otoño extraídos de *Die Sonette an Orpheus* [Sonetos a Orfeo] de 1923 de nuevo de Rilke: [“His mortal heart/presses out/An inexhaustible wine”] [Su corazón,/ oh lagar precedero de un vino infinito]³⁸¹.

Su pasión por la poesía traspasaba cualquier frontera y

³⁷⁹ SEFERIS, Giorgios, *Tres poemas secretos* (trad. y ed. bilingüe de Isabel García Gálvez). Madrid: Abada, 2009.

³⁸⁰ RILKE, Rainer Maria. “Elegía X”. En: *Elegías de Duino - Los Sonetos a Orfeo* (6ª ed.). Madrid: Catedra, 2004, p. 124.

³⁸¹ RILKE, Rainer Maria. “Parte I—Soneto VII—”. En: *Elegías de Duino - Los Sonetos a Orfeo* (6ª ed.). Madrid: Catedra, 2004, p. 140.

siempre la dejaba notar en cualquiera de sus obras. Belleza y sublimidad. Un ejemplo más sería su escultura *Untitled (In memory of Álvaro de Campos)* [Sin título (en memoria de Álvaro de Campos)] [Fig. 124] de 2002. En ella se lee: [“In memory of Álvaro de Campos (to feel all things in all ways)”]³⁸² [En memoria de Álvaro de Campos (sentir todas las cosas de todas las formas posibles)] en el que realizó su propio homenaje al escritor Fernando Pessoa (1888-1935). Fragmento que resume su poema *Time’s Passage* [El paso de las horas] de 1923. Twombly destacó y dejó constancia en su trabajo de cómo se puede sentir a través de la poesía y el arte.

10. 1. 2. 3. Rainer Maria Rilke

«Me gustan los poetas porque puedo encontrar una frase condensada... El mejor que me sirve fue Rilke, a causa de su narración, él está hablando de la esencia de algo. Siempre busco esa frase»³⁸³.

Sus referencias poéticas son infinitas desde Giorgos Seferis, Christopher Marlowe, John Keats a la poetisa Safo, Emily Dickinson o Ingeborg Bachmann. Y muchas de ellas se pueden observar en sus series sobre rosas de 2008, inspiradas en la obra francesa de Rilke, *Les roses* [Las rosas] escrita alrededor de 1927 fue publicada tras su muerte en 1949. Las razones por las que la obra está escrita en francés las explicó él mismo en la carta dirigida al crítico Edouard Corrodi:

³⁸² DE CAMPOS, A. *El paso de las horas* (trad. Martínez Torres J), Chiapas: Cifra Ediciones Limitadas, 1994.

³⁸³ SEROTA, Nicholas (ed.), 2008 (nota 5), p. 50. [“I like poets because I can find a condensed phrase... My greatest one to use was Rilke, because of his narrative, he’s talking about the essence of something. I always look for that phrase.”]



Fig. CXXIV. *Untitled (In Memory of Álvaro de Campos)*
[Sin título (en memoria de Álvaro de Campos)], 2002.
Madera, yeso, resina sintética con pasta de relleno en
ocre, pintura blanca y trazas de lápiz amarillo, rojo, verde
y azul. 60 x 116 x 39,3 cm.
© Cy Twombly Foundation (Colección del artista).

«Si hoy es inminente la publicación de una selección /debida a mis amigos) de mis versos franceses, es porque una serie de circunstancias me ha conducido a este consentimiento y a este riesgo. El deseo, antes de todo, de ofrecer al cantón de Valais el testimonio de un reconocimiento que va más allá de la esfera privada, por todo lo que he recibido (del país y de la gente). Luego, el deseo de quedar más visiblemente ligado, como un simple alumno y una persona agradecida un poco inmodesta, a Francia y a la incomparable París, que representan todo un mundo en mi evolución y en mis recuerdos.»³⁸⁴

Les roses [Las rosas] (1927) está compuesto por veinticuatro sonetos, que Twombly conocía así como toda la obra de Rilke. De hecho en uno de los cuadros que guardaba en su casa de Gaeta — que se puede ver gracias al reportaje fotográfico de Bruce Weber para la revista de moda *Vogue* en 2001— plasmó el epitafio —íntegro— que el mismísimo Rilke escribió para sí: [“Rose, oh pure contradiction, delight/ of being no one’s sleep under so many lids”] [Rosa, oh contradicción pura, placer, ser el sueño de nadie bajo tantos párpados.]³⁸⁵ [Fig. 125]. Una relación que entremezcla, una vez más, la mitología y la poesía en la obra de Twombly, ya que existen unas cuatro versiones sobre el origen de las rosas, donde se atribuye su creación tanto a Cibele, Afrodita, Adonis

³⁸⁴ Citado en la contraportada de RILKE, Rainer María. *Las rosas seguido de los Esbozos valaisanos* (edición bilingüe; trad. Ariel Napolitano). Madrid: Salto de Página- Grupo Editorial Siglo XXI, 2012.

³⁸⁵ Rainer María Rilke falleció en Val-Mont, Suiza, de leucemia el 29 de diciembre de 1926. El empeoramiento de su estado físico, que lo llevó a la muerte, se dice que se produjo a raíz de haberse pinchado con la espina de una rosa mientras cuidaba el jardín del castillo Muzot, en Suiza, donde vivió retirado los últimos años de su vida. Su epitafio dice así: [“Rose, oh reiner Widerspruch, Lust, Niemandes Schlaf zu sein unter soviel Lidern.”]



Fig. CXXV.

Interior de la casa de Cy Twombly en Gaeta donde se aprecia el cuadro con el epitafio completo del poeta Rainer Maria Rilke (1994). © Cy Twombly Foundation. ©Bruce Weber. ©VOGUE.

o Dionisio. Lo cierto, es que a excepción de la versión de Dionisio³⁸⁶, las demás están vinculadas con la diosa Afrodita.

Las rosas han sido motivo de muchas odas y poemas, William Blake (1757- 1827) y su *The Sick Rose* [Rosa Enferma], publicado por primera vez en *Songs of Experience* [Canciones de inocencia y de experiencia] en 1774; y muchos otros como Rafael Alberti, Federico García Lorca, Nicanor Parra... Del mismo modo que Rilke lo fue para muchas de las obras del artista norteamericano a lo largo de su trayectoria artística, principalmente *Duineser Elegien* [Elegías de Duino] (1923), *Die Sonette an Orpheus* [Los sonetos a Orfeo] (1923) o *Les roses* [Las rosas] (1949), por citar algunos ejemplos.

10. 1. 2. 4. Ezra Pound

Como apuntó el historiador Salvatore Settis, en la literatura del siglo XX el tema de “lo clásico” ha tenido repercusión como por ejemplo en el poema *The Return* [El regreso] (1912) del poeta y ensayista estadounidense Ezra Pound, quien también acabó sus últimos días en Italia y dedicó su vida al estudio tanto de la cultura asiática como clásica —entremezclaba en sus poemas palabras en griego y en chino—³⁸⁷. Se habla del movimiento, del azar, de los dioses, del mismo modo que del escenario de la memoria cultural

³⁸⁶ Dionisio creó los rosales de un zarzal. Una ninfa a la que perseguía se quedó atrapada en las espinas del arbusto, al encontrarla así, la ninfa se sonrojó y el dios, embelesado por el rubor de sus mejillas ordenó al zarzal que se adornase con flores del mismo color. Y así fue como brotaron del zarzal las primeras rosas.

³⁸⁷ Ver POUND, Ezra. “The Return”. En: *Persona. Collected Shorter Poems* (1ª ed. 1990). London: Faber and Faber Limited, 2001, pp. 69-70.

en la que la historia griega se considera la universal, sin embargo, fue determinante la inmersión con la cultura latina para crear el entorno adecuado para que la cultura “clásica” arraigara y se extendiera en el espacio y el tiempo³⁸⁸.

Si se tiene en cuenta que para Twombly la escritura en la pintura era lo que formaba la imagen, es inevitable establecer su conexión con Pound, a quien el artista leyó a finales de los años cincuenta y que jugó un papel importante en su propia poética. Ambos cayeron rendidos ante el clasicismo de Grecia e Italia, a través de sus viajes y lecturas. Richard Leeman, profesor de Historia del Arte Contemporáneo de la Université de Bordeaux, comentó al respecto que Pound en su *Imagist Manifesto* [Manifiesto imagista] (1913) definía una imagen como: «[...] an intellectual and emotional complex in an instant of time»³⁸⁹. Para Pound una imagen era un instante de sensaciones, ya sean emocionales o intelectuales, y era precisamente esto lo que se alcanza a sentir ante una de las obras artista estadounidense. Pintar para él determinaba la imagen, que explicaba la idea o el sentimiento que contenía el cuadro. El propio Twombly afirmó que rompía con los precedentes pictóricos precedentes³⁹⁰. Las palabras, los nombres y los fragmentos de poemas que aparecen en sus obras son una imagen. Una imagen que cada individuo conforma gracias a conexiones y

³⁸⁸ Ver SETTIS, Salvatore. *El futuro de lo clásico* (1ª ed.). Madrid: Abada Editores, 2006, p. 15.

³⁸⁹ Ver LEEMAN, Richard, 2010 (nota 179), p. 47. [«Un complejo intelectual y emocional en un instante de tiempo.»]

³⁹⁰ Ver TWOMBLY, Cy, 1987 (nota 176), p.15.

asociaciones culturales y afectivas. El estadounidense condensaba sobre la superficie de sus pinturas la inmensidad del mundo antiguo, evocadoras de una vasta cultura, la clásica.

Pound, al igual que Twombly, se sumergió en el mundo clásico con poemas como *Pan is dead* [Pan ha muerto] —que se podría enlazar con Twombly con obras como su collage *Pan* de 1975 [Fig. 126] y su serie de siete piezas sobre papel también titulada *Pan* de 1980 [Fig. 127]— o *Δώρτα* [Doria] publicados en *Personæ: The Shorter Poems of Ezra Pound* (1990)³⁹¹. En suma, ambos consiguieron transportar al público, bien sea lector o espectador, al mundo mitológico y literario al mismo tiempo haciendo alusión a la naturaleza salvaje que habita en cada uno de nosotros.

En palabras de Philip Larratt-Smith:

«Twombly adoraba los Cantos de Pound, y seguramente, el arco dramático de su vida debió parecerle una moraleja contemporánea. [...] Cierto, Twombly demuestra afinidad con la fuerza concentrada en las imágenes de Pound; su ecléctico rango de regencias; su interés por la cultura del pasado y del presente; así como su inmersión en la antigüedad clásica. Pero es con la teoría de la *personæ* de Pound donde el trabajo de Twombly muestra su vinculación más cercana. La voz latina *personæ* refiere a las máscaras utilizadas por los actores romanos en el escenario. En lugar de hablar en su propia voz, el poeta modernista solía asumir una de las máscaras de sus predecesores, imitando, traduciendo o apropiándose literalmente de sus palabras con la intención de reflexionar sobre el presente de manera indirecta.

³⁹¹ Ver POUND, Ezra. *Personæ. Collected Shorter Poems* (1ª ed. 1990). London: Faber and Faber Limited, 2001, pp. 64-68.

Homage to Sextus Propertius [Homenaje a Sextus Propertius] de Pound es el caso ejemplar de esta práctica. En ese texto, el poeta crea simultáneamente una traducción poco convencional de la elegía romana, así como un original poema modernista en inglés. El tema central de las odas a Propertius son las vicisitudes del romance entre el poeta y una mujer a la que otorga el poético sobrenombre, Cynthia; pero su verso refleja el amplio contexto de la poesía romana, la cultura y costumbres en el tiempo en el que Roma iniciaba su etapa abiertamente imperialista bajo el reinado de Augusto. Al reencaminarse por los patrones creados por Propertius, de que la Primera Guerra Mundial destruyera las complacencias de la *belle époque* y Pound se encontrara cada vez más excluido de la escena literaria londinense. La máscara del poeta funciona como un mecanismo de distanciamiento, escondiendo la personalidad del creador detrás de los tonos irónicos, eruditos y hastiados del mundo, característicos del poeta romano. La elección misma de *personae* es una indicación oblicua de sus intenciones, así como afirma su propia sensibilidad —siendo la citación elegida por Twombly significativa para la comprensión integral de una determinada obra—. Sus frases transcritas son tanto inscripciones originales como homenajes genuinos que pueden también ser entendidos como conversiones o traducciones.»³⁹²

10. 1. 3. La escritura como gesto deviene trazo y engendra cultura en la torpeza elegante de Twombly

En palabras del filósofo italiano Carlo Sini (Bologna, 1933): «La escritura determina al hombre, su experiencia, su conocimiento, su palabra»³⁹³. La escritura solo permite conservar lo que

³⁹² LARRAT-SMITH, Philip, 2014 (nota 370), pp. 26-27.

³⁹³ Citado en GALÍ, Neus, 1999 (nota 361), p. 34.



Fig. CXXVI. *Pan* (1975). Lápiz de cera, collage. 148 x 100 cm.
© Cy Twombly Foundation (Colección particular).



- Fig. CXXVIIa.** *Pan I* (1980). Aceite, tiza, lápiz de grafito sobre papel. 38,5 x 47,5 cm.
© Cy Twombly. Foundation. © Centre national des arts plastiques, donación de Yvon Lambert al Estado Francés, en depósito en la colección Lambert en Avignon.
- Fig. CXXVIIb.** *Pan II* (1980). Aceite, tiza, lápiz de grafito sobre grabado al punto seco sobre papel. 59 x 59 cm. © Cy Twombly. Foundation.
© Centre national des arts plastiques, donación de Yvon Lambert al Estado Francés, en depósito en la colección Lambert en Avignon.
- Fig. CXXVIIc.** *Pan III* (1980). Aceite, tiza, lápiz de grafito sobre papel. 76 x 57cm.
© Cy Twombly. Foundation. © Centre national des arts plastiques, donación de Yvon Lambert al Estado Francés, en depósito en la colección Lambert en Avignon.
- Fig. CXXVIIId.** *Pan IV* (1980). Aceite, tiza, lápiz de grafito sobre papel. 132,5 x 150 cm.
© Cy Twombly. Foundation. © Centre national des arts plastiques, donación de Yvon Lambert al Estado Francés, en depósito en la colección Lambert en Avignon.
- Fig. CXXVIIe.** *Pan V* (1980). Aceite, tiza, lápiz de grafito sobre papel impreso. 70 x 48,5 cm.
© Cy Twombly. Foundation. © Centre national des arts plastiques, donación de Yvon Lambert al Estado Francés, en depósito en la colección Lambert en Avignon.
- Fig. CXXVIIIf.** *Pan VI* (1980). Aceite, tiza, lápiz de grafito sobre papel impreso. 70 x 48,5cm.
© Cy Twombly. Foundation. © Centre national des arts plastiques, donación de Yvon Lambert al Estado Francés, en depósito en la colección Lambert en Avignon.
- Fig. CXXVIIg.** *Pan VII* (1980). Aceite, tiza, lápiz de grafito sobre papel. 65,5 x 50cm.
© Cy Twombly. Foundation. © Centre national des arts plastiques, donación de Yvon Lambert al Estado Francés, en depósito en la colección Lambert en Avignon.

antes era competencia de la memoria, que se transmitía de forma oral, que a su vez, provocó que cayera en desuso la palabra poética, como vehículo de comunicación, y se transformará con el paso del tiempo en un juego estético, que dio lugar a la literatura. Una literatura, que como se acaba de comprobar, Twombly tomó como fuente de inspiración y condicionó el cambio estilístico en su obra.

Su obra estuvo relacionada con la escritura —acto de comunicarse mediante la representación de las palabras o las ideas con letras u otros signos trazados en papel u otra superficie—y; por ende, tiene que ver con la caligrafía —conjunto de rasgos que caracterizan la escritura de una persona— (también conocida por el término de grafismo). Sin embargo, su relación no fue ni de imitación ni de inspiración. Es más bien una alusión; una de sus telas es lo que se podría considerar un campo alusivo de la escritura puesto que no se puede hablar de ‘arte de escribir’ con letra bella y correctamente formada. El artista ejecutó siempre una caligrafía torpe creando un estilo totalmente diferente³⁹⁴. Asimismo, con cada una de las citas literarias que inscribió, actuó de memoria; involuntariamente hizo que el espectador se retrotrajera al pasado. Solo asimilando nuestro bagaje sociocultural, se puede avanzar y crecer en una sociedad que únicamente mira hacia el futuro. De alguna manera, Twombly enseñaba a reinterpretar el pasado desde el presente, nada está obsoleto o viejo, puesto que se puede reinventar. No se debe descartar el

³⁹⁴ Roland Barthes en su ensayo “Non Multa Sed Multum” habló de que la escritura de Twombly era escritura y que tenía que ver con la caligrafía al mismo tiempo que rectificaba matizando que era más bien un campo alusivo a la escritura. Del mismo modo que afirmaba que la esencia de la escritura no es una forma ni un uso, sino tan solo un gesto, el gesto que la produce con dejadez. BARTHES, Roland, 1986 (nota 3), p. 184.

pasado porque forma parte inherente de nuestro presente y futuro.

Si se analiza su escritura desde el punto de vista grafológico, la experta en grafología Nicole Boille habló del significado de su largo gesto que identifica como «gettato, teso ed elastico»³⁹⁵. Placer evocativo y provocativo que reprime para sí, es decir, lo comparte pero dificultando su significado, reservándose para él. Sentimientos encontrados como el dolor de separarse de su mismo trazo y el consuelo inmediato de la ilusión de producirlo. Boille analizó lo que la escritura revelaba y reflejaba del artista:

«[...] all'inclinazione sdraiata in uno slancio anticipatorio, vibrante d'inquietudine, d'ardente sensibilità esacerbata, si oppone il tratto preciso e sfumato, diffusa e conquista di sé. E il ricominciare è un "sempre" che fugge il presente, una fuga verso desideri inappagati, folla, che solo un sottile filo, arco nello spazio, trasforma in energia creativa.»³⁹⁶

En definitiva, en palabras de Boille: «[...] colmare il vuoto dell'assenza, ricreare legami primordiali, proteggersi da anticipazioni negative, perdere un sé stesso sacrificato agli Dei, gesto cruciale: dilemmi ed angosce che all'improvviso trascende la sintesi intuitiva, come un soffio di vento magico, e il gioco rischioso si rinnova»³⁹⁷. Por lo que la escritura de Twombly no estaría exenta

³⁹⁵ BOILLE, Nicole. "Cy Twombly. Grafología". En: MONTEALEGRE, Samuel; BOILLE, Nicole (ed.). *Arte, Critica Psicoanalisi, Grafologia*. Roma: Data Arte, 1987, p. 12.

³⁹⁶ BOILLE, Nicole, 1987 (nota 395), p. 12.

³⁹⁷ BOILLE, Nicole, 1987 (nota 395), p. 12.

de dolor, de pérdida de sí mismo con cada trazo y de masoquismo, al ser consciente de ello. Se trata de algo cíclico, su escritura/ trazo: muere y resucita, según Barthes:

«Como siempre, ha sido necesario que la vida (el arte, el gesto, el trabajo) dé testimonio sin desesperanza de la ineluctable desaparición: al engendrarse (como esas aes encadenadas en un mismo y solo giro de la mano, repetido y trasladado), al ofrecer a la lectura su engendramiento (en tiempos, éste fue el sentido del boceto), las formas (al menos, las de TW) ya no cantan ni las maravillas de la generación ni las tristes esterilidades de la repetición; se diría que tienen como objetivo soldar en un solo estado lo que aparece y lo que desaparece; separar la exaltación de la vida y el miedo a la muerte es banal; la utopía, cuyo lenguaje puede ser el arte, pero a la que se resiste toda neurosis humana, es producir un solo afecto: ni Eros, ni Thanatos, sino la Vida-Muerte, en un solo pensamiento, un solo gesto.»³⁹⁸

Gran parte de la obra de Twombly hace referencia a la escritura, pero incluso va más allá de ella, de las propias palabras formadas, dibujadas, gracias al gesto. Se llamará gesto al movimiento de las manos y de otras partes del cuerpo del artista, con que se expresa en el lienzo, por lo que se considerará una más de las características de su escritura que ejecutó con dejadez, a modo de borrador, como si fuese una mancha o un descuido —como se puede apreciar en su serie de *Untitled V, VI, VII, VIII (Bacchus)* [Sin título V, VI, VII, VIII (Baco)] 2005—. Así pues, su escritura destacó entre otras co-

³⁹⁸ BARTHES, Roland, 1986 (nota 3), p. 192.

sas por la pereza que le atribuye una elegancia inigualable. Y es por eso que su letra se realiza sin ninguna regla aparente ni ninguna aplicación como se observa en obras como *Criticism* [Crítico] o *Academy* [Academia], todas de 1955.

La escritura de Twombly para el filósofo Roland Barthes:

«[...] aún es más vana: es descifrable, no interpretable; por más precisos o discontinuos que sean sus rasgos, su función no deja de ser la de restituir esa vaguedad que le impidió, a TW, en el ejército, a llegar a ser un buen descifrador de códigos militares (*I was a little too vague for that*). Pero lo vago, paradójicamente, excluye por completo la idea de enigma; lo vago no casa bien con la muerte; lo vago está vivo.

TW conserva el gesto de la escritura, no el producto. Incluso si es posible la consumición estética del resultado de su trabajo (lo que se llama la obra, la tela), incluso si las producciones de TW entran (y no pueden evitarlo) en una Historia y una Teoría del Arte, lo que en ellas se muestra es un gesto. ¿Y qué es un gesto? Algo así como el suplemento de un acto. El acto es transitivo, tan sólo pretende suscitar el objeto, el resultado; el gesto es la suma indeterminada e inagotable de las razones, las pulsiones, las perezas que rodean el acto de una *atmósfera* (en el sentido astronómico del término). Vamos a distinguir por tanto: el *mensaje*, que pretende producir una información, el *signo* que pretende producir una intelección, y el *gesto* que produce todo el resto (“el suplemento”), sin tener forzosamente la intención de producir nada. El artista [...] es por su estatuto un realizador de gestos: quiere producir un efecto y al mismo tiempo no quiere; produce efectos que no son obligatoriamente los deseados por él; son efectos que se vuelven, se invierten, se escapan, que recaen sobre él y entonces provocan modificaciones, desviaciones, aligeramientos del trazo. Pues en el gesto queda abolida la distinción entre causa y efecto, motivación y meta, expresión y persuasión. El gesto

del artista —o el artista como gesto— no rompe la cadena causal de los hechos, lo que el budista llama karma (no es un santo, un asceta), sino que la embrolla y la vuelve a comenzar hasta que pierde su sentido. En el *zen* (japonés), esta brusca ruptura (muy tenue a veces) de nuestra lógica casual se llama *satori*: por una circunstancia ínfima, es decir, irrisoria, aberrante, extravagante, el sujeto se *despierta* en una negatividad radical (que ya no es una negación). Para mí los “grafismos” de TW son otros tantos *satoris*: procedentes de la escritura (campo casual como pocos: dicen que escribimos para comunicar), esas especies de relámpagos inútiles, que ni siquiera son letras interpretadas consiguen dejar en suspenso al ser activo de la escritura, el tejido de sus motivaciones, incluso de las estéticas: la *escritura* ya no reside en ningún lado está absolutamente *de más*. ¿No será en este límite extremo donde comienza de forma real “el arte”, “el texto”, todo lo que el hombre hace “para nada”, su perversión, su dispendio?»³⁹⁹

El gesto de Twombly, según Barthes, es algo contradictorio de por sí porque enuncia lo esperado pero también lo inesperado: «[...] un gesto, el placer de un gesto; ver cómo nace de la punta de sus dedos, de su ojo, algo que a su vez es esperado [...] e inesperado»⁴⁰⁰. El gesto siempre tuvo una mayor influencia y estudio en la cultura japonesa; un ejemplo de ello fue el filósofo japonés Michitarō Tada (1924-2007), autor del libro *Japanese Gestures. Modern manifestations of a classic culture* [Gestualidad japonesa] (2006), donde según la escritora estadounidense Anna Kazumi Stahl (Louisiana, 1962):

³⁹⁹ BARTHES, Roland, 1986 (nota 3), pp. 186-187.

⁴⁰⁰ BARTHES, Roland, 1986 (nota 3), p. 193.

«[...] el autor no intenta definir los gestos como si fueran los vocablos de un “lenguaje del cuerpo”. En cambio, los explora para revelar las actitudes que les dieron origen y que aún subyacen en ellos, manifestándose a veces de modo enigmático. [...] Porque no tiene como finalidad la traducción de códigos conocidos sino la indagación profunda en lo desconocido de los códigos propios y familiares.»⁴⁰¹

Mientras para otros como el zoólogo y artista inglés Desmond Morris (1928), autor de *The Naked Ape* [El mono desnudo] (1967), *Gestures: Their origins and Distribution* [Gestos, sus orígenes y su distribución] (1979) y *Bodytalk* [El habla del cuerpo] (1994), son explicaciones de los gestos como emblemas o signos externos de un pensamiento o una emoción; para Michitarō Tada el verdadero sentido del gesto se da casi al pasar, no intentó explicar qué era el gesto, sino lo enigmático que encierra, el porqué de un movimiento, una postura o una mueca y no otra. Es más según Stahl:

«En una entrevista de 1997, a punto de aprobar la primera versión en inglés, habló de la necesidad de que la traducción se guiara por el concepto de muishiki (mu=nada, la no-existencia, ishiki=la conciencia). Mu-ishiki comúnmente se traduce como “el inconsciente” pero en su significado resuenan otros matices, como “la conciencia de la nada”, o “la nada transformada en objeto del saber consciente”. Para Tada, “la gestualidad” es precisamente el poder expresivo de esta existencia sin palabras.»⁴⁰²

⁴⁰¹ STAHL, Anna Kazumi. “Prólogo”. En: TADA, Michitarō. *Gestualidad japonesa*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2007, p. 7.

⁴⁰² STAHL, Anna Kazumi, 2007 (nota 401), pp. 8-9.

El mismo gesto de Twombly surgía, precisamente, del inconsciente, de la conciencia de la nada —que recuerda a Mallarmé—, sin embargo, su gestualidad junto con su trazo pictórico, a veces, no son suficientes y sí, necesita introducir palabras que se deslizan lentamente y torpemente por la superficie. Palabra y gesto se unen, se complementan, creando una sensación de homogeneidad. De hecho, de ese movimiento del gesto deviene el trazo, o, como dijo Barthes, el *ductus* en su obra:

«[...] al contrario que tantos y tantos pintores actuales, TW manifiesta el gesto. Lo que se pretende no es que veamos, pensemos, saboreemos el producto, sino que lo volvamos a ver, lo identifiquemos y, por decirlo así, “gocemos” del movimiento que ha ido a parar ahí. Ahora bien, durante el largo tiempo que la humanidad practicó la escritura a mano, con exclusión de la imprenta, fue el trayecto de la mano, y no la percepción visual de su trabajo, el acto fundamental por el cual las letras se definían, se estudiaban, se clasificaban: este acto reglamentado es lo que en paleografía se llama el *ductus*: la mano guía el trazo (de arriba abajo, de izquierda a derecha, volviendo hacia atrás, insistiendo, interrumpiéndose, etc.); por supuesto, el *ductus* ha alcanzado su mayor importancia en la escritura ideográfica: rigurosamente codificado, permite clasificar los caracteres según el número y dirección de las pinceladas, y fundamenta la posibilidad misma del diccionario en una escritura sin alfabeto.»⁴⁰³

Para el filósofo francés el trazo se lleva a cabo mediante el gesto, que como bien apuntó en paleografía se denomina *ductus*.

⁴⁰³ BARTHES, Roland, 1986 (nota 3), p. 190.

El escritor Paul-Henri Campbell (Boston, 1982) en su libro *Duktus operandi* ⁴⁰⁴ también entendía por *ductus* (palabra latina que proviene de *ducere*, “conducir o dirigir”) tanto en caligrafía como en lingüística, las cualidades y características de la escritura manual en el trazado de escribir un texto. En la escritura, es uno de sus principales elementos, y por tanto, de la caligrafía. El *ductus* incluye el modo, dirección, secuencia y velocidad con la que se dibujan los trazos y rasgos que componen particularmente las letras. Así que cada tipo de escritura tiene su propio *ductus*, que proporciona una escritura fluida y natural. La escritura puede dividirse según su *ductus* en sentada o cursiva, como es el caso de Twombly. En palabras de Barthes:

«En la obra de TW impera el *ductus*: no su regulación, sino sus juegos, sus fantasías, sus exploraciones, sus perezas. En suma, se trata de una escritura de la que tan solo permanece la inclinación, la cursividad; el antiguo grafismo, la cursiva nace la necesidad (económica) de escribir deprisa: levantar la pluma cuesta dinero. En TW sucede todo lo contrario: la escritura pende, llueve con lentitud, se aplasta como la hierba, emborrona por aburrimiento, como si se tratara de hacer visible el tiempo, la vibración del tiempo.»⁴⁰⁵

Barthes insistió en analizar el trazo del artista, entendiendo el trazo como cada una de las partes en que se considera dividida la letra de mano, según el modo de formarla, por leve que fuese,

⁴⁰⁴ CAMPELL, Paul-Henri. *Duktus operandi*. Oberhausen: Athena, 2010.

⁴⁰⁵ BARTHES, Roland, 1986 (nota 3), pp. 190-191.

remitía siempre a una fuerza, a una dirección que permitía leer la huella de su pulsión y desgaste. Por eso, el trazo es una acción visible como apuntó Barthes:

«[...] el trazo —todo trazo se inscribe sobre la hoja de papel— niega al cuerpo importante, al cuerpo carnoso, al cuerpo humoral; el trazo no da acceso ni a la piel ni a las mucosas; se dice el cuerpo en tanto que el cuerpo araña, roza (podríamos decir: cosquillea); gracias al trazo, el arte se desplaza; su hogar no es el objeto del deseo (solidificado en mármol), sino el sujeto del deseo: el trazo, por leve, ligero o incierto que sea, remite siempre a una fuerza, a una dirección; es un energón, un trabajo, que permite leer la huella de su pulsión y su desgaste. El trazo es una acción visible [...] El trazo de TW es inimitable (intentad imitarlo: lo que salga no será ni suyo ni vuestro; no será nada).»⁴⁰⁶

Para Roland Barthes la obra de Twombly era una producción, prisionera, retenida dentro del producto estético que llamamos lienzo, dibujo... por lo que una colección vendría a ser una antología de trazos⁴⁰⁷. Si cuando se intentaba imitar lo que se podría llamar *tracing*, se sigue el trazo de la mano, no se estaba copiando el producto sino la producción. La sensibilidad creativa del estadounidense obligaba al observador a una determinada filosofía del tiempo. En su obra se debe ver, retrospectivamente, un movimiento, el transcurso de la mano. El “producto” según Barthes, el resul-

⁴⁰⁶ BARTHES, Roland, 1986 (nota 3), p. 197.

⁴⁰⁷ BARTHES, Roland, 1986 (nota 3), p. 200.

tado, podía actuar como una trampa, una vez consignado, porque podía representar algo imaginario; lo verdaderamente real era lo que el trazado de Twombly evocaba trazo a trazo, y eso fue lo que Barthes denominó “producción”⁴⁰⁸. La diferencia entre producto y producción fundamentó toda su obra, según el crítico francés, puesto que no tenía que ver con el concepto (*trace*) sino con la actividad o proceso (*tracing*), o con la superficie (hoja de papel) en cuanto que en ella se desarrolla la actividad. En relación al trazado existía lo sublime, desprovisto de todo rasguño ya que el pincel o el lápiz tan solo se posaba sobre la superficie. Al igual que entró en la dinámica del movimiento: no tomó nada, tan solo depositaba⁴⁰⁹.

El arte de Twombly era según el teórico y filósofo francés: «inclasificable porque conjuga con trazo inimitable la inscripción y la borradura, la infancia y la cultura, la desviación y la invención»⁴¹⁰. Asimismo, concluyó:

«El arte de Twombly es una victoria incesante sobre la necesidad de los trazos: es la consecución del trazo inteligente donde reside la diferencia del pintor. Y en muchas otras telas sería en la dispersión, el “lanzamiento”, el descentramiento de las marcas, en lo que fracasaría obstinadamente: ni un solo trazo parece dotado de una dirección intencional y, no obstante, todo el conjunto está misteriosamente dirigido.»⁴¹¹

⁴⁰⁸ BARTHES, Roland, 1986 (nota 3), p. 199.

⁴⁰⁹ Roland Barthes hizo hincapié en el trazo de Twombly en los dos ensayos que se recogen sobre el artista en BARTHES, Roland, 1986 (nota 168), pp. 197-200.

⁴¹⁰ BARTHES, Roland, 1986 (nota 3), p. 192.

⁴¹¹ BARTHES, Roland, 1986 (nota 84), p. 223

Todo ello como señaló Barthes ayudó a que la escritura de Twombly se convirtiera en cultura:

«A lo largo de la obra de TW, los gérmenes de la escritura van desde la aparición más rala hasta la más loca multiplicación: una especie de prurito gráfico. En esta tendencia, la escritura se convierte en cultura. Cuando la escritura se aprieta, estalla, se empuja hacia los márgenes, se aproxima a la idea de Libro. El Libro virtualmente presente en la obra de TW es el Libro antiguo, el Libro anotado: una palabra añadida invade los márgenes, los interlineados; es la glosa. Cuando TW escribe y repite este único nombre: Virgilio (*Virgil*), esto ya constituye un comentario de Virgilio, pues el nombre, escrito a mano, no solo evoca toda la idea (vacía, por otra parte) de la cultura antigua, sino que opera también como una cita: todo un tiempo de estudios en desuso, tranquilos, ociosos, discretamente decadentes: colegios ingleses, versos latinos, pupitres, lámparas, fina escritura a lápiz. Eso es la cultura para TW: un estar a gusto, un recuerdo, una ironía, una postura, un gesto *dandy*.»⁴¹²

Serge Tisseron (Valence, 1948), psicoanalista y psiquiatra, afirmó en relación a lo expuesto por Barthes que:

«[...] le opere di Cy Twombly, altri l'hanno già detto, sono scrittura. "Una scrittura", aggiunge Roland Barthes, "di qui conserva il gesto, non il prodotto". Direi che si tratta di una scrittura tesa tra l'indizio di un gesto (brogliaccio, imbrattatura) e un segno, supporto di significato. Questo stesso segno però viene talvolta trattato come parte integrante dell'opera (essa allora riceve una denominazione che la designa nella sua

⁴¹² BARTHES, Roland, 1986 (nota 3), pp. 188-189.

interezza), e altre volte come il titolo stesso (ad esempio nel nome Virgil dato alla tela).»⁴¹³

Siguiendo los dictados de Barthes, Twombly produjo una escritura que parecía torpe:

«[...] hay quien ha dicho que TW está dibujado, trazado con la mano izquierda. La lengua francesa es diestra: lo que camina vacilante, lo que da rodeos, lo torpe, lo indeciso recibe el nombre de *gauche* (izquierda), y de esta *gauche*, noción moral, juicio, condena, ha sacado un término físico de pura denotación que ha desplazado abusivamente al viejo vocablo *séneestre* (siniestro) y designa todo lo que está a la izquierda del cuerpo: en este caso fue lo subjetivo lo que al nivel de la lengua, sirvió de baso a lo objetivo (del mismo modo que en la otra punta de la misa lengua, una metáfora sentimental da nombre a una sustancia completamente física: el enamorado inflamado de pasión, el *amado*, paradójicamente, da su nombre a toda materia conductora del fuego: el *amadou* (yesca). Esta historia etimológica nos explica con bastante claridad que al producir una escritura que parece torpe (*gauche* o *gauchère*), TW trastorna la moral del cuerpo: moral de las más arcaicas, ya que asimila la “anomalía” a una deficiencia, y la deficiencia a una culpa. El hecho de que sus grafismos, sus composiciones, sean como torpes (*gauches*) remite a TW al círculo de los excluidos, de los marginados, donde, por su puesto, se reúne con los niños, los lisiados: el *gauche* (*gaucher*, el zurdo) es una especie de ciego; no percibe claramente la dirección, el alcance de sus gestos; tan solo su mano le guía, el deseo de su mano, no su aptitud como instrumento; el ojo es la razón,

⁴¹³ TISSERON, Serge. “Cy Twombly. Psicoanalisi” En: MONTEALEGRE, Samuel; BOILLE, Nicole (ed.). *Arte, Critica Psicoanalisi, Grafologia*. Roma: Data Arte, 1987, p. 11.

la evidencia, el empirismo, la verosimilitud, todo lo que sirve para controlar, coordinar, imitar, y en cuanto arte exclusivo de la visión, toda nuestra pintura pasada a estado sometida a una racionalidad represiva. En cierto modo, TW libera a la pintura de la visión; pues el torpe (*gauche*), el zurdo (*gaucher*) destruye la unión entre la mano y el ojo: dibuja sin luz (como hacía TW en el ejército). [...] ¿Cómo realizar un trazo que no sea estúpido? No basta con ondularlo un poco para darle vida: es necesario —ya se ha dicho— torcerlo:* siempre en la inteligencia hay una pizca de torpeza. ** Observamos las dos líneas paralelas trazadas por TW; acaban encontrándose, como si su autor no hubiera podido mantener la obstinada separación que las define matemáticamente. Lo que parece intervenir en el trazo de TW y conducirlo al borde de esa misteriosa disgrafía en que consiste su arte es una cierta pereza (uno de los signos más puros del cuerpo).»⁴¹⁴

Barthes fue un paso más allá y afirmó que de esa misma torpeza del trazo, de jugar con la escritura, Twombly daba lugar a lo que se conoce por palimpsesto (un manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior borrada artificialmente):

«Lo propio de TW es darle a menudo la vuelta a esta torpeza retorcida de la que he hablado: la suya no aprieta, al contrario, va borrando poco a poco, difumina, conservando el delicado emborronamiento de la goma: la mano ha dibujado algo que parece una flor y después ha jugado con ese trazo; la flor fue escrita y luego “desescrita”; pero ambos movimientos permanecen vagamente sobreimpresos; es un palimpsesto perverso: hay tres textos (si añadimos esa especie de firma, de leyenda o de cita: Sesostris), que tienden a borrarse unos

⁴¹⁴ BARTHES, Roland, 1986 (nota 3), pp. 189, 190 y 201.

a otros pero se diría que con el único fin de permitir leer su desvanecimiento: verdadera filosofía del tiempo.»⁴¹⁵

Del mismo modo, Barthes recalca la pereza en la escritura y el trazo de Twombly como otro de los factores a tener en cuenta a la hora de analizar su trabajo:

«La pereza: eso es precisamente lo que permite el “dibujo”, pero no la “pintura” (todo color suelto, dejado, es violento), ni la escritura (cada palabra nace entera, voluntaria, armada por la cultura). La pereza de TW (hablo de un efecto, no de una disposición), sin embargo, es táctica: permite evitar la vulgaridad de los códigos gráficos sin prestarse al conformismo de las destrucciones: es, en todo el sentido de la palabra, un tacto.»⁴¹⁶

10. 1. 3. 2. La evocación de los títulos y palabras que acaban en garabatos en la obra de Twombly

En la obra de Twombly según Barthes también era importante el poder evocativo del título:

«[...] también hay otros acontecimientos: acontecimientos escritos, Nombres. También ellos son hechos: se sostienen en pie sobre el escenario, sin decorado, sin accesorios: *Virgil*, *Orpheus*. Pero su gloria nominalista (tan sólo el Nombre) también es impura: su grafismo es un poco infantil, irregular; torpe; sin nada que ver con la tipografía del arte conceptual; la mano que lo ha trazado ha dotado a ese nombre de todas las

⁴¹⁵ BARTHES, Roland, 1986 (nota 3), pp. 191-192.

⁴¹⁶ BARTHES, Roland, 1986 (nota 3), p. 201.

torpezas del que está empezando a escribir; y por ello, o quizás, aún con todo resplandece la verdad del Nombre: ¿acaso no es copiando los nombres con laboriosa mano como el escolar capta la esencia de una mesa? Cuando Twombly escribe *Virgil* sobre el lienzo es como si condensara con su mano la misma enormidad del mundo virgiliano, todas las referencias de las que se nombre es depositario. Por eso es inútil buscar para los títulos de Twombly inducción analógica alguna. Si el lienzo de llama *The Italians*, no os molestéis en buscar a los italianos en ninguna parte que no sea, precisamente, su propio nombre. Twombly sabe que el Nombre tiene la capacidad absoluta (y suficiente) de evocación: escribir los italianos es ver a todos *los italianos*. Los nombres son como las vasijas de las *Mil y Una Noches*, no recuerdo en cuál de sus cuentos: hay genios encerrados en esas vasijas; si abrimos o rompemos la vasija, el genio surge, se eleva, se deforma como una humareda y llena de aire por completo: si rompemos el título, el lienzo entero se desvanece. La pureza de tal funcionamiento se observa de forma perfecta en las dedicatorias. Twombly utiliza unas cuantas: To Valery, To Tatlin.»⁴¹⁷

El psicoanalista y psiquiatra francés Serge Tisseron también se planteó, entre otras cuestiones, qué pasaba cuando entre varios nombres inscritos en el lienzo solo algunos subsistían en el título:

«[...] oppure, quando una parola isolata nella tela si trova completata da un'altra (per esempio, il quadro che contiene la parola Tatlin e che s'intitola To Tatlin)? O quando ancora lo stesso tratto viene designato solo con l'espressione di "senza titolo"? Forse sta proprio qui la vera originalità di Twombly. In effetti a fare il disegno nel senso convenzionale del termi-

⁴¹⁷ BARTHES, Roland, 1986 (nota 84), pp. 208-209.

ne non è forse l'insieme di un gesto, di una ripresa della forma in un intento di significato, e di una denominazione?»⁴¹⁸

La mayoría de sus obras están tituladas, así que desde el primer momento que una tela tiene título, ofrece el señuelo de la significación. Es imposible ver una de sus obras con título sin sentir un amago de tal reflejo, siempre se busca la relación, la analogía. Y ahí es, precisamente, donde empieza su arte, lo que se encuentra en la propia tela —el acontecimiento— con todo su esplendor y su enigma, en el que no existe ninguna figura analógica a tales referentes. No obstante, no somos capaces de contradecir ese reflejo natural que brota en el hombre al contemplar las obras. En un primer momento el título puede bloquear el acceso a la tela, ya que su precisión, inteligibilidad o clasicismo exigen seguir un camino analógico, que resulta desde el principio cortado. Así que tras recorrer la idea que nos suscitan sus títulos, nos vemos obligados a volver atrás para emprender una ruta distinta, como diría Barthes:

«Los títulos de Twombly tienen una función laberíntica: tras recorrer la idea que suscitan, uno se ve obligado a volver atrás para emprender el camino de nuevo. No obstante, algo de su fantasma permanece, impregnando la tela. Esos títulos constituyen el momento negativo de toda iniciación. Este arte de rara fórmula, muy intelectual y a la vez muy sensible, aplica incesantemente la prueba de la negatividad, a la manera de los míticos llamados “apofáticos” (negativos), que se imponen el recorrido de todo lo que no es, con el fin de percibir, en ese abismo, una luminosidad que vacila, pero a la vez resplandece, porque ésa no miente.»⁴¹⁹

⁴¹⁸ TISSERON, Serge, 1987 (nota 413), p. 11.

⁴¹⁹ BARTHES, Roland, 1986 (nota 84), p. 213.

En apariencia, sus obras son composiciones simbólicas. La tela funciona como un pictograma —signo que representa esquemáticamente un símbolo, objeto real o figura— en el que se combinaban elementos figurativos y elementos gráficos como ya lo advirtió Barthes⁴²⁰. Es un sistema claro, y a pesar de su excepcionalidad, su misma claridad remite al problema conjunto de la figuración y la significación. Aunque la abstracción esté aceptada en la historia de la pintura, no hay artista que no tenga que pelear con ella, ya que en el arte los problemas del lenguaje nunca están regulados del todo. El lenguaje siempre vuelve sobre sí mismo, jamás se tratará de una ingenuidad, debido a las referencias culturales que sugiere.

El filósofo francés Michel Foucault (1926-1984) recogió en su libro *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines* [Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas] (1966):

«[...] el rostro del mundo está cubierto de blasones, de caracteres, de cifras, de palabras oscuras —jeroglíficos— decía Turner. Y el espacio de las semejanzas inmediatas se convierte en un gran libro abierto; está plagado de grafismos; todo a lo largo de la página se ven figuras extrañas que se entrecruzan y, a veces, se repiten. Lo único que hay que hacer es descifrarlas: “No es verdad, acaso, que todas las hierbas, plantas, árboles y demás que provienen de las entrañas de la tierra son otros tantos libros y signos mágicos?” El gran espejo tranquilo en cuyo fondo se miran las cosas y se envían, una a otra, sus imágenes, está en realidad rumoroso de palabras.»⁴²¹

⁴²⁰ BARTHES, Roland, 1986 (nota 84), p. 212.

⁴²¹ FOCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Siglo XXI Editores, 2010, p. 35.

Este sería un ejemplo de cómo las palabras estaban concebidas cómo algo valioso y de cómo estaban integradas en el arte y en la sociedad en general. Se vive rodeado de palabras; solo hace falta descifrarlas. Sin embargo Foucault expuso una serie de preguntas en referencia a las palabras y las cosas a lo largo de su libro: ¿Existe una correspondencia esencial entre las palabras y las cosas o pueden tener lugar en un espacio distinto? ¿Bajo qué orden las ciencias humanas pensaron las cosas desde el Renacimiento? ¿Era la representación el fundamento de ese orden? ¿Qué papel desempeñaron los nombres, el discurso, el lenguaje, en esa arquitectura? Estas cuestiones son las que se planteó Michel Foucault en la publicación de *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines* [Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas] en 1966 que lo consagró como uno de los intelectuales más originales de su época. En su libro abordó estos interrogantes y concluyó que entre esas dos regiones —las palabras y las cosas— existe un vacío, y que es por la naturaleza de ese desencuentro que las certezas y verdades supuestamente permanentes van cambiando a lo largo de la historia, Foucault también creía que:

«[...] el lenguaje no será sino un caso particular de la representación (para los clásicos) o de significación (para nosotros). Se ha deshecho la profunda pertenencia del lenguaje y del mundo. Se ha terminado el primado de la escritura. Desaparece, pues, esta capa uniforme en la que se entrecruzaban indefinidamente lo visto y lo leído, lo visible y lo enunciable. Las cosas y las palabras van a separarse. El ojo será destinado a ver y sólo a ver; la oreja sólo a oír. [...] Es una inmensa reorganización de la cultura cuya primera etapa será la época clásica, y quizá la más importante, ya que es ella la responsable de la nueva

disposición en la cual nos encontramos presos aún —ya que fue ella la que nos separó de una cultura en la que no existía la significación de los signos, pues, estaba resorbida en la soberanía de lo Semejante; pero en el cual su ser enigmático, monótono, obstinado, primitivo, centelleaba en una dispersión infinita. [...] Este ser no existe ya en nuestro saber ni en nuestra reflexión para que podamos ahora hacer volver su recuerdo. Es imposible salvo quizá para la literatura —y aún en ella de una manera más alusiva y diagonal que directa. En cierto sentido puede decirse que la “literatura”, tal como se constituyó y designó en el umbral de la época moderna, manifiesta la reaparición, allí donde no se le esperaba, del ser vivo del lenguaje. [...] El arte de lenguaje era una manera de “hacer signo” —significar, a la vez, alguna cosa y disponer signos en torno a ella: así, pues, un arte de nombrar y después, por una duplicación demostrativa y decorativa a la vez, de captar este nombre, de encerrarlo y de guardarlo, de designarlo a su vez con otros nombres que eran su presencia diferida. [...]

Ahora bien, todo a lo largo del siglo XIX hasta llegar a nosotros —de Hölderlin a Mallarmé, a Antonin Artaud— la literatura no existe en su autonomía, no se ha separado de cualquier otro lenguaje por un corte profundo que formara una especie de “contra-discurso” y remontara así la función representativa o significante del lenguaje hasta ser un bruto olvidado desde el siglo XVI. [...]

En época moderna, la literatura es lo que compensa (y no lo que confirma) el funcionamiento significativo del lenguaje. [...] Por ello es por lo que la literatura aparece, cada vez más, como lo que debe ser pensado.»⁴²²

Dicho esto, Twombly permaneció bajo las premisas modernas, de reaparición del lenguaje, puesto que él también se dedicó

⁴²² FOCAULT, Michel, 2010 (nota 421), pp. 50-51.

a “hacer signos”. En su trabajo nombró y captó nombres, palabras que introdujo y guardó. Las referencias literarias aparecían en sus lienzos como un acto de reflexión, de pensamiento. Existía un discurso, una narración en su trabajo gracias al funcionamiento significativo del lenguaje del que se sirvió el artista.

No se puede mencionar la palabra en la obra de Twombly sin profundizar brevemente en el garabato, que hace referencia a una escritura mal trazada y en ocasiones descompasada como la del artista. De hecho, Tisseron opinaba que los garabatos y la propia escritura ya formaban una obra en sí, al contrario que Barthes que afirmó que la introducción de la escritura era simplemente un elemento de seducción. En palabras del propio Tisseron:

«[...] anche se il tratto pasticcia o germoglia invece di delineare, non è dopo tutto che una questione di stile. L'assoggettamento dell'opera di significato non è quindi minimamente contraddetto. Ma che uno scarabocchio senza alcun contenuto né significato né titolo possa costituire un'opera, è proprio ciò che rimanda ogni opera allo stato di produzione corporea rivolto all'ambiente, in un modo che Roland Barthes ha forse torto nell'affermare che esso rimanda sempre alla seduzione.»⁴²³

El garabato del artista o “scarabocchio”, según Tisseron, era un elemento irónico con el que el artista pretendería intentar transmitir muchas cosas pero sin saber cómo. También podría hacer referencia, como sugería el psicoanalista, a todo ese conocimiento sobre la cultura clásica que no acaba de poder digerir y

⁴²³ TISSERON, Serge, 1887 (nota 413), p. 11.

acaba por vomitarlo todo:

«[...] prima di essere una scrittura informe, cioè mancata, designava un “borborigmo”, segno di una difficile digestione... E forse è l’umorismo di Cy Twombly —la cui opera lo testimonia tantissime volte— ad offrirci il segno con della gestione del significato —tradizionale funzione del tratto— ma di una digestione difficile. Di tutta questa cultura classica le cui tracce si spandono sulle sue opere come vomiti, Cy Twombly potrebbe proprio dirci “ho inghiottito tutto ma non ho digerito nulla.»⁴²⁴

No deja de ser graciosa la comparación que realizó Tisseron, pero no deja de tener razón por eso. No se puede afirmar qué llevó a Twombly a obrar así, pero sí es cierto que en ocasiones parece que estuviese poseído u obsesionado por demostrar y enseñar todo aquello que había leído o experimentado. Son tantas cosas las que quería transmitir en tan poco espacio de tela, que no sabía por dónde empezar, y como si de un niño se tratase “vomitaba” las palabras sin sentido, deja a un lado la semántica para esclarecer conceptos, son pocas las frases legibles que permanecieran intactas a sus pinceladas. Utilizó el lápiz, la pintura, el dedo, la mano, emborróna, difumina como si de un proceso pensante se tratase. No hay nada claro pero contradictoriamente todo se intuye.

El crítico español, Antonio Sustaita también se percató de la importancia del garabato de Twombly como relató en su ensayo “El espejo de los garabatos: Twombly y el erotismo”:

⁴²⁴ TISSERON, Serge, 1887 (nota 413), p. 11.

«[...] partamos de la palabra para entender el grafismo de TW. Pensar en ella impone considerar la dualidad luz-oscuridad. La palabra es la fotografía de un sonido. La palabra sonora, la pronunciada, nace en la oscuridad; se transmite, se recibe, se entiende a través de ella. La palabra del aedo nacía en el espacio interior: sustancia entrañable, subterránea, secreta. Despojado del atributo de la mirada, el aedo es un ser infernal. En la obra de TW nada hay de secreto, de oculto. Si algo hay es revelación, sorpresa. No hay secreto porque está ausente la noción de código.

La palabra silente, la escrita —como la pintura—, necesita de la luz. El grafismo es un trabajo que corresponde al ámbito de lo luminoso. Si se piensa a la palabra como elemento conductor que posibilita el acceso a una realidad superior, entonces el grafismo implica un doble alumbramiento: luz vertida en la luz. La palabra escrita se asocia al espacio exterior, pero también a la superficie, a lo elevado, lo luminoso. El hacedor de esta palabra, a partir de la tradición iniciada en occidente por Simónides de Ceos, es un ser aéreo. Figura muy semejante a la del artífice Daedalus. A esta rama genealógica se adscribe TW. Su pintura debe entenderse como la construcción permanente de un laberinto y, paradójicamente, como la labor continua por escapar de él. Se ve con claridad el hilo de Ariadna anudándose y desanudándose en busca de una salida.

TW parte la palabra; para lograr el garabato la desbarata rompiéndola. Hay una oposición entre palabra y garabato. Mientras la primera es signo, producto de la convención, el garabato es producto de un capricho. Palabra-garabato: convención-capricho. El garabato es signo, si se quiere, pero signo en explosión, en disolución. Este carácter de explosión permite afirmar que mientras la palabra es estática el garabato es dinámico. Si aquella es clara, identificable, éste es borroso, irreconocible, porque, al acontecer fuera de la repetición, no se entrega como realidad identificable. “La escritura del placer se enrosca como una víbora o una liana —como una interrogación—. Es una pregunta que estrangula o que, al menos, inmoviliza a su

objeto. Y la respuesta a esa pregunta, si es que efectivamente la muerte es una respuesta, es un garabato: un signo no sólo indescifrado sino indescifrable, y, por tanto, in-significante” El trazo de TW es un cuerpo que atenta contra su forma, que la pulveriza. La destrucción hace posible la construcción: continuidad es ser en el tiempo. Frente a TW somos testigos de una titánica labor, el intento por rehacer la palabra, por liberarla. Arrancándola del sometimiento TW le devuelve a la palabra todos sus poderes. Este intento lo conduce a las fronteras del reino de la palabra, todo su hacer ocurre en el espacio limítrofe entre éste y el reino de la imagen. La palabra se reconfigura, pero no como palabra, sino como imagen. Para seguir siendo deja de ser palabra; se convierte en un trazo desfigurado, que vuelve sobre sí mismo enredándose, borrándose, liberándose. Parto de la palabra: bajo tal exigencia da a luz un ser superior a ella, el garabato.

El garabato es, etimológicamente, una extensión de la mano, herramienta (*organon* en griego) creada con alambre, una suerte de mano con dedos en forma de garfio que, montada sobre un brazo de madera, servía para alcanzar lo que al propio cuerpo le resultaba inalcanzable: frutos en los árboles; peces en los ríos o estanques. Alimento. El garabato de TW consigue traer algo que ni la mano de la escritura ni la mano de la pintura alcanzan, algo que está fuera de su contacto. Será por eso que tiene la connotación de caricia. Si la letra como signo representa una posibilidad agotada, el garabato encierra una riqueza infinita de posibilidades. Así lo sentía Apollinaire cuando abordó la tarea de hacer caligramas. Apollinaire tomó como punto de partida la palabra para crear imágenes, no imágenes poéticas, es decir metáforas, sino imágenes visuales. En su trabajo una letra, una palabra deviene un trazo; la palabra no dice, dibuja. Sembrada en el campo del silencio, la página en blanco, la letra florece: se ven cabezas, serpientes, casas. La palabra se abre como una ventana o se despliega como un telón. TW, por su lado, toma como punto de partida la imagen para crear palabras.

En forma opuesta a como ocurre con Apollinaire, un trazo deviene una letra, pero una letra viva, en transformación, un garabato. La imagen/palabra de TW parece hablar. Por eso hay algo como sonido en sus lienzos. La palabra hace posible la escritura; el garabato, la reescritura. Fotografía y espejo: inmovilidad como de una impresión fotográfica la de la escritura y la pintura (a excepción de la pintura cubista); movilidad la del garabato/pintura de TW, como la que se conseguiría observar de estar moviéndonos frente a un espejo.»⁴²⁵

Si la palabra es clara e identificable, el garabato es borroso e irreconocible, porque, al acontecer fuera de la repetición, no se entrega como realidad identificable. Como señala el escritor mexicano Octavio Paz en su libro *El signo y el garabato* (1973):

«[...] la escritura del placer se enrosca como una víbora o una liana —como una interrogación—. Es una pregunta que estrangula o que, al menos, inmoviliza a su objeto. Y la respuesta a esa pregunta, si es que efectivamente la muerte es una respuesta, es un garabato: un signo no sólo indescifrable sino indescifrable, y, por tanto, in-significante.»⁴²⁶

En contraposición a lo dicho por Sustaita se encuentran esos rumores elegantes —garabatos— como dijo en su día el filósofo americano Jim Holt tal y como recordaba Arthur Danto en el capítulo que le dedicó en su libro, *The Madonna of the Future* [La Madonna del futuro: Ensayos en un mundo del arte plural]

⁴²⁵ SUSTAITA, Antonio, 2007 (nota 89).

⁴²⁶ PAZ, Octavio. *El signo y el garabato*. Barcelona, Seix Barral, 1991, p.231.

(2000)⁴²⁷. Al igual que escribiría: «La mano implícita en la pintura de Twombly es la de la agonía infantil, una imagen de impotencia manual, de querer hacerlo bien pero carecer de la habilidad para ello»⁴²⁸. En contraposición a lo que dijo en su día Varnedoe: «[...] una casta severidad que sugería que el artista había dejado de ser erudito y había regresado a la escuela, renunciando a anteriores placeres y sometándose a una disciplina de penitente que muchos norteamericanos encontraron más admirable y menos desconcertante»⁴²⁹. Es decir, mientras Danto afirmaba que Twombly no era capaz de “hacerlo bien”, Varnedoe explicaba que el artista había tenido que descender y ponerse al nivel de lo que los norteamericanos si eran capaces de apreciar. Otro ejemplo de esta contraposición entre él y Varnedoe sería el que el mismo crítico norteamericano recogió en su libro —ya citado—:

«[...] el encanto de la escritura de Twombly es que a menudo se trata de versos poéticos, o de palabras italianas, o de referencias literarias, en rótulos que en realidad serían más adecuados para algo como el EL ÚLTIMO QUE CIERRE LA PUERTA CON LLAVE. Precisamente cuando uno está a punto de entrar en la exposición se da cuenta de que hay una gran pintura de 1990 en la que está escrito, como si de en una anotación un fontanero hubiera podido escribir lo bastante bien para la mayor parte de los fines demóticos: “He sentido el viento del ala de la locura”, y después, como en

⁴²⁷ DANTO, Arthur C., 2003 (nota 82), p. 123.

⁴²⁸ DANTO, Arthur C., 2003 (nota 82), p. 126.

⁴²⁹ DANTO, Arthur C., 2003 (nota 82), p. 127.

una ocurrencia tardía y rotulando todavía en demótico pero esta vez en mayúsculas grandes “LOCURA”. Le debemos a Varnedoe la información de que la frase es de los *Journaux intimes* de Baudelaire, donde se lee: “J’ai senti passer sur moi le vent de l’aile de l’imbécillité.”»⁴³⁰

Danto manifestó su aversión por el trabajo del artista al que tildaba, en pocas palabras, de torpe e inepto:

«[...] líneas garabateadas, retorcidas, desiguales y descontroladas [...] son entonces el esfuerzo de Twombly por aprender cómo no escribir, cómo describir, cómo retroceder hacia una desescolarización, cómo volver a la unidad con las masas. Uno de los jueces más severos podría comentar, como el Gran Timonel Mao: menos elegante y más elefante. [...] La verdad es que la obra de Twombly nunca ha estado tan lejos del grado cero de habilidad para dibujar y escribir. Su apropiación del nivel de marcas disponibles para nosotros es lo que da a su obra su energía y distinción.»⁴³¹

El teórico y crítico americano menospreció el trabajo de Twombly en todo el capítulo que le dedicó en *The Madonna of the Future* [La Madonna del futuro: Ensayos en un mundo del arte plural] (2000) e insistió en remarcar que:

«[...] “garabatear es como balbucear” [...] Los agujeros y hendiduras están marcados con cierta presión del lápiz,

⁴³⁰ DANTO, Arthur C., 2003 (nota 82), p. 131.

⁴³¹ DANTO, Arthur C., 2003 (nota 82), pp. 127-128.

como si el dibujar mismo fuera ya una forma de penetración. Hay una especie de pene flácido, dibujado con una patética tentativa de realismo. Lo que pueden ser escrotos, lo que pueden ser pechos están rayados en garabatos rosa, tal vez borrados luego, bien por la vergüenza bien por la impotencia para conseguir hacer las cosas bien. La mano implícita es de alguien que aspira a dibujar pero que se ha quedado fundamentalmente en el nivel demótico. [...] Garabatos, rozadura y raspaduras sin coordinación en espacios a menudo vastos. [...] El grado cero de la escritura, el dibujo y la escritura, la composición, que logra de algún modo –en sus mejores consecuencias– una cierta belleza tartamuda en la que las bases posiblemente estén transformadas en elegantes rumores.»⁴³²

Mientras que para Martín Perán y Ángel Barañal el garabato pictórico era: «[...] más que una rúbrica de identificación personal. Desvela el camino y el dibujo, introduciendo, una vez más y en un nuevo intento, una dimensión temporal. En definitiva, el cuadro aun siendo objeto de una impresión, exhibe también la dimensión temporal que contiene, reducto de su vinculación con la ordenación gramatical del lenguaje»⁴³³.

10. 3. Infantilismo de Twombly como juego

El poeta griego Sófocles ya advirtió: «El que olvidó jugar que se aparte de mi camino porque para el hombre es peligroso»⁴³⁴. El historiador y filósofo alemán Friedrich Schiller (1759-

⁴³² DANTO, Arthur C., 2003 (nota 82), pp. 128-131.

⁴³³ PERÁN, Martí; BARAÑAL, Ángel, 1991 (nota 88) p. 162.

⁴³⁴ Citado en DELGADO, Fidel. *Sacando juego al juego*. Barcelona: Integral, 1997, p. 18.

1805) puntualizó: «[...] quede bien entendido que el hombre sólo juega en cuanto es plenamente tal, y solo es hombre completo cuando juega»⁴³⁵. Y el alemán Hans-George Gadamer (1900-2002) escribió: «Cuando hablamos de juego en el contexto de la experiencia del arte, no nos referimos con él al comportamiento ni al estado de ánimo del que crea o del que disfruta, y menos aún a la libertad de una subjetividad que se activa a sí misma en el juego, sino al modo de ser de la propia obra de arte»⁴³⁶.

El filósofo holandés Johan Huizinga, rector de la Universidad de Leiden, en su libro *Homo ludens* (1972), analizó la importancia del juego en el desarrollo de la sociedad y apoya la tesis de que la cultura, en los diversos periodos históricos, se desarrolla desde, por y para el juego. Como el mismo Huizinga señaló: «[...] todo juego significa algo. Si designamos al principio activo que compone la esencia del juego ‘espíritu’, habremos dicho demasiado, pero si le llamamos ‘instinto’, demasiado poco»⁴³⁷. El juego siempre ha sido parte de la sociedad y cultura. Como bien comentó el comisario Aitziber Urtasun: «[...] el juego ha sido y es un proceso creativo dentro de la experiencia estética del artista y la utilización del marco lúdico como herramienta comunicativa entre artista y espectador. El juego, sin lugar a duda, constituye un elemento inherente al mundo del arte.» Es más, Huizinga afirmó:

⁴³⁵ SCHILLER, Friedrich. *Kallias: Cartas sobre la educación estética del hombre*, Carta XV (Escrita en 1795). Barcelona: Anthropos, 1999.

⁴³⁶ GADAMER, Hans-George. *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme, 2000, p. 143.

⁴³⁷ HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. Madrid: Alianza/Emecé, 1972, p.12.

«[...] el juego es más viejo que la cultura»⁴³⁸. Postura que como apuntó Urtasun, también mantuvo Roger Caillois en su libro *Teoría de los juegos*: «[...] si los juegos no son una copia, sino la anticipación de actividades serias, sería legítimo derivar del espíritu del juego el conjunto de la cultura»⁴³⁹. Urtasun subrayó: «[...] el juego representa, por tanto, una función esencial del ser humano y desde él se impulsa el desarrollo cultural de una comunidad. El juego ha existido siempre, en todo momento y en todo lugar y en la necesidad de definir un término tan complejo, las posibilidades son muchas»⁴⁴⁰.

También el comisario y el educador museístico, a raíz de la exposición que se organizó en la Fundación Museo Oteiza, *Homo Ludens*. El artista frente al juego escribió:

«La acción de jugar suele asociarse habitualmente al periodo de la infancia. Sin embargo sería erróneo pensar que el juego muere con la niñez y que la decisión de volver a él en la edad adulta no supone más que una añoranza de esa primera etapa o aún peor, una notable carencia de madurez. [...] ¿es el juego una mera frivolidad, un entretenimiento fugaz o un simple síntoma de inmadurez? No puede serlo cuando desde el juego surgen, no sólo el puro divertimento, la alegría y la risa, sino también sentimientos tan distintos como la tristeza, la rabia, el miedo e incluso, el amor. El juego no es únicamente

⁴³⁸ HUIZINGA, Johan, 1972 (nota 437), p. 11.

⁴³⁹ CALLOIS, Roger. *Teoría de los juegos*. Barcelona: Seix Barral, 1958, p. 9.

⁴⁴⁰ URTASUN, Aitziber. "Homo Ludens. El artista frente al juego". En: URTASUN, Aitziber; MORAZA, Juan Luis; GÓNZALEZ DEL CAMPO, Julio. *Homo Ludens. El artista frente al juego*. Navarra: La Fundación Museo Oteiza, 2010, p. 18.

un escenario de infancia. Es, sin lugar a dudas, mucho más. El juego acompaña al niño, al joven, al adulto y al anciano a lo largo de toda su vida. Evolucionan con ellos y les ayuda a canalizar su complejo mundo emocional. [...] Una característica es común a todos ellos: el juego es una actividad libre. Todo juego se desarrolla desde un escenario de libertad.»⁴⁴¹

El psicólogo estadounidense Jerome Bruner (1915-2016) definió el concepto de juego desde tres aspectos básicos: «El juego sirve como medio de exploración y también de invención. El juego es una proyección de la vida interior al mundo. El juego es una forma de desarrollo intelectual»⁴⁴². Tanto es así, que la Historia y la Historia del Arte recogen muchos y clarificadores ejemplos de la presencia del juego en el arte. El artista, como Urtasun indicó: «[...] siempre ha encontrado su carácter más lúdico en el proceso de creación de su obra. Sin embargo, son las vanguardias históricas las que descubren al verdadero artista frente al juego. La búsqueda de nuevos lenguajes y la integración de la poesía, la danza, la música o el teatro en el escenario de las artes plásticas encuentran en el juego su mejor aliado. El juego es adoptado por el arte de vanguardias para frenar la normativa rígida del arte academicista y afrontar un nuevo modelo artístico acorde a los cambios sociales del momento. El poeta y ensayista rumano Tristan Tzara (1896-1963) pronunció en su “Conferencia sobre Dada” en 1924: «[...] ya hemos tenido bastante de esos movimientos intelectuales que

⁴⁴¹ URTASUN, Aitziber, 2010 (nota 440), p. 20-21.

⁴⁴² BRUNER, Jerome. “Juego, pensamiento y lenguaje”. *Perspectivas*. Unesco, 1986, vol. 16, nº 57, p. 1.

nos hacían creer, más allá de toda medida, en los beneficios de la ciencia. Lo que queremos ahora es espontaneidad. No porque sea mejor o más hermosa que otra cosa. Sino porque todo lo que brota libremente de nosotros, sin participación de ideas especulativas, nos representa a nosotros mismos»⁴⁴³. Los dadaístas, tutelados por el actor y dramaturgo alemán Hugo Ball, comienzan una intensa cruzada en la que se desvinculan por completo de todo lo que es normativo y convencional, según comentaba Urtasun⁴⁴⁴.

El artista se hizo más libre y el juego tuvo un papel mucho más importante en su trabajo, ya que potenciaba la imaginación así como también estimulaba la creatividad y permitieron romper barreras y ampliar su campo de acción, como por ejemplo con el lenguaje, la literatura y la poesía. Tal y como recordaba Urtasun:

«[...] aunque el dada y el surrealismo muestra la poesía como un juego pleno de posibilidades en un escenario de total libertad, bien es cierto que los juegos del lenguaje habían sido ya definidos mucho antes por la famosa obra de Stéphane Mallarmé titulada *Un coup de dés n'abolirá pas le hasard* [Un juego de dados no abolirá el azar], publicada en 1897. En ella el poeta francés, no sólo juega con la composición de las palabras, sino también con la estructura misma de la página. Propone al lector una estructura simultánea a doble página para expresar así más libremente ideas y sentimientos del poema. Juega también con distintos caracteres tipográficos para resaltar los elementos principales y secundarios.

⁴⁴³ B. CHIPP, Herschel; TZARA; Tristan. *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Madrid: Akal, 1995, p. 414.

⁴⁴⁴ URTASUN, Aitziber, 2010 (nota 440), p. 24.

En definitiva, otorga a la página en blanco unas posibilidades casi ilimitadas tanto desde el punto de vista conceptual como visual. Su influencia en el mundo del arte y la poesía será enorme. El juego y el lenguaje no sólo se encuentran en un mismo escenario, sino que certifican así su parentesco. Ambos representan y describen la realidad. Ambos tienen la mágica capacidad de transformarla. Emanan de unas reglas propias y sólo ellos pueden romperlas.»⁴⁴⁵

El autor francés Joseph Leif describió muy bien la verdadera naturaleza del juego:

«El gran poder de las palabras consiste en brindarle a la acción la posibilidad de desinsertarse. La acción lúdica trae al lenguaje la observación de lo concreto. Ni la acción ni el lenguaje olvidarán totalmente su origen común, cuando se separan diversificándose, en la lengua de los poetas dando la espalda al lenguaje científico y el juego oponiéndose al trabajo.»⁴⁴⁶

El trabajo de Twombly, por ende, se liberó gracias al juego; así como su infantilismo radicó en el juego, la abstracción y en la introducción de la escritura con total naturalidad. Así pues, como dijo Urtasun:

«[...] los intercambios entre lenguaje y obra plástica, así como el uso de objetos reinterpretados, facilitan un mundo de experimentación que enriquece notablemente el panorama

⁴⁴⁵ URTASUN, Aitziber, 2010 (nota 440), pp. 28-29.

⁴⁴⁶ LEIF, Joseph; BRUNELLE, Lucien. *La verdadera naturaleza del juego*. Buenos Aires: Kapeluz, 1978, p. 126.

creativo del pasado y el presente siglo. Desde la combinación de poemas y objetos cotidianos, fotografías y letras, hasta recortes o pequeños trozos de material reinterpretado, todo se experimenta en un juego de composiciones, acumulaciones y descontextualizaciones en los que la obra de arte es un juego que oscila entre la realidad y la ficción.»⁴⁴⁷

Twombly en palabras de Sustaita:

«[...] Es un pintor que escribe y un poeta que pinta, pero es, sobre todo, un niño que juega a escribir y a pintar: su pintura/escritura es, ante todo, un acto lúdico. No olvidemos que el juego está presente en toda actividad relacionada con el mito. Por el tema y por la ejecución técnica la pintura de TW debe ser considerada mítica, es decir primigenia, iniciadora de mundos. El juego define la creación: el mundo es mundo mediante el juego de los dioses. El cosmos, que surge del caos, se recorta contra él, por último, se enfrenta a él, pero sin conseguir suplantarle o agotarlo. Más bien lo señala, sirve para indicarlo. El cosmos se pone en duda a sí mismo y apunta hacia fuera de sí, hacia el caos. En los lienzos de TW, sobre el desorden, se les ve aparecer a los dioses: Dionisio, Apolo, Pan, Nike, Marte. Pero también aparecen los hombres que son como dioses, los poetas -Virgilio y Safo-, hombres que, al igual que TW, utilizan la palabra para crear mundo, realidad. En los lienzos de TW el juego aparece como elemento constituyente de la guerra y la fiesta. Acto erótico: encuentro de los dioses con el mundo, de lo divino con lo humano, de la palabra con la imagen y surgimiento de un espacio de transición e interacción donde el mundo deviene dios, lo humano divino y la imagen palabra. El juego, la guerra y la fiesta exigen la

⁴⁴⁷ URTASUN, Aitziber, 2010 (nota 440), p. 41.

reunión de los cuerpos, su mezcla, su confusión. Sin embargo, aunque se trate del encuentro conseguido por la guerra, el trazo de TW es tan suave que el lienzo deviene lámina de viento: se ve el vuelo. Escritura aérea. Vemos rastros de alas en sus trazos y nubes en los espacios borroneados.

TW: niño jugando. Heráclito entendía que el mundo es la creación de un niño, de un dios-como-niño, inocente, torpe. Asociando la escritura con la mano izquierda. Barthes ha hablado de la torpeza del trazo de TW. El corazón está en el lado izquierdo: la de TW es una escritura de latidos. El trazo de TW no sólo es posible verlo, sino escucharlo. Palabra, imagen, música. Hay una melodía bañando sus cuadros.

Lápiz del niño; la pis del niño. La escritura/pintura de TW: niño que hace pis, que trazando círculos en el agua del wáter, o, en el campo, sobre la hierba o el pasto, dibuja/escrbe. Acto de júbilo a través del cual aparece, surge, brota, algo que no estaba allí. Sorpresa. Intento de control; juego. Ejecución de lo inevitable. Hay la sensación de que con TW, con su trabajo, uno se halla frente a una obra impostergable, es decir, de importancia vital. A un niño que está empezando a hacer rayones, dos o tres años, no puede exigírsele el control del esfínter. Usar el lápiz y hacer la pis son actividades análogas. La palabra tálamo se refiere a la pluma para escribir, pero también alude al pene. En México, en lenguaje coloquial, firmar también significa orinar.»⁴⁴⁸

El juego en su obra, sin duda, radica entre otras cosas en la tensión existente entre la escritura y el dibujo así como en el juego de postración y ocultación.

⁴⁴⁸ SUSTAITA, Antonio, 2007 (nota 89).

10.4. Gramaticalidad y poeticidad en su obra

Para muchos teóricos como los españoles Martí Perán y Ángel Barañal escribir y dibujar no son lo mismo. En su artículo “Escribir y dibujar, en el fondo no son lo mismo” de 1991 comentaban que lo complicado es abordar la cuestión del encuentro entre palabras e imágenes en un solo espacio, en el marco específico de lo pictórico. A lo largo del siglo XX la escritura se trata como dato recuperado o como espejo como ellos mismos afirmaron:

«[...] en esta perspectiva, cabría estudiar aquellas escrituras que acompañan a la pintura (títulos, firmas), pero también [...] los modos de relación entre pintura y escritura cuando ésta actúa dentro del marco específico de lo pictórico. En el desarrollo de este tema aparecerán muy distintos tipos de relación, pero todos ellos susceptibles de ser sometidos a dos enunciados: la escritura como dato recuperado —cuando se utiliza en su singularidad para departir con la pintura—, y la escritura como espejo —cuando es aprehendida como referencia donde se reconoce y con que se conforma una nueva imagen para la pintura—.»⁴⁴⁹

Así pues la escritura respondería al propósito de establecer una tipología eficaz a la hora de percibir las líneas de fuerza y las tensiones que se ponen de relieve en la pintura cuando se sirve de la escritura. De este modo, los caligramas de Apollinaire o de Mallarmé, con su poesía visual, y la pintura-escritura de Twombly serían temas opuestos pero a la vez complementarios⁴⁵⁰.

⁴⁴⁹ Citado en PERÁN, Martí; BARAÑAL Ángel, 1991 (nota 88), p. 152.

⁴⁵⁰ PERÁN, Martí; BARAÑAL, Ángel, 1991 (nota 88), pp. 152-167.

Perán y Barañal analizaron las tensiones que se ponen de relieve en la pintura cuando se sirve de la escritura, a través de diferentes capítulos en su artículo “Escribir y dibujar, en el fondo no son lo mismo”: la escritura como dato recuperado (la escritura como elemento para lo pictórico); la escritura como agresión a lo pictórico; la escritura como suplemento a lo pictórico; la escritura como espejo de la pintura (la pintura como reflejo de la gramaticalidad del lenguaje); la pintura como reflejo de la poeticidad en el lenguaje y la pintura como reflejo entero del lenguaje.

Según los teóricos españoles:

«[...] desde Duchamp, se sienta en Occidente la presentación para el arte de encontrar lo artístico, ya no en el objeto estético, sino en el difuso terreno que media entre éste y el espectador. Se confirma con ello la idea de que lo artístico es fruto más de una intención por parte del artista y de una percepción determinada por parte del espectador que no de alguna característica de la cual un objeto pueda gozar y que le proporcione su artisticidad.»⁴⁵¹

Como se ha tratado ya, el uso de la palabra en la pintura se inauguró en las vanguardias, concretamente con el cubismo, actuando como dato recuperado y como elemento para lo pictórico. Las palabras auxilian la composición y, a través de la partitura, transportan a la abstracción. La inclusión de la escritura puede ser mediante la incorporación o la integración para dinamizar la obra, dotarla de movimiento, organicidad y de vida propia. Sin

⁴⁵¹ PERÁN, Martí; BARAÑAL, Ángel, 1991 (nota 88), pp. 165-166.

embargo, con el tiempo la palabra se erigió protagonista como bien señaló Jasper Johns, la escritura ya no se acompaña nunca de su referencia impresa, sino que se asume abierta y exclusivamente su dimensión plástica⁴⁵².

La palabra y la imagen son consideradas por igual porque son de igual rango, porque son dos idiomas distintos para un mismo pensamiento como evidencian Perán y Barañal⁴⁵³. Del mismo modo afirmaron que por la figura se alcanza el color o por la cuadrícula lo informe, se puede decir, que por la letra se alcanza la pintura, produciéndose un desplazamiento que refuerza la pictoricidad de la obra. Las letras no son pues, ni huella ni constancia de ninguna experiencia o pensamiento, son meros motivos para la contemplación, en las cuales la presencia del autor ha de pasar desapercibida. Por ello mismo tampoco son caligrafía. Hay que tener presente que la letra no es caligrafía, puesto que las palabras son elementos compositivos. Por otra parte, las palabras pueden ser también consideradas como una absorción de la pintura. Existe, pues, un posible parangón entre las palabras y el color. El uso explícito de la escritura como ente pictórico se convierte en una realidad formal, es decir, se la reduce a caracteres para la composición. La conversión de la letra en forma se muestra como un eficaz recurso para explorar y acentuar los contrastes plásticos. Sin embargo, también se puede considerar a la escritura como un ente que agrade a lo pictórico, que lo estorba, que lo molesta. Aunque

⁴⁵² Citado en PERÁN, Martí; BARAÑAL Ángel, 1991 (nota 88), p. 153.

⁴⁵³ PERÁN, Martí; BARAÑAL Ángel, 1991 (nota 88), p. 158.

en el caso de Twombly, la escritura se presenta como un elemento que la acompaña, que la complementa y sin ella, su obra, sencillamente, no sería la misma. La tensión generada por la palabra se agudiza en este contrapunto. Las palabras están del derecho y del revés, alineadas, superpuestas, enteras y cortadas. La lectura es útil, pero se revela inútil y esta es la tensión máxima de la obra del estadounidense⁴⁵⁴.

La escritura según los teóricos españoles no violenta la obra, sino que descubre la tensión en que reside el ejercicio de pintar. La escritura es aquello que la pintura no es, es discurso⁴⁵⁵. Tanto es así que el artista belga Magritte afirmaba que la palabra y la imagen se consideraban por igual porque eran iguales, ya que son dos idiomas distintos para un mismo pensamiento. Palabra e imagen conviven para evidenciar que son dos lenguas distintas, no sustituibles la una por la otra⁴⁵⁶.

Perán y Barañal señalaron en su artículo “Escribir y dibujar en el fondo no son los mismo” que el primero de los requerimientos de la pintura a la escritura es su gramaticalidad. La gramaticalidad del lenguaje se somete a dos acepciones. En primer lugar, entenderla como la formalización de la práctica discursiva, es decir, dotar a esta práctica de una serie de constantes elementales y de las oportunas reglas para la combinación de éstas, para así determinar mejor su propio objeto. Un ejemplo de ello sería

⁴⁵⁴ Ideas desarrolladas a partir de PERÁN, Martí; BARAÑAL Ángel, 1991 (nota 88), pp. 155-156.

⁴⁵⁵ PERÁN, Martí; BARAÑAL Ángel, 1991 (nota 88), p 158.

⁴⁵⁶ Citado en PERÁN, Martí; BARAÑAL Ángel, 1991 (nota 88), p 159.

para los autores Kandinsky. Mientras que la segunda opción sería entender la gramaticalidad como el descubrimiento de la formalidad inherente en el discurso, suponiendo que los contenidos se desarrollarán en la propia mecánica de la creación, como lo sería la pintura gestual⁴⁵⁷, en la que en mi opinión se podría englobar la de Twombly, puesto que es algo inherente al acto creativo.

Por el contrario, Paul Klee afirmó: «[...] pintar y escribir son, en el fondo, lo mismo»⁴⁵⁸. Por su parte, según Sustaita, la escritura y la pintura se relacionan simbólicamente con dos diferentes tipos de espejo. El primero es el espejo horizontal como lo refleja, por ejemplo, el artista holandés Escher en algunos de sus dibujos, en los que la mano que traza no permite que se refleje otra cosa que la mano. El otro espejo, el vertical, estaría representado por Vermeer y Velázquez, que amplía el área de reflexión, de modo que puede verse el cuerpo entero del pintor. Mientras que en el acto de la escritura sólo se mueve la mano del escritor, el pintor mueve todo el cuerpo cuando pinta. Pintar es moverse de un lado a otro, retirarse, mirar, acercarse, hacer un trazo, otro y otro más. Sin embargo, ambos espejos devuelven imágenes congeladas —letras o imágenes—, suspendidas, liquidadas⁴⁵⁹. A diferencia de estos espejos, como bien evidenció el crítico español, el de Twombly brinda la sensación de un movimiento ininterrumpido, dinámico que da constancia de lo inacabado, crítica a la idea occidental

⁴⁵⁷ PERÁN, Martí; BARAÑAL Ángel, 1991 (nota 88), pp. 160-161.

⁴⁵⁸ Citado en PERÁN, Martí; BARAÑAL Ángel, 1991 (nota 88), p. 162.

⁴⁵⁹ SUSTAITA, Antonio, 2007 (nota 89).

de obra terminada. Antonio Sustaita escribió: «[...] no se presenta el estado final porque tal estado no existe. El ser es movimiento o es nada»⁴⁶⁰. Twombly invitaba al reencuentro, es decir, al encuentro de uno mismo con la cultura.

Teniendo en cuenta que, tradicionalmente, la gramática es el arte de hablar y escribir correctamente una lengua, la pintura de Twombly, de algún modo, ironizaba sobre la supuesta gramaticalidad del lenguaje, sobre su posible traducción y su aparente desarrollo del pensamiento. La pintura, recuerdan Perán y Barañal, parece actuar como un espejo que devuelve el reflejo de la escritura, pero es pura apariencia, su simulacro, más relacionado con el ejercicio de la pintura gestual o el “action painting” que con un verdadero sentido. En esta textualidad truncada, el garabato pictórico es más que una rúbrica de identificación⁴⁶¹.

Por su parte, la poeticidad en la obra de Twombly no sería posible en un mundo sin escritura y, por supuesto, sin la poesía. La función y concepto de poesía en sus lienzos se acentuó con el contacto directo con la naturaleza; es decir viene limitado por la importancia de la creación. Un mundo primigenio en el que la poesía provenía del contacto directo con la divinidad y que paulatinamente se materializó gracias a la introducción de la escritura por los griegos; por consiguiente, la simbiosis o conjunción entre la poesía y la pintura (artes plásticas en general) solo es viable en un mundo de escritura. Teniendo presente esto no es de extra-

⁴⁶⁰ SUSTAITA, Antonio, 2007 (nota 89).

⁴⁶¹ El concepto de gramaticalidad del lenguaje lo tratan Martí Perán y Ángel Barañal en PERÁN, Martí; BARAÑAL Ángel, 1991 (nota 88), pp 160,161 y 162.

ñar que el arte y la poesía hayan formado una simbiosis perfecta durante años al igual que han sido objeto de estudios e investigaciones, en las que se las ha comparado, equiparado y al mismo tiempo enfrentado. Contrastes que Twombly confrontó en cada una de sus obras. Durante el renacimiento se escribieron diversos tratados donde se popularizó el término horaciano *Ut pictura poesis*, formulada en su *Ars Poetica* (v. 361), versus *Ut rhetorica picturas*. No es hasta el siglo V/VI a. C. cuando surja el concepto de poesía como arte, equiparable a la pintura y escultura. Actualmente no es de extrañar esta relación, pero hay que tener en cuenta el contexto en el que surge y el giro tan radical que se origina en la concepción y función de la poesía, puesto que la establece como —arte—, es decir, como una disciplina sujeta a la destreza técnica del hombre, rompiendo con la concepción que se tenía de la palabra poética de carácter sagrado. La profesora Neus Galí apuntaba que:

«La equivalencia entre estas dos prácticas representativas, la figuración pictórica (o escultórica) y figuración poética, obedece, pues, a una fractura del hombre griego con su pasado, a una radical transformación de los vínculos que lo ligaban a modo de pensar y de ver el mundo, a una ruptura con un tipo de mentalidad cuya ‘superación’ depende en gran medida de una nueva delimitación entre el terreno humano y el divino. La desacralización de la palabra poética, favorecida (si no determinada) por la introducción de la escritura, es fundamentalmente lo que permitirá la equiparación, relativa antes de Platón, absoluta con y después de Platón, entre pintura y poesía.»⁴⁶²

⁴⁶² GALÍ, Neus, 1999 (nota 361), p.20.

Dicho esto, es primordial concebir esta ruptura y ser conscientes de la repercusión que tuvo en la época, y comprender qué se entendía por poesía y qué se entendía por arte en la civilización griega, y sobre todo, tener presente que la introducción de la escritura por parte de Twombly en el lienzo ya conformaba un acto poético. Asimismo, resulta particularmente curiosa la representación tan diferente para los griegos de la poesía y la pintura, que poco a poco acabaron convergiendo gracias a la teoría de la imagen de Platón (ca.427-347 a.C.), como ocurrió con la obra del artista norteamericano. Y es precisamente esa confluencia la que origina, según Galí, una concepción del arte en cuyo territorio, precisado y delimitado por el pensamiento platónico, habitarán tanto la poesía como las artes figurativas.

Twombly no separó nunca lo pictórico de la escritura. Es más, la palabra ayuda a precisar qué es la imagen apuntaron Perán y Barañal⁴⁶³. En cada una de estas etapas se está comprobando cómo el acto en sí de escribir siempre está presente, como ocurre con sus “pinturas grises”. Del mismo modo, no se completará la sinergia hasta que la práctica de la lectura aparezca en el siglo V, aunque no es hasta el período alejandrino que empieza a destinarse la composición de poemas al lector en lugar de al oyente, como era costumbre.

Esta simbiosis se consolidó en su obra ya que para Twombly tanto la poesía, la escritura como la pintura formaban parte del mismo proceso creativo, como lo pueden ser las matemáticas. De ahí que no resultase extraño tampoco cuando el artista empezó a

⁴⁶³ PERÁN, Martí; BARAÑAL Ángel, 1991 (nota 88), p. 157.

introducir secuencias numéricas o fórmulas que indudablemente la mayoría de personas relaciona con un proceso científico. Una vez más, el artista sorprendió aunando todas las disciplinas bajo un único campo del intelecto, el creativo.

La filósofa, crítica literaria y especialista en retórica Hélène Cixous (Argelia, 1937) escribió: «¿Qué es la pintura?»—dice— «¿Qué es la escritura?» Son inseparables, esta pregunta, esas mitades están en relación”. [...] Escritor y pintor son “poetas”»⁴⁶⁴. Cixous reconoció no solamente al escritor sino también al pintor como figuras marginales y disidentes. Esta palabra —poeta— era frecuente en un gran número de escritos cixousianos para intentar nombrar al artista. A dicho título y al lado de Bachman, Artaud, Rimbaud, Dante o Madelstam, para Cixous artistas como Nancy Spero se convierten en poetas, es decir, “poeta en pintura...con el alma hecha jirones de los poetas”: «[...] Nancy Spero es de la especie de los poetas»⁴⁶⁵. Una especie a la que también permanecía Twombly. Se puede afirmar que la imagen y la palabra coexisten y, no solo eso, ambas pueden llegar a ser consideradas poesía.

La poeticidad del lenguaje, no viene exclusivamente fundada por la mera incorporación de la palabra al cuadro dijeron Perán y Barañal⁴⁶⁶. En las obras de Twombly lo poético no viene dado previamente sino que se forma en el lienzo, desarrollándose en

⁴⁶⁴ CIXOUS, Hélène. *Poetas en pintura. Escritos sobre arte: de Rembrandt a Nancy Spero*. Castellón: Ellago Ediciones, 2010, p. 13.

⁴⁶⁵ CIXOUS, Hélène, 2010 (nota 465), p. 13.

⁴⁶⁶ PERÁN, Martí; BARAÑAL Ángel, 1991 (nota 88), p. 163.

cada caso de forma particular. Sin embargo, se podría relacionar la poeticidad de su pintura con su capacidad de producir sensaciones. Consistiría en producir sensación a través de un medio distinto al que se proponía en un principio. En relación a la abstracción poética que inició Mallarmé, y que se puede relacionar perfectamente con la obra de Twombly, Paul Valéry dijo: «[...] creí ver la figura de un pensamiento por primera vez colocada en nuestro espacio... La expresión hablaba allí verdaderamente, soñaba, engendraba formas temporales. La espera, la duda, la concentración eran cosas visibles. Mi vista entraba en contacto con silencios que se habían materializado»⁴⁶⁷.

El mismo Valéry apuntó: «[...] la poesía es un arte del Lenguaje; ciertas combinaciones de palabras pueden producir una emoción que otras no producen y que llamaremos poética. [...] Las figuras formadas al azar solo por azar son figuras armónicas»⁴⁶⁸. Es más, añadió que: «[...] esas personas sienten la necesidad de lo que comúnmente no sirve para nada, y perciben una especie de rigor en ciertas combinaciones de palabras completamente arbitrarias para otros ojos»⁴⁶⁹. Así como no dudó en subrayar que el estado poético se instala, se desarrolla, y por último se disgrega en el ser. Asimismo, Valéry anunció que: «[...] un poeta: no tiene como función sentir el estado poético: eso es un asunto

⁴⁶⁷ Citado en VALÉRY, Paul. "Escrito está. Poesía experimental en España 1963-1984", p. 195. Valéry, Paul /1995): Estudios literarios, Madrid: La balsa de la medusa.

⁴⁶⁸ VALÉRY, Paul. *Teoría poética y estética*. Madrid: La balda de la medusa, Antonio Machado Libros, 2009, p. 79.

⁴⁶⁹ VALÉRY, Paul, 2009 (nota 468), p. 28.

privado. Tiene como función crearlo en los otros. Se reconoce al poeta —o al menos cada uno reconoce al suyo—⁴⁷⁰. El estado de poesía para él francés era perfectamente irregular, inconstante, involuntario, frágil, y lo perdemos, lo mismo que lo obtenemos, por accidente⁴⁷¹. Lo que recuerda a Barthes y su efecto del azar, de inspiración, es decir, la fuerza creativa del azar⁴⁷². Es más, Valéry también hizo referencia a esa sacudida —satori— inicial, siempre accidental que construye y conforma el instrumento poético, como también lo hizo Barthes⁴⁷³.

La pintura de Twombly inconscientemente buscaba no solo lo poético de un poema, sino también, y esto es lo importante, un ejercicio poético en sí mismo, en el cual se realiza ese esfuerzo al que aludíamos en pos de algo esencial que reposa en la sensibilidad. Dicho de otro modo, aquí el punto de partida es la misma experiencia poética realizada a través de la pintura como indicaron los teóricos Perán y Barañal. Como podemos observar en las series *Untitled (Rumi)* [Sin título (Rumi)] de 1980 o *Virgil* [Virgilio] de 1973, el ejercicio es plástico, pero en una dirección en concreto, seleccionando y elaborando a través de los elementos pictóricos —el gesto o el color— una palabra hasta hacer de la composición una expresión poética. Así pues, la palabra se trata plásticamente hasta alcanzar una composición poética. En este sentido, las palabras

⁴⁷⁰ VALÉRY, Paul, 2009 (nota 468), p. 80.

⁴⁷¹ VALÉRY, Paul, 2009 (nota 468), p. 80.

⁴⁷² BARTHES, Roland. 1986 (nota 84) p. 210.

⁴⁷³ VALÉRY, Paul, 2009 (nota 468), p. 78.

Rumi —poeta y filósofo persa— o Virgilio —poeta latino— son emblemáticos por la facilidad con la que remiten a toda una tradición sobre la que Twombly sentó sus bases culturales —tanto de oriente como de occidente—, sus expectativas y su misma persona dentro del contexto. En el vasto campo de significación adquirirá su apariencia poética a través de la re-elaboración pictórica⁴⁷⁴.

La palabra en Twombly no solo está inscrita en el lienzo sino que también está apresada en él y sobre ella se realiza la acción plástica. Las veladuras, los cromatismos y los contrastes, incluso la propia indiferencia del fondo, hasta la superposición de trazos —en ocasiones— no como correcciones sino como líneas, hacían sombra al nombre tomado como dibujo y, con ello, se obtenía la carga visual alterando el sentido de mera inscripción. El tratamiento plástico de la palabra en Twombly producía un distanciamiento que subrayaba su significado como memoria de la tradición. Un ejemplo sería la propia realización plástica de la obra pictórica que se planteaba literalmente como un poema, como es caso de —*Poems to the Sea* [Poemas al mar] (1959)—, en el que no se reproducen vocablos, sino solo la apariencia de papeles escritos. Aunque también existe un último modo de realización de lo poético a través de la pintura como escritura, en el que la palabra poética se identifica metafóricamente con la palabra primera, inconsciente, rescatada de la subjetividad, como ejercicio de introspección. Pero si se refiere a la pintura como reflejo del lenguaje, puede proporcionarnos información, o actuar de mero soporte al igual que de simple material. Según Barañal y Perán confirmando

⁴⁷⁴ PERÁN, Martí; BARAÑAL Ángel, 1991 (nota 88), p.165.

con ello la idea de que lo artístico es fruto más de una intención por parte del artista y de una percepción determinada por parte del espectador que no de alguna característica autónoma de la que pueda gozar un objeto y que le proporcione su artisticidad⁴⁷⁵.

10. 8. El color en su obra

Según escribió el artista Vasili Kandinsky en *Über das Geistige in der Kunst* [De lo espiritual en el arte] (1912): «[...] el color, que por sí mismo es un material de contrapunto, y que encierra infinitas posibilidades, creará, una unión del dibujo, el contrapunto pictórico, con el que también la pintura llegará a la composición y como arte verdaderamente puro se pondrá al servicio de lo divino»⁴⁷⁶. El color junto con la escritura crearán el equilibrio perfecto en la obra de Twombly. Un arte puro y armonioso en el que tanto el soporte como el color y/o su ausencia evidencian, una vez más, su particularidad como artista.

Según Barthes:

«TW parece ser “anticolorista”. Pero ¿qué es el color? Ante todo, un placer. Y este placer existe en TW. Para entender esto habría que recordar que el color es también una idea (una idea sensual): para que haya color (en el sentido placentero del término), no es necesario que el color se someta a medios enfáticos de existencia; no es necesario que sea intenso, violento, rico, ni siquiera delicado, refinado, raro, ni tampoco extendido, pastoso, fluido, etcétera; en resumen, no es necesario que haya

⁴⁷⁵ PERÁN, Martí; BARAÑAL Ángel, 1991 (nota 88), p. 165.

⁴⁷⁶ KANDINSKY, Vasili. *Lo espiritual en el arte* (1ª ed. 1996). Barcelona: Paidós, 2007, p. 65.

afirmación, instalación del color. Basta con que aparezca, con que esté ahí [...] TW no pinta el color; lo más que se podría decir es que colorea; pero con un modo de colorear raro, interrumpido y siempre en vivo, como si estuviera probando el lápiz. Esta pizca de color permite leer, no un efecto (y menos aún una verosimilitud), sino un gesto.»⁴⁷⁷

El filósofo francés además insistió en que:

«[...] no hay duda de que el color está ya en el papel de TW, en la medida en que el papel está ya sucio, alterado por una luminosidad inclasificable. Sólo el papel del escritor es blanco, es “limpio”, y no es éste precisamente el menor de sus problemas (la dificultad de la página en blanco: a menudo esta blancura provoca pánico: ¿cómo mancharlo?).»⁴⁷⁸

Un dato relevante en su producción fue cómo a partir de 1948, Twombly introdujo el blanco en sus esculturas. Su candor emanaba una luminosidad airosa, puede que, en este caso en concreto, el blanco representase la ausencia visible del color y, al mismo tiempo, constituyese el cemento o la base de cada color. El blanco de sus esculturas tiene diferentes matices, según el material utilizado para realizar la escultura (yeso, madera, tela, etc.) y según las sustancias aplicadas (pintura al óleo, acrílico, yeso, y otros empastes). Si el blanco apareció en el arte en 1945, tras el desastre de la Segunda Guerra Mundial, para representar la neutralidad, las

⁴⁷⁷ BARTHES, Roland, 1986, (nota 3), pp. 192-193.

⁴⁷⁸ BARTHES, Roland, 1986 (nota 3), p. 193.

ganas de empezar de nuevo, la esperanza, la luz, la luminosidad, y lo sublime, Twombly lo experimentó, por primera vez en sus pinturas —una vez instalado en Italia—, como fuerte contraste con el negro, antes de usarlo para crear un fondo diáfano, recubierto de líneas, signos y nombres, o mediante el proceso inverso, para alzar un velo de yeso blanco a través de superficies oscuras, como podemos apreciar en sus primeras pinturas: *Min-oe*, *Tiznit*, *Quarzazat*, o en esculturas como *Cycnus* [Cicno], 1978 u *Orpheus (Du Unendliche Spur)* [Orfeo (tú, huella sin fin)], 1979 entre otras.

El blanco es un color que, al parecer, no ha podido olvidar la herencia que el legado cultural de la historia reclamó para él. Twombly lo aceptó porque es lo que le ha llegado como cultura clásica. Como señaló Livia Velani en el título de su ensayo “La pittura bianca è il mio marmo” (Cy Twombly), la pintura blanca para el artista norteamericano era su mármol, una manera de homenajear la cultura clásica, tal y como se hizo durante el renacimiento⁴⁷⁹.

Según escribió Harald Szeemann con motivo de la exposición *Cy Twombly: Cuadros, trabajos sobre papel, escultura en 1987*:

«[...] a diferencia de los pioneros del expresionismo abstracto, vuelven a estructurarse las profundidades de la imagen, a matizarse los estratos de color. Pero aquí Twombly no está solo. Los cuadros “blancos” de Rauschenberg y la depurada estructura pictórica de temas “triviales y sublimes” ofrecen un paralelismo en la segunda mitad de los años cincuenta. Y todos ellos tienen en común el énfasis en el blanco, la falta de color y la supresión del colorido, símbolo de lo virgen e

⁴⁷⁹ VELANI, Livia, 2010 (nota 145), p. 81.

ignoto, de lo trágico y de la muerte, aunque también del “silencio, que no es una cosa muerta sino llena de posibilidades. Lo blanco suena a un silencio que puede comprenderse en el acto. Se trata de una nada joven o, para ser más exactos, de una nada previa al comienzo, al nacimiento. Así pues, la tierra sonaba quizás a las épocas blancas de la glaciación” (Kandinsky). O, en las palabras de Maliévich: “el movimiento del suprematismo se encamina hacia una naturaleza blanca carente de objeto, hacía estímulos blancos, hacia una emoción blanca y una pureza aún más blanca como escalón supremo de todo estado, tanto del reposo como del movimiento... esta naturaleza blanca será una ampliación de las fronteras de nuestra emoción...”. O, según Mallarmé, “poema ideal, callado poema compuesto de un blanco más ruidoso”. Twombly aplica con poca frecuencia este evocador símbolo del blanco. Como pintor se halla, en relación con este color primordial, en la línea evolutiva que viene siguiendo la pintura desde los impresionistas, para quienes la mezcla con blanco significaba iluminación de la materia, mayor claridad de la paleta. Twombly es un maestro al disponer sus capas blancas partidas en las que se inscribe sus signos y acontecimientos lineales, que extrae a su vez de ellas mismas. En sus imágenes las líneas y las formas no son colocadas en un contexto blanco, como hacían los simbolistas del cambio de siglo, sino incluidas en sí y por tanto reforzadas con la vida del espacio pictórico. A través de éste, alcanzan un punto del desarrollo de su efímera e imborrable presencia. Si en Twombly el empleo del blanco es más sinfónico —pensamos en la “Symphony in White” de Whistler—, sus imágenes conceptuales obedecen a motivos más neutros, concretamente un gris palpitante aunque más impersonal, a los que confía en legibles pasadas sus garabatos, convirtiendo la escritura en una acción física. Twombly, y en eso reside el secreto de su arte, no ocupa las capas pictóricas sino que las incluye en el lugar a partir del cual trabaja de modo tranquilo y vehemente, meditativo e hiperactivo, formando un magma de hallazgos que se niegan a quedar

fijados en el espacio y el tiempo y que él vuelve a liberar como equivalentes pictóricos de algo efímero, detenido en su parte externa. Figuración-no figuración, forma y carencia de forma, ingenuidad y refinamiento, huella e intromisión, tales diferenciaciones quedan obsoletas en su obra de sublimado carácter orgiástico, carente de fronteras.»⁴⁸⁰

Asimismo, Szeemann añadió en lo referente a las esculturas de Twombly que irradian «[...] nello spazio, quali emissari irreali, non pienamente afferrabili. Emissari di luce, emissari di silenzio, emissari di poesia»⁴⁸¹.

El mismo Twombly, en el texto de 1957 para la revista italiana *L'Esperienza moderna*, ya mencionado, dio una formulación inspirada en Mallarmé: «[...] la realidad de la blanca existe en la dualidad de las sensaciones, —como múltiple ansiedad de deseo y miedo—»⁴⁸². Lo de la blanca podía ser un estado clásico del intelecto o un área neorromántica de remembranza como en la blanca simbólica de Mallarmé. Desde este momento el uso del blanco en la obra del estadounidense está unido a la poética de la inmaterialización.

Paul Valéry, como discípulo de Mallarmé, sintetizó la concepción poética como un reino de excepciones, como una desviación de la modalidad de expresión del pensamiento más directo aunque menos cercano a los sentidos. Se puede entender el pro-

⁴⁸⁰ SZEEMAN, Harald (com.), 1987 (nota 93), pp. 10-11.

⁴⁸¹ SZEEMANN, Harald, *Twombly Sculture*, Cagliari: Illisso, 2002, p. 70.

⁴⁸² TWOMBLY, Cy, 1987 (nota176), p. 15.

ceso de purificación del material lingüístico. El objetivo de esta operación era, según Valéry, la musicalización de objetos habituales que son sometidos a un encantamiento y apartados de su mera materialidad. Un ejemplo sería un soneto tardío de Mallarmé en el que intentó condensar su concepción de la poesía en la imagen de un cigarro que se quema:

«Toute l'âme resume/Quand lente nos l'expirons/Dans plusieurs rons de fumée/Abolis en autres ronds/Atteste quelque cigareBrûlant savamment pour peu/Que la cendre se sépare/De son clair baiser de feu/Ansi le chœur des romances/A la lèvre vole-t-il/Exclus-en si tu comiences/Le réel parce que vil/Le sens trop précis rature/Ta vague littérature.»⁴⁸³

En su arte Mallarmé intentó perdurar un estado que eliminara o anulara con el tiempo, lleno de espiritualidad, y que tuviera lejos los influjos externos o elementos que estorbasen. Los temas centrales de la concesión artística de Mallarmé —pureza, transfiguración, silencio, nada— encontraron en la idea de “blanco” su punto de fuga teórico. El color blanco está metafóricamente vinculado a la “idealidad vacía” de su poesía. El poema ideal para Mallarmé según la profesora Anabel Cristóbal Amorós en su ensayo *La réalité et son mirage* será:

⁴⁸³ MALLARMÉ, Stéphane.” El cigarro” En: <<http://blogs.20minutos.es/poesia/post/2009/10/09/-el-cigarro-staophane-mallarmao-1842-1898->> (Fecha de consulta: 5 -II- 2017). [«Toda el alma resumida/cuando lenta la consumo/entre cada rueda de humo/en otra rueda abolida./El cigarro dice luego/por poco que arda a conciencia:/la ceniza es decadencia/del claro beso de fuego./Tal el coro de leyendas/hasta tu labio aletea./Si has de empezar suelta en prendas/lo vil por real que sea./Lo muy preciso tritura/tu vaga literatura.»]

«La hoja en blanco o el silencio, o bien, por limitación de un lenguaje imperfecto, aquel poema que exprese la ausencia en la que reafirmar aún más la única presencia de la palabra. El poema sólo será posible porque la palabra es el único soporte de algo tan absolutamente abstracto como la esencia de lo negativo.

La palabra se convierte en logos, presencia espiritual más presente cuanto menos referencial. Mallarmé pretende renovar así el acto creador por medio de la palabra, establecer una isla de pureza espiritual en el poema, único capaz de religarse al absoluto. Por ello la palabra ya no corresponde a un mundo externo a ella, identificada con una noción de realidad perdida, sino se hace a sí misma referencia, que es equivalente a sospechar que es como un aleteo en el aire hacia el lejano ideal, instaurando así su propio estatuto; primero como idea pura, después como palabra libre e inmaterial, o expresado en sus propios términos, en una carta enviada a Charles Morice, como “canto (que) brota de manantial innato, anterior a un concepto”, es decir, como música.»⁴⁸⁴

Así pues, la poesía ideal para Mallarmé sería algo así como la poesía que calla, hecha de blanco sonoro; solo de esta manera se llegaría a la musicalidad de la pureza espiritual del poema.

El blanco permite trazar una historia negativa del color, que ilustra diversos valores en su concepción, que van más allá de su presencia física como pigmento. Vasili Kandinsky, en su libro *Lo espiritual en el arte*, consideró que «el color es un medio para ejercer una influencia directa sobre el alma. El color es la tecla. El ojo, el macillo. El alma es el piano con muchas cuerdas»⁴⁸⁵. Concre-

⁴⁸⁴ CRISTOBAL AMORÓS, Anabel. “La réalité et son mirage”. En: <http://www.ub.edu/las_nubes/archivo/ocho/autores/amoros.htm> (Fecha de consulta: 1-V-2016).

⁴⁸⁵ KANDINSKY, Vasili, 2007 (nota 476), p. 54.

tamente sobre el blanco añade: «[...] nos viene un gran silencio, representando materialmente parece un muro frío infranqueable, indestructible e infinito. Por eso el blanco actúa sobre nuestra alma como un gran silencio absoluto»⁴⁸⁶. Es, musicalmente, una pausa por oposición al negro que para Kandinsky se asume como el final. Paralelamente, en 1915 Malévich presentó, en la llamada *0.10. La última exposición futurista de pinturas* de Petrogrado (actual Sankt Petersburg), un grupo de cuarenta obras suprematistas entre las que destacaba *Black Square on a White Field* [Cuadrado negro sobre fondo blanco] (1913), por su disposición en una esquina de la galería, lugar que la tradición ortodoxa rusa reservaba para la exhibición y devoción de los iconos. Se abre así, en el campo plástico, un sistema cromático. Pero en su aspecto más general, el blanco en la pintura discurre de modo paralelo a la búsqueda de la pureza que persiguió, desde sus inicios, el desarrollo del arte contemporáneo y que se ha convertido en un efecto importante para llegar a la autonomía del color y su consecuente derivación en el arte abstracto.

Quizás haya que remitirse a los orígenes de la independencia del color de las exigencias de la representación del objeto para observar cómo el blanco, en este proceso reductivo, transitó por todo el arte del siglo XX. En este sentido, cabe recordar que la tendencia del monocromo adquirió importancia durante la segunda mitad del siglo XIX cuando se intensificó el culto de lo sublime, a través del empleo del color como la luz y desmaterialización de los objetos en la atmósfera, propio de los cuadros

⁴⁸⁶ KANDINSKY, Vasili, 2007 (nota 476), p. 54.

de Turner, Whistler y Monet, que apuntaron al desarrollo futuro de la obra sin la imagen, en blanco. Las propuestas utópicas del suprematismo y De Stijl que, después del logro de Malévich en *White on White* [Blanco sobre blanco] (1918), derivaron en diversas intenciones filosóficas y estéticas, fueron seguidas en los años treinta por los relieves blancos del pintor inglés Ben Nicholson (1894-1982) o la escritura blanca —caligrafía silenciosa— del pintor norteamericano Marc Tobey (1890-1976), tras la estancia del pintor en un monasterio *Zen* en Japón y que aparecieron hacia 1935. Se trató de un proceso hacia el monocromo que para el crítico de arte estadounidense Thomas McEvelley (1939-2013), respondía a que «[...] la fascinación por lo sublime devoró progresivamente la figura. El siglo XX acabó desembocando en la superficie monocroma, el puro fondo en el que todas las figuras se han disuelto, como su icono central, que representa el icono en blanco del mundo cultural suprimido, o el bendito sueño del alma que ha vuelto al uno»⁴⁸⁷. Es decir, el deseo de salvar la separación entre la figura y fondo, entre lo particular y lo universal. Un proceso que, en la segunda mitad del siglo, adquirió especial importancia en pintores como el francés Yves Klein (1928-1962) o el italiano Lucio Fontana, ambos de fuertes convicciones espirituales, llegando a la actuación irónica de las obras del francés Daniel Buren (Boulogne-Billancourt, 1938) o los marcos seriados del estadounidense Allan McCollun (Los Angeles, 1944), que ponen delante del espectador el vacío.

⁴⁸⁷ Citado en VVAA, *Blanco/Negro —sujeto, espacio, percepción—*, Consell General del Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Fundació Chirivella Soriano y Generalitat Valenciana, 2009, pp.51-52.

La obra en blanco pasó a evidenciar partes no intervenidas por Twombly donde el pintor no ha dejado su huella. Si en la tradición del arte occidental esta intervención debía quedar disimulada en lo más mínimo, como en lo “no hecho” con las manos, la obra se presentaba como una ventana o un espejo por el que asomarse a la realidad. Así que se podría decir que, cuando usó el blanco conscientemente pintando sus lienzos y esculturas lo que pretendió fue dejar su impronta, o, más bien, abocarla a la realidad.

En contraposición al blanco al que se estaba acostumbrado, se encontraría el rojo y el amarillo de su serie *Untitled (from Blooming. A Scattering of Blossoms and Other Things)* [Sin título (de floración. Dispersión de flores y otras cosas)] de 2007, o la explosión de colores en su serie naval de Lepanto que creó en el 2001 para la Biennale di Venezia. Lepanto sirvió para resucitar una leyenda, que adquirió una resonancia inesperada que contrastaba con el recuerdo de la batalla; modificando nuestra percepción tanto de los lienzos como del artista y provocando en nosotros una reflexión sobre la función que adjudicamos a las narraciones bélicas, artísticas y culturales. Con el paso del tiempo, en sus últimos años, sus superficies se volvieron jugosas, en las que fluían y goteaban los colores aplicados con el dedo, y donde se apreciaba el contacto del cuerpo del pintor. En varias de ellas, esta explosión pictórica resultaba muy visceral, palpable y rica. Colores como aguamarinas, naranjas, escarlatas, púrpuras, verdes, amarillos... cobraron protagonismo como en los exuberantes cuadros que pintó el verano del 1961, como *Bay of Naples* [Bahía de Nápoles] [Fig. 128] o *Triumph of Galatea* [El triunfo de Galatea], en las que se hallaron similitudes en el atrevimiento del espíritu de Twombly, que acari-



Fig. CXXVIII.

Bay of Naples

[Bahía de Nápoles] (1961), Roma. Pintura al óleo, pintura industrial al aceite, crayón de cera, lápiz de plomo sobre lienzo. 241,9 x 298,8 cm.

© Cy Twombly Foundation

ció, vertió y aplicó capa sobre capa de pintura, sin vacilaciones ni arrepentimientos. Aunque en *Lepanto* ofreciese dimensiones nuevas que recuerdan su admiración por W. Turner, en un ambiente palpable que saturaba, con lavados sutiles y traslúcidos que recreaban la niebla y el humo en los que se sumergió la batalla.

Contrariamente a lo que estamos acostumbrados, pensando en la muerte como una pérdida de color, y a esperar ásperos negros y blancos, Twombly sorprendió con sus colores. A partir, sobre todo, de su última etapa, logró combinar la belleza —fluir de la pintura— con el desastre —goteo imparable—; mientras que en su gesto se concretaba el poder del arte y la magia del trazo, que pasó de ser un puro instrumento a ser el protagonista junto con el color.

10.6. Material y soporte

El uso preferente de grafito y acrílico es evidente en la obra del artista estadounidense, como queda patente tras este recorrido por la trayectoria y vida de Twombly como él mismo evidenció en la entrevista que mantuvo con Nicholas Serota en 2008:

«[...] siempre he utilizado el lápiz. No pinté hasta hace muy poco. Yo diría que hasta Ferragosto, eso es óleo y es muy viscoso. Ahora pinto porque uso acrílicos y se secan rápidamente. Pero la pintura es algo que uso con las manos, y hago todas esas cosas táctiles. En realidad no me gusta el óleo, porque no puedes volver a rectificar, o lo estropeas todo. Quiero decir que no es lo que más me gusta; me siento más cómodo con el lápiz que con la pintura húmeda.»⁴⁸⁸

⁴⁸⁸ Ver SEROTA, Nicholas, 2008 (nota 174), p. 51.

El campo alusivo de escritura del que habló Barthes sobre Twombly va parejo al grafito, que gracias a ser un mineral untuoso de color negro y lustre metálico rememora los escritos o dibujos hechos a mano por los antiguos. Con sus inscripciones, Twombly emulaba y honraba todo aquello que admiraba y respetaba, ya sea en los monumentos, ciudades, festividades, poemas o escritores. A través del lápiz plasmó sus propias sensaciones y deja patente sus fuentes, su inspiración.

Un uso diferente le confirió a sus obras, cuando en lugar de utilizar el grafito se sirvió del acrílico dando paso a garabatos de gran tamaño. Impresionantes y sorprendentes cuadros en los que predomina la escritura mal trazada debido a una acción descompasada con dedos y manos, trazos irregulares —sin ningún sentido aparente—, como en *Three Notes from Salalah* [Tres notas desde Salalah] (2005-2007), *Untitled (Three Parts) (I, II, III)* [Sin título (Tres partes) (I, II, III)] (2008) o *Camino Real (I-V)* (2010). Mientras que con el acrílico dejó fluir el gesto creando movimiento, con el grafito incide y remarca, más bien, interrumpe el trazo que armoniza con la pintura hasta generar una lucha de contrarios que equilibran el lienzo.

Resulta interesante el término de pseudo-escritura que él mismo usó para describir el tipo de escritura que realizó en *Notes from Salalah (I, II, III)* [Notas desde Salalah (I, II, III)] (2005-2007): «[...] sí, la pseudo-escritura [...] los cuadros de Salalah son una imitación del árabe. Por eso les puse ese nombre, intenté ponerlo en un desierto. Quiero decir, la escritura y algunas cosas falsas de lingüística...»⁴⁸⁹. Dicho esto, es probable que Twombly

⁴⁸⁹ Ver SEROTA, Nicholas, 2008 (nota 174), p. 58.

preferiera utilizar el concepto de pseudo-escritura para todo aquello que tuviera que ver con la escritura, garabatos y la falsa lingüística, como él la llamaba, antes que el de garabato o el de grafiti. De hecho, le molestó siempre que asociaran su obra con el grafiti porque como él mismo dijo:

«[...] el grafiti es lineal, y se hace con el lápiz, y es como escribir en las paredes. Pero [en mis cuadros] es más lírico. Y, en esos hermosos cuadros del principio, como *Academy* [Academia], es grafiti pero también es algo más. No sé cómo reacciona la gente, pero eligen el camino más simple hacia algo, y en la totalidad del cuadro, el sentimiento y el contenido son más complicados, o más elaborados que por ejemplo el grafiti. El grafiti es generalmente una protesta, o tiene una razón para ser atrevido o agresivo. La tinta en las paredes es grafiti.»⁴⁹⁰

En su obra todo se ponía en juego en el momento en que la cera o el lápiz se acercaban al papel, al lienzo o a la madera y se adherían a las ligeras asperezas constituyendo una huella que conformaba su trazo. Ante una escritura trazada a mano habría que destacar que tanto la curva nerviosa de sus letras, como las manchas de óleo y acrílico o el ímpetu de su trazo eran los elementos que consiguen llamar nuestra atención, retener nuestra vista y nuestro deseo. Aunque también hizo uso de signos, a veces algo torpe, como si le fuera indiferente que el espectador pudiera descifrarlos o no, pero, sobre todo, los más significativos eran el

⁴⁹⁰ Ver SEROTA, Nicholas, 2008 (nota 174), p. 59.

papel, el lienzo o la madera que actuaban de soporte. Incisiones y pinceladas, rayas y trazos, sueltos y chorreantes, ya sea en grafito o en acrílico, que retrotraen al movimiento, a la idea demiúrgica de que todo fluye en el espacio y en el tiempo.

10. 10. Erotismo y sexualidad en Twombly

Mary Jacobus trataba el erotismo en el apartado “Erotic visions” de su libro *Reading Cy Twombly: Poetry in Paint*. En el que hablaba del erotismo explícito del arte de Twombly, que a menudo se servía de signos escatológicos y genitales (pene, senos, vulva, nalgas, semen) que aparecían dispersos en su trabajo, como proyectiles flotantes y signos excitados. Un erotismo que en ocasiones se manifestaba de forma más animal y carnal en contraposición al que mostraban en sus cuadros Poussin, Tiziano o Rubens, donde primaron los cuerpos desnudos casi etéreos, femeninos y ruborizados. En palabras de Jacobus:

«Explicit eroticism in Twombly’s art often takes the form of the unabashed scatological signs of genital sexuality (cock, tit, cunt, arse, semen) that punctuate his work like flying projectiles and excited exclamation marks. Cavafy’s emphasis on the hidden life of erotic vision, however, bears specifically on Twombly’s use of poetic allusion as a paradoxical form of concealment and self-outing. Two Elizabeth narrative poems that inspired paintings by Twombly —Marlowe’s *Hero and Leander* (1593) and Shakespeare’s *Venus and Adonis* (1593)— contain powerful homoerotic subtexts; their baroque sexuality and lascivious scenarios (as well their comic deflation of courtly love) belie their ostensibly heterosexual love-plots. The heart and buttock-shape signs that proliferate in Twombly’s paintings also represent tooth-shapes (as he

himself noted)- signs for the anima or soul. But sometimes they are less anima, and more animal. The creamy globes, blushing buttocks, and phallic graffiti of Twombly's peachy Venus and Adonis (1978) seemingly take up the Ovidian narrative that had inspired erotic paintings by Titian, Rubens, and Poussin, where Venus dallies with or seduce her youthful lover. By contrast, Twombly's Venus and Adonis emphasizes the polymorphous perversity of the encounter. Engorged sexual organs pile up next to one another like an accident (or a metamorphosis) waiting to happen.»⁴⁹¹

Por su parte, el comisario independiente Philip Larratt-Smith en su ensayo “Antigüedad Psicodélica” incidió en:

«[...] el componente dominante en su trabajo suele ser la sexualidad (si bien no es el único), y parece situarse próximo al núcleo de su singularidad patológica. Existe una sensación persistente de que una experiencia singular —manifestada a través de una intensa sensualidad— conforma el germen de su producción artística. [...] Su arte es testigo de una inteligencia corporal —resultando imposible separar la mente del cuerpo—.»⁴⁹²

Larratt-Smith parangonó la obra de Twombly con la de Bourgeois: «La sexualidad permea las esculturas de ambos artistas: con Bourgeois, las formas fálicas, los pliegues, protuberancias y orificios refiriéndose respectivamente a lo masculino y lo femenino; y con Twombly, en la simetría de las formas botánicas. Estos

⁴⁹¹ JACOBUS, Mary, 2016 (nota 64), pp. 12-13.

⁴⁹² LARRAT-SMITH, Philip, 2014 (nota 370), p. 15.

cuerpos de obra comporten también una cualidad antropomórfica, fusionando la arquitectura con el cuerpo humano»⁴⁹³. Al igual que lo relacionó con Francis Bacon ya que en palabras del franco-canadiense:

«[...] Bacon, a quien Twombly consideraba como el “último gran pintor europeo”, estaba fascinado por los rasgos animales de la condición humana –los impulsos bestiales de la lujuria y la violencia, los crímenes pasionales, el masoquismo y la desnudez psicológica- (Twombly participaba de ello, como atestiguan dos de sus títulos: *A Murder of Passion* [Asesinato de pasión] y *Crimes of Passion II* [Crímenes de pasión II] ambos de 1960, este último originalmente dedicado al Marqués de Sade). [...] Un estado de consternación ante los brutales acontecimientos de la existencia (“nacimiento, copulación y muerte” de Eliot), así como un profundo sentido histórico, unen a ambos artistas; pero mientras Twombly dirigía su mirada a la antigüedad y a Poussin, Bacon estudiaba las obras de Velázquez y Rembrandt.»⁴⁹⁴

Pero si algo es certeza para el franco-canadiense sobre la obra de Twombly era que:

«Algunas de las pinturas más sensuales jamás pintadas fueron creadas por él. Las cualidades expresivas de la pintura han sido desplegadas para evocar la vida del cuerpo. La vida erótica del hombre es el aspecto más singular de su existencia; es donde el pasado se recrea en cada nuevo encuentro.

⁴⁹³ LARRAT-SMITH, Philip, 2014 (nota 370), p. 22.

⁴⁹⁴ LARRAT-SMITH, Philip, 2014 (nota 370), p. 27.

La fidelidad de Twombly a la abstracción debería entenderse como un método para expresar emociones que “no pueden ser producidas por conceptos o cualquier otra forma de representación derivada del mundo empírico”. Este erotismo es una modalidad que satura cada área de su trabajo, enriqueciéndolo con sensaciones particulares que expresan “una dimensión diferente de su ser.”⁴⁹⁵

Una sensualidad que se volvía orgiástica en palabras de Larratt-Smith:

«El abandono orgiástico y la explosión de inscripciones corporales en las obras de la serie Ferragosto apuntan a la desintegración y al olvido provocado por un exceso de sensualidad: “Sobre las superficies de sus pinturas romanas aparecían tantos penes y vaginas, tantas heridas y raspaduras, tantos andrajos extendidos sobre la superficie de las obras, que lo erótico en ellas afirma un cuerpo que nunca podrá reconstituirse, completarse.” Twombly descarga un exceso de placer [...] añoraba un pasado arcadio donde el cuerpo y la mente estaban unidos en armonía.»⁴⁹⁶

Así pues, la evocación del cuerpo en Twombly fue mucho más explícita e idiosincrásica según comentó el comisario canadiense, no solo la iconografía de pechos, penes y orificios que empiezan a aparecer a partir de 1959, sino la manera de tratar la pintura —sus coagulaciones, abultamientos, embarraduras, superposiciones, manchas y emulsiones— transmiten un erotismo

⁴⁹⁵ LARRAT-SMITH, Philip, 2014 (nota 370), p. 30.

⁴⁹⁶ LARRAT-SMITH, Philip, 2014 (nota 370), pp. 20-21.

intenso⁴⁹⁷.

El mismo Twombly habló del empuje masculino y la sensualidad en su obra:

«[...] lo masculino es el falo, y ¿qué mejor forma de describir el símbolo del hombre que con el falo?, ¿verdad? También está presente en el barco. Siempre pongo una dirección con forma puntiaguda: sobresale y a veces es difícil de utilizar, porque va en una dirección, de izquierda a derecha, pero es una forma de expresar este tema que tiene cierta sensualidad. Lo femenino generalmente se representa con el corazón o con una forma suave y desde luego muy pintada. Hay mucha pintura táctil en ellos...»⁴⁹⁸

El profesor español Antonio Sustaita también analizó el erotismo de Twombly en su ensayo de 2007 “El espejo de los garabatos: Twombly y el erotismo”:

«[...] no hay erotismo sin alteridad, sin otro, sin espejo. El espejo, en este sentido, es un dispositivo erótico. Si el erotismo es encuentro o desencuentro, como quiera verse, requiere de otro. El espejo me devuelve, me brinda como otro, o brinda al otro como mismidad: me encuentro en el otro o me pierdo en el otro. En los lienzos de TW veo dos aspectos eróticos, uno es la constatación de movimiento. Para buscar, es decir para encontrar o perderse, hay que estar en movimiento. El soporte de la pintura de TW, por otro lado, tiene la connotación de piel, carne.

⁴⁹⁷ LARRAT-SMITH, Philip, 2014 (nota 370), pp.16-17.

⁴⁹⁸ Ver SYLVESTER, David, 2008 (nota 173), p.39.

Organismo que transpira, que secreta. En la pintura de TW puede verse esa frontera del cuerpo que es la piel, pero una piel que es continente y el contenido. Puesto que secreta, brinda su secreto. Barthes afirma: “La obra de TW permite leer esta fatalidad: mi cuerpo nunca será el tuyo”. No estoy de acuerdo. El erotismo, precisamente, intenta ir más allá de la premisa establecida por Barthes. Que mi cuerpo sea el tuyo, que no encuentre diferencia entre mi-tu cuerpo. Paul Éluard afirmaba que el dolor del erotismo, y tal vez el placer mayor, sea que uno no sabe cuál de los dos es el que está ausente. Ya se ha hablado de la relación que existe entre trazo e incisión. Los trazos de TW recuerdan a las marcas hechas en el cuerpo del amado. El Kama Sutra presenta una clasificación de todas las marcas que es posible hacer en el cuerpo del otro: dientes, uñas, succión. Por medio del amor la carne se convierte en lienzo y los trazos marcados devienen signos que hacen del otro nuestro otro, nos hacen huéspedes de su cuerpo. Cohabitación de un mismo cuerpo. Erotismo.»⁴⁹⁹

10.11. El efecto, lo bello y lo sublime

«La excelencia de todo Arte es su intensidad, capaz de hacer que todas las cosas desagradables se evaporan, debido a su estrecha relación con la Belleza y la Verdad.» escribió John Keats⁵⁰⁰.

Larratt-Smith apuntó que el entendimiento de la naturaleza permitía a Twombly encontrar esa belleza ya existente en su interior, solo el arte podía ayudarle a recuperar aquello que había perdido —belleza—⁵⁰¹. Asimismo, Larratt-Smith afirmó que la obra de

⁴⁹⁹ SUSTAITA, Antonio2007 (nota 89).

⁵⁰⁰ LARRAT-SMITH, Philip, 2014 (nota 370), p. 9.

⁵⁰¹ Citado LARRAT-SMITH, Philip, 2014 (nota 370), p. 25.

Twombly marcó un regreso hacia aquella antigua y más completa concepción de “lo ‘sublime’ en el viejo sentido”, irónicamente añorado en el escultórico verso de Pound “Hugo Selwyn Mauberley”⁵⁰². El comisario franco-canadiense hizo hincapié en cómo Twombly fusionó los diversos hilos de sus influencias eclécticas con una sensibilidad extrema ante la belleza y las especificidades de sus emociones privadas para crear un instrumento perfecto⁵⁰³.

Por su parte, el francés Roland Barthes escribió acerca de lo que sus lienzos producían, es decir, su telos, fin, en el sentido de objetivo, propósito, determinación, es lo que podríamos considerar un efecto. Lo propio del efecto era que su generalidad no admitiese realmente descomposición en partes, no era posible reducirlo a una adición de detalles localizables. Se debía entender esta palabra —telos— en el sentido técnico que le dio la literatura francesa de finales del siglo XIX de los parnasianos al simbolismo⁵⁰⁴. El “efecto” era una impresión general que el poema producía, una impresión sensual y, a menudo, visual, y que se puede relacionar con lo sublime. Aunque para el filósofo lo sublime estaría más bien en la ejecución de una acción, en la elegancia y delicadeza como especificó al respecto:

«[...] existe una forma, que podríamos llamar sublime, del trazado, que está desprovista de todo rasguño, de toda lesión:

⁵⁰² LARRAT-SMITH, Philip, 2014 (nota 370), p. 25.

⁵⁰³ LARRAT-SMITH, Philip, 2014 (nota 370), p. 30.

⁵⁰⁴ Roland Barthes habló del *telos* en BARTHES, Roland, 1986 (nota 84), pp. 205 y 213.

el instrumento que traza (pincel o lápiz) se cierne sobre la hoja, aterrizando —o aluniza— sobre ella, y ya está: ni siquiera hay la sombra de una mordedura, tan sólo un posarse: frente a la rarefacción casi oriental de la superficie apenas ensuciada (ella es el objeto) responde la extenuación del movimiento: no toma nada, deposita, y eso es todo.»⁵⁰⁵

Roland Barthes señaló en su ensayo “The Wisdom of Art” [Sabiduría del arte] que:

«El famoso poeta francés, Théophile Gautier, escribió un poema *Symphonie en blanc majeur* en el que todos los versos colaboraban de forma difusa a la instalación del color, el blanco, que acababa imprimiéndose en nosotros con independencia de los objetos que le servían de soporte. Del mismo modo el escritor francés, Paul Valéry escribió dos sonetos, los dos titulados *Féerie*, cuyo efecto era un determinado color; pero como de los Parnasianos al Simbolismo la sensibilidad experimentó un refinamiento —por influencia de los pintores—, este color no tenía palabra que lo pudiera nombrar —como era el caso del blanco de Gautier—; no hay duda de que dominó el tono plateado, pero este tono aparecía ligado a otras sensaciones que lo diversificaban y lo reforzaban: luminosidad, transparencia, ligereza o frialdad con la palidez lunar, sedosidad de las plumas, brillo del diamante.»⁵⁰⁶

Aunque fueron muchos los elementos que separaron a nuestro artista del simbolismo francés, como comentaría Barthes,

⁵⁰⁵ BARTHES, Roland, 1986 (nota 3), p. 199.

⁵⁰⁶ BARTHES, Roland, 1986 (nota 84), p. 214.

también le aproximó la cultura, en especial, la clásica. Así pues, no se limitó a referirse directamente a hechos mitológicos transmitidos por la literatura griega y latina, sino que, además, los “autores”—*auctores*— que introducía eran poetas como Valéry o Keats, o bien pintores educados en la Antigüedad clásica como Poussin o Rafael⁵⁰⁷. Una serie de eslabones unía a los antiguos poetas con el pintor; y a todos ellos les unía una misma cadena, Ovidio y Poussin. Es especialmente relevante el hecho que una tela de sus obras estuviera dedicada a Valéry, y quizás aún más que la tela del pintor y un poema de Valéry llevaran el mismo título: *Naissance de Vénus* [Nacimiento de Venus]; y que ambas obras produjeran el mismo “efecto”: surgimiento marítimo, a partir del mito clásico⁵⁰⁸.

La concordancia fue quizá lo que le dio la clave al “efecto” de Twombly, que como evidenció Barthes era asiduo en sus obras, incluso en las anteriores a su instalación en Italia, en las que el carácter sostenía el mismo aire que produciría la palabra Mediterráneo en todas sus dimensiones posibles⁵⁰⁹.

El filósofo Remo Bodei (Cagliari, 1938), en su libro *Le forme del bello* [La forma de lo bello], de 1998, insistió que lo bello era fácilmente identificable ya que aparece, más allá de cualquier vínculo, en la sencillez de un color y de un sonido o en la fulguración]. No se puede hacer ninguna afirmación sobre qué es la belleza pues ha ido evolucionando y cambiando según avanzaba la historia, como

⁵⁰⁷ BARTHES, Roland, 1986 (nota 84), p. 205.

⁵⁰⁸ BARTHES, Roland, 1986 (nota 84), p. 215.

⁵⁰⁹ BARTHES, Roland, 1986 (nota 84), p. 215.

afirmó Bodei: «[...] la expresión misma de lo bello debe someterse a continuas metamorfosis. Más que como obra acabada, el producto estético se concibe y se conoce, a menudo, como detonador de emociones caleidoscópicas e inestables o de intermitentes intuiciones subjetivas»⁵¹⁰. Sin embargo, Valéry expresó:

«[...] la Belleza es una especie de muerte. La novedad, la intensidad, la extrañeza y, en una palabra, todos los valores de choque, la han suplantado. La excitación en estado bruto es la dueña soberana de las almas recientes; y las obras tienen actualmente por función arrancarnos al estado contemplativo, a la felicidad estacionaria cuya imagen, tiempo atrás, estaba íntimamente unida a la idea general de lo Bello.»⁵¹¹

Mientras que el poeta y crítico estadounidense Edgar Allan Poe (1809-1849) en *The Philosophy of Composition* [La filosofía de la composición] (1946) y *The Poetic Principle* [El principio poético] (1948) también hablaba de un efecto concreto:

«Teniendo en cuenta siempre la originalidad (puesto que se engaña a sí mismo quien se aventura a prescindir de una fuente de interés tan palpable y tan fácil de obtener) me digo a mí mismo, en primer lugar: “De entre los innumerables efectos o impresiones ante los que el corazón, el intelecto, o (más generalmente) el alma se muestran susceptibles, ¿cuál habré de elegir en las presentes circunstancias?”»⁵¹²

⁵¹⁰ BODEI, Remo. *La forma de lo bello*. Madrid: La balsa de la Medusa, Antonio Machado Libros, 2008, p. 105.

⁵¹¹ Citado en BODEI, Remo, 2008 (nota 510), p. 105.

⁵¹² POE, Edgar Allan. *La filosofía de la composición y el principio poético* (ed. bilingüe; trad. Juan José Palomares). San Lorenzo del Escorial: Langre, 2001, p. 29.

Es más, Poe insistió:

«[...] cuando los hombres hablan de la Belleza, no están realmente refiriendo, tal como a una cualidad, sino a un efecto; se refieren, en suma, a esa elevación pura e intensa del alma — no del intelecto, o del corazón— [...] y que se experimenta a través de la contemplación de “lo bello”. Otorgo a la Belleza, por tanto, el dominio del poema, nada más por el hecho de que es una norma evidente de todo arte la recomendación de que los efectos surjan del modo más directo posible de sus causas originales; y nadie ha habido hasta momento tan obtuso como para no reconocer que esta peculiar elevación de la que hablamos, cuando menos, se consigue más pronto a través de un poema. No obstante, el propósito de Verdad, como satisfacción del intelecto, y el propósito de Pasión, como excitación del corazón, si bien hasta cierto punto alcanzables en poesía, lo son, desde luego, mucho más fácilmente en prosa.»⁵¹³

Poe consideró la Belleza como algo de su dominio, además de cualquier índole: «[...] en su forma más elevada, de modo invariable mueve el alma sensible al llanto. La melancolía se erige, pues, en el más legítimo de los tonos poéticos»⁵¹⁴ y añadió: «de todos los temas melancólicos [...] el más estrechamente ligado a la Belleza es: la muerte»⁵¹⁵. Así pues, no dista mucho de lo expuesto anteriormente por Valéry.

⁵¹³ POE, Edgar Allan, 2001 (nota 512), pp. 40-41.

⁵¹⁴ POE, Edgar Allan, 2001 (nota 512), p.41.

⁵¹⁵ POE, Edgar Allan, 2001 (nota 512), p.47.

El profesor de la Universidad Viña del Mar, Francisco Cruz en su ensayo “Estética de lo sublime” incidió en:

«[...] en Pseudos-Longino lo sublime es la promoción de lo humano hacia su máxima realización frente al enorme espectáculo del mundo: la admiración se vuelve sobre el oyente como si fuera él mismo el creador de la frase que acaba de escuchar, de una belleza cuyo resorte es el amor por lo incommensurable. Lo sublime conduce, paradójicamente, a la revelación de la angostura del mundo frente al constante e ilimitado afán del espíritu por intentar saltar los márgenes de la naturaleza:

“...la naturaleza no ha elegido al hombre para un género de vida bajo e innoble, sino que introduciéndonos en la vida y en el universo entero como en un gran festival, para que seamos espectadores de todas sus pruebas y ardientes competidores, hizo nacer en nuestras almas desde un principio un amor invencible por lo que es siempre grande y, en relación con nosotros, sobrenatural. Por esto, para el ímpetu de la contemplación y del pensamiento humano no es suficiente el universo entero, sino que con harta frecuencia nuestros pensamientos abandonan las fronteras del mundo que los rodea y, si uno pudiera mirar en derredor la vida y ver cuán gran participación tiene en todo lo extraordinario, lo grande y lo bello, sabría, en seguida, para qué hemos nacido” (‘Longino’ 202-203).»⁵¹⁶

Sin embargo, en el siglo XVIII fue cuando se produjo el cambio estético de lo sublime como apuntó Cruz en su breve recorrido por la evolución del término a través de Longino, Burke y Kant:

⁵¹⁶ Citado en CRUZ, Francisco. “Estética de lo sublime”. En: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2279769>>. (Fecha de consulta: 1 -VIII- 2016).

«En 1757 aparece la Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello del irlandés Edmund Burke. La noción deja de ser tratada como una cualidad exclusiva del lenguaje situándose ahora en la dimensión empírica del poder, del cuerpo y de las pasiones. Frente al Pseudos-Longino, Burke acentúa el aspecto sombrío del patetismo sublime: el terror, la sensación y la idea de amenaza y de dolor, es el estado más intenso de la mente y en cuyo asalto puede ésta llegar a padecer la sublimidad. [...] La perspectiva empírica de Burke ofrece excelentes descripciones de los signos de ocasión de lo sublime. La fuerza de los animales salvajes que excede toda utilidad, el poder del soberano, de la naturaleza o de la divinidad que crece en la imaginación mientras nos hacemos cada vez más pequeños; las formas o espacios de grandes dimensiones, hacia arriba (sub-limen) o hacia abajo (sub-limo), como las viejas catedrales, las montañas o los precipicios; las cosas que parecen infinitas saturando la mente de ese horror delicioso que constituye la señal más efectiva de lo sublime; la percepción de la dificultad o de una fuerza enorme y enigmática como el único origen posible de ciertas obras (Burke señala el caso de Stonehenge); la magnificencia del cielo estrellado o de una vertiginosa proliferación de imágenes en la poesía; la luz cegadora del sol o la brusca transición de la máxima luz oscuridad y viceversa; el ruido sutilmente pavoroso del trueno y de las tormentas; y finalmente, todas las privaciones o ausencias, donde el individuo padece la angostura de su ser y la atracción de la nada: el vacío, la oscuridad, la soledad y el silencio. Kant [...] en 1790, sin recusar la herencia de Burke y conforme al proyecto general de su filosofía crítica, aporta en la Crítica de la facultad de juzgar una indagación trascendental de la noción de lo sublime. [...] Pero, tal como en Burke, el sentimiento de lo sublime [...] hace temblar nuestras expectativas de sentido ante la naturaleza dejándonos en una especie de parálisis. [...] En Kant el sentimiento de lo sublime rebota en la exterioridad natural (cuya grandeza nunca es lo suficientemente regia como para ocupar el lugar del todo

absoluto) y se vuelve sobre la propia razón como una facultad que consiste en la exigencia de lo incondicionado. El placer negativo o respeto proviene de esta superación constante de la naturaleza, mediante la intuición de la dignidad de la vocación racional de lo humano hacia algo que precisamente ni el máximo esplendor natural puede igualar.»⁵¹⁷

Por su parte, el filósofo y ensayista italiano Remo Bodei también quiso hacer hincapié en el concepto de lo sublime:

«[...] lo sublime plantea otro modo, radical, de negar que la tensión de lo sensible a lo inteligible puede llevar a la conquista plena del sentido que encierra lo bello y asegura el orden cósmico. Desde la antigüedad lo sublime se opone a la idea de que el mundo pueda satisfacer completamente al hombre y de que, por ello, suponga un modelo absoluto que imitar. Ya en los comienzos de nuestra era, el Seudo-Longino (o Anónimo de lo Sublime) muestra cómo el ser humano está destinado a trascender incesantemente los confines del universo y como, en ese desafío, halla un motivo de orgullo. La “belleza sublime” (y ambos conceptos están aún indivisiblemente unidos) no se manifiesta como traducción o reflejo de la belleza cósmica, sino como continua superación hacia lo inconmensurable en la tensión por poner de manifiesto la superioridad del espíritu humano también en relación con el universo.»⁵¹⁸

El preceptor literario griego Longino describió lo sublime como: «[...] una elevación y culmen del lenguaje, y que los poe-

⁵¹⁷ CRUZ, Francisco, 2006 (nota 516).

⁵¹⁸ BODEI, Remo, 2008 (nota 510), p. 106.

tas y los más grandes autores no se valieron de otro modo para alcanzar su preeminencia y renombre inmortales. Pues las cosas extraordinarias no convencen al auditorio, sino que lo conducen al éxtasis»⁵¹⁹. Es más, Longino reveló que:

«La elección de las palabras adecuadas y magníficas atrae y maravilla al oyente, y que es la principal ambición de todos los oradores y escritores, porque es el medio que asegura la presencia en el discurso, como en las estatuas más bellas, de grandeza, belleza, elegancia, serenidad, poder y fuerza, así como las cualidades, y a la vez confiere a los hechos un alma parlante, porque las palabras hermosas son la particular luz del pensamiento.»⁵²⁰

Longino ya analizó si se disponía de otros medios para hacer sublime el estilo puesto que:

«Todas las cosas de la naturaleza se constituyen por partes inherentes a su sustancia, encontraremos una fuente de lo sublime si seleccionamos adecuadamente sus elementos cruciales y los combinamos para crear un solo cuerpo. De modo que uno atrae a los oyentes, primero, mediante la selección de materias, y luego, mediante la acumulación de las mismas. Por ejemplo, Safo siempre logra captar los arrebatos típicos de las locuras amorosas, partiendo de los síntomas que les acompañan en la vida real. ¿En qué muestra su excelencia? En el admirable modo en que selecciona los rasgos más llamativos y vehementes y los conjuga entre sí.»⁵²¹

⁵¹⁹ LONGINO. *De lo sublime* (trad. Eduardo Gil Bera). Barcelona: Acantilado, 2014, p. 6.

⁵²⁰ LONGINO, 2014 (nota 519), p. 64.

⁵²¹ LONGINO, 2014 (nota 519), pp. 27-28.

Sin embargo, la más poderosa condición para alcanzar lo sublime para Longino era nutrir las almas y llenarlas de inspiración, ya que: «[...] lo sublime es el eco de un alma grande. De ahí que una idea, sin palabras, a veces suscita admiración a causa de su grandeza de pensamiento. Así, el silencio de Áyax en el inframundo es más grande y sublime que cualquier palabra»⁵²². El silencio y la emoción que uno siente frente a la inmensidad de la naturaleza, ante lo desconocido es igual de sublime que la evocación de cualquier palabra o título. La blancura y la nada en contraposición a la grandeza y esplendor son dos conceptos contrarios que alcanzan la sublimidad. Lo mismo ocurre con el carácter humano frente a lo divino y/o la naturaleza. La sublimidad no se limita a los episodios heroicos de Hércules o Áyax, o a los poetas que los narran, sino también a los de los simples “mortales” que alcanzaron la inmortalidad gracias a sus hazañas, con las que consiguieron hacer historia, me refiero a personajes como Alejandro Magno o Ciro, a quienes Twombly manifestó su admiración. Grandeza y sublimidad. Respecto a lo sublime, Longino incidió en que:

«Lo sublime de verdad eleva nuestra alma, como si fuera algo instintivo, y exultante de dignidad, rebosa alegría y orgullo, como si fuera la creadora de lo que ha oído. [...] En general, consideraremos hermoso y sublime de verdad lo que agrada siempre a todos. Cuando gente de diferentes costumbres, modos de vida, intereses, edades y lenguajes piensan igual sobre el mismo asunto, ese juicio y aprobación concertada por parte de tantos discordantes hacen que nuestra fe en lo que admiran sea fuerte e inexpugnable.»⁵²³

⁵²² LONGINO, 2014 (nota 519), p. 19.

⁵²³ LONGINO, 2014 (nota 519), pp. 16-17.

Dicho esto, Longino clasificó e identificó cinco fuentes principales de la sublimidad expresiva, la primera es la facultad de expresión, la segunda es la pasión vehemente e inspirada, ambas innatas, mientras que las tres restantes son producto del arte: «[...] la doble formación de figuras, según sean del pensamiento y de la expresión, la dicción noble, que comprende la selección de palabras, la alocución metafórica y el pulimento del lenguaje, y por fin, la quinta causa de la grandeza y la elevación de estilo en la composición»⁵²⁴. Sin embargo, Longino confesó que existía otro acceso a lo sublime: «[...] la imitación y emulación de los grandes escritores y poetas que nos preceden. [...] También de la grandeza de alma de los antiguos, como si viniera desde bocas sagradas, fluye hasta el alma de quienes los emulan, lo que llamaríamos un efluvio, de modo que incluso quienes no son proclives a la profecía se inspiran y entusiasman con la grandeza de otros»⁵²⁵. Y añadió: «[...] si introduces cosas del pasado como presentes y que están sucediendo ahora, el paisaje se transforma, de narración, en actualidad llena de acción»⁵²⁶. Como también insistió en que: «[...] el arte es perfecto cuando parece ser natural, y la naturaleza triunfa cuando entraña un arte secreto»⁵²⁷, y apuntó:

«[...] no hay duda de que la composición, que es una especie de armonía natural del hombre que no sólo apela al oído,

⁵²⁴ LONGINO, 2014 (nota 519), p. 17.

⁵²⁵ LONGINO, 2014 (nota 519), p. 35.

⁵²⁶ LONGINO, 2014 (nota 519), p. 57.

⁵²⁷ LONGINO, 2014 (nota 519), p. 52

sino a su alma, donde mueve diversas clases de palabras, representaciones, hechos, belleza y melodía, que nacen y crecen con nosotros, introduce en el alma de los presentes la pasión dominante del orador, mediante la mezcla y variación de sus tonos.»⁵²⁸

La armonía es fundamental para alcanzar la sublimidad en estos casos, pues, según Longino: «[...] muchos escritores y poetas, que no son naturalmente sublimes, sino más bien carente de elevación, empleando palabras comunes y populares que no tienen en sí nada extraordinario, han conseguido dignidad, distinción y una apariencia alejada de la vulgaridad, con la mera disposición armónica de las mismas»⁵²⁹. Hecho que, sin duda, debió saber Twombly, ya que supo elegir y combinar muy bien cada una de las referencias, palabras y la pasión que introdujo en su obra y que le otorgaron esa elegancia y belleza que reveló lo sublime de su trabajo. En palabras de Longino: «[...] lo sublime y la pasión, son una sola, y que, de manera natural, están vinculadas y medran juntas»⁵³⁰.

⁵²⁸ LONGINO, 2014 (nota 519), pp. 81-82.

⁵²⁹ LONGINO, 2014 (nota 519), pp. 83-84.

⁵³⁰ LONGINO, 2014 (nota 519), p. 18.

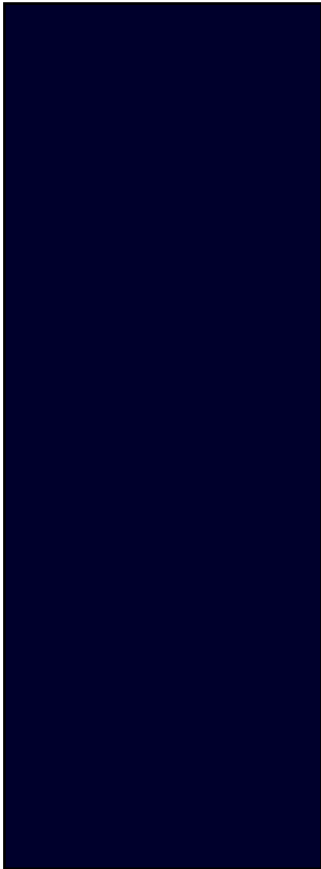


Cy Twombly en un receso de trabajo. Fotografía de Horst P.
Horst en su domicilio en Roma en 1966 para VOGUE.
© Cy Twombly Foundation. © Horst P. Horst. © VOGUE.



[XI]

**Dualidad italiana:
esplendor y decadencia**



11. Dualidad italiana: esplendor y decadencia

Roma es una ciudad con una historia y un pasado muy presente lleno de contrastes, en la que convive lo antiguo con lo nuevo, un espacio donde el arte emergente se nutre del subsuelo clásico —tradicción y vanguardismo—.

Italia, pero, sobre todo, Roma, representa esa dualidad y tensión característica entre el pasado y el futuro. La innovación siempre tiene presente lo anterior, sienta sus bases sobre esos cimientos; sin embargo no solo construyen sobre ellos sino que coexisten unos con otros generando y mostrando el esplendor decadente de la capital italiana.

El escritor Matteo Marchesi en *Il romanzo di Roma. Aneddoti e curiosità storiche* [La novela de Roma. Anécdotas y curiosidades históricas] escribió y remarcó la historia y la diversidad que circunda a la capital italiana; así como la consideraba la cabeza y el centro de todo el mundo, por lo que a lo largo de su historia han habido periodos, inevitablemente, de luz y oscuridad:

«Quizá Roma no sea la Ciudad Eterna, como afirma uno de sus tópicos turísticos, pero es una de las más antiguas de occidente y sin duda su capital histórica más importante. Sus más de 2.750 años de existencia están estrechamente entrelazados con el nacimiento y la consolidación de Europa, y podríamos decir que en su momento de mayor esplendor prefigura la actual Unión Europea. Sólo que con un territorio más amplio y una mayor diversidad de etnias, religiones y culturas. Su expansión y su influencia han sido tan intensas, que al cronista se la hace difícil narrar su devenir ciñéndose a los límites de la ciudad y a sus acontecimientos locales. Roma vivía pendiente de lo que ocurría en sus provincias y fronteras, y éstas reaccionaban a lo que se cocía o se decía en

Roma. Era, por tanto, una metrópolis, en todos los sentidos de la palabra; la *Caput mundi*, cabeza y centro de todo el mundo conocido.»⁵³¹

Roma, como remarcó Marchesi, fue la piedra basal de occidente:

«[...] tuvo la sabiduría de no destruir la antigua cultura griega, sino adoptarla y adaptarla para elaborar la cultura grecorromana. Una cultura que fue la base de nuestra civilización occidental, y que supo también incorporar rasgos de otros pueblos de Europa, de África y del Asia Menor [...] La difusión del latín y la preservación del griego le permitieron asimismo asentar un venero de textos filosóficos, políticos, jurídicos y literarios que durante más de un milenio fueron la base de la formación académica, teológica y universitaria de los grandes autores posteriores. Y que todavía hoy resultan vigentes e imprescindibles para cualquier tipo de estudios humanísticos. La Roma clásica de los reyes, la república y el imperio ha dejado un tesoro arquitectónico, monumental y artístico sin parangón, pese a las muchas veces que luego fue arrasada y devastada. Los bárbaros y otros conquistadores extranjeros respetaron y muchas de sus obras de arte más emblemáticas, como el Foro, el Coliseo o el Palatino, entre otras numerosas huellas de su pasado, quizá porque ya además de romanas eran universales. Hoy todavía podemos visitar esos sitios que nos hablan del esplendor de Roma, y también descender a las catacumbas que testimonian sus penurias y sufrimientos.»⁵³²

⁵³¹ MARCHESI, Mateo. *La novela de Roma: Anécdotas y curiosidades históricas*. Barcelona: Robinbook, 2009, p. 11.

⁵³² MARCHESI, Mateo, 2009 (nota 531), pp. 11-12.

Desde la fundación de la ciudad, se han experimentado diferentes ciclos, alternándose el éxito con el declive pero siempre se ha ido enriqueciendo. Transformándose una y otra vez, convirtiéndose en indispensable para comprender el arte. Mejorándose en cada momento, inclusive en aquellos oscuros que ha vivido. Roma ha sido durante el transcurso de los años, destino, origen y fuente de artistas, canalizando y orientando la creatividad.

11.1. Lo profano y escatológico

Lo profano se vuelve sagrado y lo sagrado en profano a lo largo de la Historia. Esta dualidad continúa con los conceptos de sagrado y profano que ya trabajó Mircea Eliade (1907-1986) en su libro *The sacred and the profane* [Lo sagrado y lo profano] de 1956, y que Josetxo Beriain e Ignacio Sánchez de la Yncera del departamento de Sociología de la Universidad Pública de Navarra también rescataron para profundizar en el tema en su libro *Sagrado/Profano. Nuevos desafíos al proyecto de la modernidad* de 2010. Los españoles Beriain y Sánchez en su introducción hicieron hincapié en su significado doble, no puede existir uno sin el otro, con valores opuestos pero complementarios:

«[...] Sagrado /Profano reúne, con palabras de Max Weber, en un único plexo de sentido (*Sinnzusammenbänge*) dos polos semánticos necesariamente contrapuestos. Su doble conducción mutable y móvil proporciona un singularísimo eje de luz: un eje casi misterioso que reclama su continua localización, y que de este modo nos permite obtener, a la vez, una inapreciable trama interpretativa y el estado de vigilia y de alerta máximas necesario para revisarla constantemente, pudiendo así interpretar y articular la vida social en su fluencia.»⁵³³

⁵³³ BERIAIN, Josetxo; SÁNCHEZ DE LA YNCERA, Ignacio. *Sagrado/Profano. Nuevos desafíos al proyecto de la modernidad*. Madrid: Centro de investigaciones sociológicas, 2010, p. 7.

El escritor rumano Mircea Eliade hablaba del ser moderno que quiere liberarse del lastre divino, sacro, y actualizarse, aunque por más que uno lo intente, no puede anular y deshacerse de su pasado hasta que no mate a su “Dios”. Es realmente interesante el capítulo en el que Eliade trató lo sacro y lo profano en el mundo moderno:

«[...] la mayoría de las situaciones asumidas por el hombre religioso de las sociedades primitivas y de las civilizaciones arcaicas han sido superadas desde hace mucho tiempo por la Historia. Pero no han desaparecido sin dejar huellas: han contribuido a hacer de nosotros lo que somos hoy día, forman parte, pues, de nuestra propia historia. Como hemos repetido en varias ocasiones, el hombre religioso asume un modo de existencia específico en el mundo y, a pesar del considerable número de formas histórico-religiosas, este modo, específico es siempre reconocible. Cualquiera que sea el contexto histórico en que esté inmerso, el *homo religiosus* cree siempre que existe una realidad absoluta, *lo sagrado*, que trasciende este mundo, pero que se manifiesta en él y, por eso mismo, lo santifica y lo hace real. Cree que la vida tiene un origen sagrado y que la existencia humana actualiza todas sus potencialidades en la medida en que es religiosa, es decir, en la medida en que participa de la realidad. Los dioses han creado al hombre y al Mundo, los Héroes civilizadores han terminado la Creación, y la historia de todas estas obras divinas y semidivinas se conserva en los mitos. Al reactualizar la historia sagrada, al imitar el comportamiento divino, el hombre se instala y se mantiene junto a los dioses, es decir, en lo real y significativo. Es fácil de ver la separación existente entre este modo de estar en el mundo y la existencia del hombre arreligioso. Ante todo se da el hecho de que el hombre arreligioso rechaza la trascendencia, acepta la relatividad de la “realidad”, e incluso llega a dudar del sentido de la existencia. Las demás grandes culturas del pasado han conocido, también, hombres arreli-

giosos y no es imposible que los haya habido incluso en los niveles arcaicos de cultura, a pesar de que los documentos no hayan atestiguado todavía su existencia. Pero sólo en las modernas sociedades occidentales se ha desarrollado plenamente el hombre arreligioso. El hombre moderno arreligioso asume una nueva situación existencial: se reconoce como único sujeto y agente de la historia, y rechaza toda llamada a la trascendencia. Dicho de otro modo: no acepta ningún modelo de humanidad fuera de la condición humana, tal como se la puede descubrir en las diversas situaciones históricas. El hombre *se hace* a sí mismo y no llega a hacerse completamente más que en la medida en que se desacraliza y desacraliza al mundo. Lo sacro es el obstáculo por excelencia que se opone a su libertad. No llegará a ser él mismo hasta el momento en que se desmitifique radicalmente. No será verdaderamente libre hasta no haber dado muerte al último dios [...] El hombre moderno arreligioso asume una existencia trágica y que su elección existencial no está exenta de grandeza. Pero este hombre arreligioso descende del *homo religiosus* y, lo quiera o no, es también obra suya, y se ha constituido a partir de las situaciones asumidas por sus antepasados. En suma, es el resultado de un proceso de desacralización. Así como la “Naturaleza” es el producto de una secularización progresiva del Cosmos obra de Dios, el hombre profano es el resultado de una desacralización de la existencia humana. Pero esto implica que el hombre arreligioso se formó por oposición a su predecesor, esforzándose por “vaciar” de toda religiosidad y de toda significación trans-humana. Se reconoce a sí mismo en la medida en que se “libera” y se “purifica” de las “supersticiones” de sus antepasados. En otros términos: el hombre profano, lo quiera o no, conserva aún huellas del comportamiento del hombre religioso, pero expurgadas de sus significados religiosos. Haga lo que haga, es heredero de éstos. No puede abolir definitivamente su pasado, ya que él mismo es su producto. Está constituido por una serie de negaciones y de repulsas, pero continúa obsesionado por las

realidades de que abjuró. Para disponer de un mundo para sí, ha desacralizado el mundo en que vivieron sus antepasados; pero, para llegar a esto, se ha visto obligado a adoptar un comportamiento totalmente contrario al comportamiento que le había precedido, y este comportamiento lo siente todavía dispuesto a reactualizarse, de una forma u otra, en lo más profundo de su ser. Hay más: el hombre moderno que se siente y pretende ser arreligioso dispone aún de toda una mitología camuflada y de numerosos ritualismos degradados. Como hemos mencionado, los regocijos que acompañan al Año Nuevo o a la instalación en una nueva casa presentan, en forma laica, la estructura de un ritual de renovación. Se descubre el mismo fenómeno en el caso de las fiestas y alborozos que acompañan al matrimonio o al nacimiento de un niño, a la obtención de un nuevo empleo, de una promoción social, etc. Se podría escribir todo un libro sobre los mitos del hombre moderno, sobre las mitologías camufladas en los espectáculos de que gusta, en los libros que lee. [...] vuelve a tomar y utilizar innumerables motivos míticos: la lucha entre el Héroe y el Monstruo, los combates y las pruebas iniciáticas, las figuras y las imágenes ejemplares (la “Joven”, el “Héroe”, el paisaje paradisiaco, el “Infierno”, etc.). Incluso la lectura comporta una función mitológica: no sólo porque reemplaza el relato de mitos en las sociedades arcaicas y la literatura oral, todavía con vida en las comunidades rurales de Europa, sino especialmente porque la lectura procura al hombre moderno una “salida del Tiempo” comparable a la efectuada por los mitos. Bien se “mate” el tiempo con una novela policíaca, o bien se penetre en un universo temporal extraño, el representado por cualquier novela, la lectura proyecta al hombre moderno fuera de su duración personal y le integra en otros ritmos, le hace vivir en otra “historia”.

La gran mayoría de los “sin religión” no se ha liberado, propiamente hablando, de los comportamientos religiosos, de las teologías y mitologías. A veces les aturde una verdadera algarabía mágico-religiosa, pero degradada hasta la carica-

tura, y por esta razón difícilmente reconocible. El proceso de desacralización de la existencia humana ha desembocado más de una vez en formas híbridas de magia ínfima y de religiosidad simiesca. No pensamos en las innumerables “pequeñas religiones” que pululan en todas las ciudades modernas, en las iglesias, en las sectas y en las escuelas pseudoocultistas, neoespiritualistas y sedicentes herméticas, pues todos estos fenómenos pertenecen aún a la esfera de la religiosidad, aunque se trate casi siempre de aspectos aberrantes de pseudomorfosis. Tampoco hacemos alusión a los diversos movimientos políticos y profetismos sociales, cuya estructura mitológica y fanatismo religioso son fácilmente discernibles. Bastará, para poner sólo un ejemplo, recordar la estructura mitológica del comunismo y su sentido escatológico. Marx recoge y continúa uno de los grandes mitos escatológicos del mundo asiático-mediterráneo, a saber: el del papel redentor del Justo (el “elegido”, el “ungido”, el “inocente”, el “mensajero”; en nuestros días, el proletariado), cuyos sufrimientos son llamados a cambiar el estatuto ontológico del mundo.»⁵³⁴

Twombly como buen postmoderno se encontró sumergido en su propia dicotomía, en la que trabajó tomando temas mitológicos y religiosos, que actualizó y honró con la intención de humanizarlos hasta el punto de identificarse con el mismísimo Apolo. Como el filósofo alemán Karl Marx (1818-1883), el artista norteamericano buscó, en cierta medida, cambiar el significado ontológico del mundo: poetas, escritores, artistas, etc., todos eran seres divinos para él y, a su vez, humanos. Twombly se reveló, a primera vista, “profano” y, por ende, se dedicó a jugar con la contraposición entre lo sagrado y lo profano, tomando temas divinos

⁵³⁴ ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Guadarrama. Punto Omega, 1981, pp.123-126.

que humanizaba, y temas mundanos que divinizaba.

Por su parte, la lógica performativa y operacional de lo escatológico también se presenta en la obra de Twombly basada en la idea limpia y propia del cuerpo completo, que más bien se muestra diseminado a través de diversas obras, en forma de parte-objetos y genitales garabateados; la naturaleza humana en estado puro sin condicionantes.

El antropólogo francés Georges Bataille (1897-1962) en su libro *L'Histoire de l'èrotisme* [Historia del erotismo] de 1976 escribió sobre la sexualidad y las excreciones pero también sobre la muerte y el deseo horrorizado de perder y perderse. Bataille habló acerca de la naturaleza del ser humano:

«El hombre es un animal que niega la naturaleza: la niega mediante el trabajo, que la destruye y transforma en un mundo artificial; la niega en tanto que forma de actividad creadora de vida; la niega en tanto que espacio de muerte [...] Toda forma de animalidad quedó excluida del mundo de la claridad, portador de un sentido de lo humano. Estas formas, no obstante, sólo se negaron con carácter ficticio. Los hombres se mostraron capaces de contener en unos límites estrictos —encontrando justamente así su lugar— el mundo de la carnalidad animal, pero sin desear jamás erradicarlo. Ni siquiera lo habrían podido pretender. De esa manera hubieron de contentarse con matizar la carnalidad, con apartarla de la luz y confinarla a la noche, donde se sustrajo a la atención. El espacio de lo inmundo es la oscuridad, donde queda a resguardo de cualquier mirada. La ocultación es la condición de la actividad sexual, al igual que del cumplimiento de las necesidades naturales. La noche engloba de esta manera dos mundos por lo demás bien diferenciados, pero siempre vinculados. Un mismo horror arroja a una misma noche la función sexual y la función excrementicia. El vínculo viene dado por la naturaleza

que une e, incluso, en cierta medida, entremezcla los órganos. Por supuesto, no podemos determinar el elemento esencial, característico de la aversión que nos sumerge en la náusea ante unas y otras “inmundicias”. Ni siquiera podemos saber si los excrementos huelen mal por el asco que nos producen o si es el mal olor lo que nos asquea. En lo referente al hedor, los animales no sienten la menor repugnancia. El hombre parece ser el único que se avergüenza de esa naturaleza de la que proviene y de la que no deja de formar parte. Es un asunto sensible para nosotros. Hemos ordenado a nuestra imagen este mundo humanizado tras borrar las huellas de la naturaleza, alejándonos en especial de todo cuanto podría recordarnos el modo en que la abandonamos.»⁵³⁵

Del mismo modo que recordaba:

«[...] San Agustín se refería así al carácter inconfesable de la carnalidad que aparece anónimamente en nuestro origen: *inter faeces et urinam nascimur* (nacemos entre la inmundicia). Pero nunca llegaremos a saber si estas inmundicias entre las cuales surgimos son propiamente ignomiosas para nosotros o si nos parecen tales porque surgimos de ellas. Está claro que nos supone una contrariedad ser fruto de la vida, de la carne, de la suciedad más sanguinolenta. En rigor cabría pensar que es la materia viva, en el estadio mismo en que nos separemos de ella, el objeto privilegiado de nuestra náusea. Sacamos a nuestros hijos del fango y la abyección, y después nos esforzamos por eliminar las huellas de ese origen. Intentamos aterrorizarlos desde que tienen edad de compartir (poco a poco) nuestro asco frente a la inmundicia, ante todo cuanto es emanación de la carne tibia y bullente.»⁵³⁶

⁵³⁵ BATAILLE, Georges. *Historia del erotismo* (trad. Javier Palacio Tauste). Madrid: Errata naturae, 2015, pp. 63-64

⁵³⁶ BATAILLE, Georges, 2015 (nota 535), p. 65.

Twombly no se avergonzó de la impudicia e impureza que rodea lo humano y, es más, siempre mostró las huellas que otros intentaron esconder. Descubrió esa inmundicia que ha de ser mostrada. De ahí esa dualidad entorno a lo escatológico y lo elegante —humano y divino—, siempre presente, en un juego de mostración y ocultación.

El antropólogo australiano Michael Taussig (Sidney, 1940) realizó un ensayo que tituló “El lenguaje de las flores” haciendo referencia al documento del mismo nombre de Georges Bataille, *Le langage des fleurs* [El lenguaje de las flores] (1929):

«[...] ¿Quién lo hubiera pensado? En “El lenguaje de las flores”, publicado en Documenta en 1929 —una revista que pese a su corta vida, hoy parece haber sido el crisol de gran parte de lo que era intelectualmente audaz en la vanguardia europea—, Bataille, el editor de la revista, escogió la mandrágora como ejemplo de lo que el mundo de las plantas podía enseñarnos acerca de la relación entre belleza, sexo y muerte (Bataille en Stoekl, 1985: 10-4). Bataille buscaba en la naturaleza procesos que, al ser enmarcados de cierta manera, hicieran que uno se percatara de cómo modelos tomados de la naturaleza daban forma subrepticamente a nuestro modo de pensar. El título empleado por Bataille, “El lenguaje de las flores”, que yo tomé prestado, proviene a su vez de una tradición occidental europea de los siglos XVIII y XIX semejante a la idea renacentista de que los jeroglíficos egipcios eran un lenguaje universal que reunía Dios y naturaleza [...] Bataille se interesaba por la forma como los esquemas de simetrías y diferencias en el cuerpo humano servían para configurar la cultura [...] Bataille integró una sensibilidad surrealista y el amor por lo absurdo al análisis de la manera como las partes altas y bajas del cuerpo se relacionaban con esquemas cósmicos de reconciliación y redención. Sostenía que una verdadera dialéctica no

se detenía. De ahí que no pudiera haber tregua en la guerra atroz entre lo superior y lo inferior, y que pensara además que dicha guerra estaba permanentemente a punto y con saña porque el pensamiento descansa sobre esas categorías leídas en la naturaleza.»⁵³⁷

Taussig insistió en señalar que:

«[...] Bataille ve las flores como metáforas sexuales que ponen en conjunción la belleza, la muerte y el erotismo. Compara las flores con órganos sexuales humanos, con sus estambres y pétalos dirigidos hacia el sol, y sostiene que la esencia de su belleza debe mucho a la fragilidad de su vida. Condenadas a morir casi en el momento en que florecen, se marchitan tristemente sobre el tallo en total desorden, y por último se desploman en la tierra de donde salieron. De ahí su conclusión en “El lenguaje de las flores”: “¿Acaso no corren el riesgo todas estas cosas hermosas de ser reducidas a una extraña *mise-en-scène*? —pregunta—. ¿Acaso no están destinadas a volver más impuro el sacrilegio?” (Bataille en Stoekl, 1985: 14). [...] Bataille detecta un desequilibrio similar entre lo bueno y lo malo en la invención de la esfera sagrada. No sólo se alimentan recíprocamente y son complementarias, como en el esquema cristiano del Cielo y el Infierno, sino que además su asimetría garantiza un exceso que el juego de opuestos no logra contener. Esta idea lleva la firma de Bataille, y está implícita en su pregunta sobre las flores: “¿Acaso no están destinadas a volver más impuro el sacrilegio?” Y para afilar su argumento, para llevar su cascada de pensamientos al tope mayor de presión, se centra

⁵³⁷ TAUSSIG, Michael. “El lenguaje de las flores”. (Publicado en inglés en *Critical Enquiry* 30 (otoño 2003: 98-131). Versión de Mónica María del Valle Idárraga), revista Javeriana de la Universidad pontificia Javeriana de Bogotá, 2003, p. 239. En: <<http://www.javeriana.edu.co/universitaspsychologica/>> (Fecha de consulta: 25 -VII-2016).

entonces en la mandrágora. La mandrágora expresa con impresionante claridad el paso de lo sagrado a lo sacrílego. Puede decirse que su forma manifiesta ya la arquitectura cósmica del Cielo y del Infierno y su analogía en el cuerpo humano. Para los cristianos, la carencia de cabeza es un signo de la posible futura redención del pecado. Pero para Bataille, es el acéfalo de la naturaleza, nombre que su grupo escogió a finales de 1930 para su sociedad secreta, sagrada: *Acéphale*. Esta sociedad tenía como emblema un dibujo de André Masson. Se trataba de un hombre sin cabeza, desnudo y con los brazos abiertos, con una daga en una mano y, en la otra, un corazón en llamas, como una granada de mano; tenía estrellas en lugar de pezones y un cráneo ubicado en la parte de los genitales.»⁵³⁸

La crítica Rosalind Krauss (Washington, 1941), en su ensayo ““Informe” without Conclusion”⁵³⁹ para la revista *October* en 1996, también hizo referencia al antropólogo francés Bataille a la hora de hablar de lo abyecto y lo escatológico en el mundo del arte. La plataforma *Fen-Om* de 1997 manifestó e insistió en este hecho en su trabajo sobre Krauss:

«[...] en mantener la imagen de la flor, enfocándose en la mancha de su casi-instantánea putrescencia, derivada del hecho que su movimiento constante hacia la luz implica que se marchitará y caerá. “Porque las flores no envejecen de manera honesta, como las hojas,” escribe Bataille, “las cuales no pierden nada de su belleza, aún después de haber muerto” La negación de la negación opera para deshacerse de las

⁵³⁸ TAUSSIG, Michael, 2003 (nota 537), p. 240.

⁵³⁹ KRAUSS, Rosalind. ““Informe” without Conclusion”. *October*, 1996, vol. 78, (Autumn, 1996), pp. 89-105.

propiedades amorosas de las flores (propiedades basadas en conceptos erróneos, populares e ingenuos). Insiste en vez en que las flores son seductivas porque están manchadas, mancha que es otra forma de lo que Bataille consideraba como lo escatológico. Así, lo escatológico se liga fundamentalmente con una operación —la negación de la negación—, más que a alguna sustancia. Pero esta operación debe ser analizada para ver como logra ligarse con lo escatológico y no, como en la operación hegeliana de lo dialéctico, a lo sublimatorio. Una manera de describir la síntesis hegeliana... es a través de la 'neutralización'... Lo que los lingüistas estructuralistas han descubierto son las jerarquías que yacen en el corazón de cada neutralización. Nunca hablamos tan sólo de un solo par en oposición, sino más bien una relación de privilegio y poder entre términos: el término sin marcar germina con el potencial para surgir hacia órdenes más altos de generalización, de abstracción. Esta es la razón por la cual Bataille quiere que el lector... se mantenga en la presencia real de las cosas... Es 'deconstructivo' el no mantener las neutralizaciones, atacándolas insistiendo que el término 'marcado', o no-privilegiado, del par inicial sea utilizado en la posición más 'alta'... También se trata de permitir que el término no-privilegiado logre una capacidad 'explosiva' dentro del sistema, revelando las capacidades subversivas del término sin marcar... Las operaciones de lo escatológico, como las de la deconstrucción, son preformativas: hacen algo a la neutralización; la rebajan. O, más bien, producen lo bajo como algo que siempre fue parte de lo alto... Lo escatológico como operación aparece en la manera que el graffiti se ha presentado en el campo del arte modernista.»⁵⁴⁰

Es cierto que la utilización de medios escatológicos no es

⁵⁴⁰ KRAUSS, Rosalind. "Informe". *Fen-Om*, 1997. En: <<http://www.fen-om.com/spanishtheory/theory120.pdf>> (Fecha de consulta: 28-VII-2016).

nueva en el arte contemporáneo. Piero Manzoni fue uno de los artistas importantes del llamado arte povera, transgredió la realidad artística, conceptual y estética. Lo escatológico se introdujo en el mundo del arte como una parte inherente de nuestra naturaleza. Un hecho del que Twombly fue plenamente consciente como dijo en su entrevista con Nicholas Serota en 2008 en el que el crítico le señalaba que a veces, su trabajo resultaba escatológico:

«Sí, pero no tiene esa crudeza dura. Pero las partes del cuerpo son siempre... El pene señala una dirección, y eso se unas como una dirección en la pintura, que te obliga a ir en un sentido. Pero también la escala es tan grande. Utilizo partes del cuerpo, masculino o femenino. Con eso, sobre todo consigues tener un montón de cosas al mismo tiempo. La pintura es muy viscosa, sabe, realmente no me gusta. Prefiero la témpera o el acrílico porque se seca. Y también en aquel momento estaba leyendo las publicaciones de la Olympia Press del marqués de Sade y luego había una película. Había algo en el ambiente en ese momento...»⁵⁴¹

Twombly lo vio y vivió con total naturalidad, no se debe olvidar que él y Piero Manzoni se conocieron e incluso participaron en una exposición conjunta “Piero Manzoni. Cy Twombly. Itinerari trasversali arte e arti” comisariada por Vittoria Coen y en la que también participó Giorgio Franchetti en 1991 —con el que trabajó desde su llegada a Roma [Fig. 129]— en la que se confrontaba a los dos artistas, el trazo inquietante, la corporeidad y su influencia radical en el pensamiento del arte contemporáneo⁵⁴².

⁵⁴¹ SEROTA, Nicholas, 2008 (nota 173), pp. 58-59.

⁵⁴² Ver COEN, Vittoria; FRANCHETTI, Giorgio, 1991 (nota 22).



Fig. CXXIX. Giorgio Franchetti con Cy Twombly en su estudio de Roma (1958). Fotografía de David Lees.
© Cy Twombly Foundation. © David Lees.

11.1.1. *Ferragosto* (1961)

De entre todas las obras de Twombly quizá la que mejor represente esa lucha de contrarios —sacro/profano y esplendor/decadencia— sea su serie de cinco lienzos *Ferragosto* de 1961 [ver Fig. 59] que pintó ese verano caluroso y donde la pintura se presenta como una cosa rotunda. Todos muestran una gran agitación, como si se tratase de una narración verbal. Los trazos en pintura marrón están hablando de algo en concreto, implican una doble imagen: evocan la tierra y lo humano —que pueden parecer excrementos pero que en realidad son tierra—. Realizados con grandes paletas y colores —rosa, carne, marrón, rojo para la sangre—, se pueden relacionar con la época Barroca, concretamente con artistas flamencos, así como lo corpóreo de la carne recuerda a Peter Paul Rubens o la visión distópica a Hieronymus Bosch. Aquí Twombly no describía, todo sucede como en el sistema nervioso, por concatenación. Su sentimiento acompañó el trabajo, el trazo es sentimiento al pasar de algo suave y etéreo a algo duro, árido y solitario, que empezaba y que terminaba. La pintura de *Ferragosto* recuerda plásticamente a Pollock al que admiraba, considerándolo lo mejor de la pintura americana, al igual que a la obra de Arshile Gorky y Joan Miró.

El propio Twombly habló sobre esta serie durante la conversación que mantuvo con David Sylvester:

«[...] algunos llegaron a ser muy pesados, como el último de la serie [...] Realmente llegan a ser verdaderamente pesados porque la pintura es una cosa rotunda. No me desagradó, pero esos cuadros, por ejemplo, los pinté en Roma con un calor tremendo. Todas mis obras, cada una de ellas, muestran

cierta agitación. Y tengo, de algún modo, un conocimiento de las cosas. Y hay algunos elementos concretos que empleo. Esta doble imagen como la pintura marrón, es verbal. Existe un ejemplo junguiano de una niña pequeña. Está basado en el uso de las palabras, en cómo pueden afectar a un niño. La niña está en el cuarto de baño y el padre está muy preocupado. Así es que va a la puerta y le dice: “¿Qué estás haciendo?” Y ella le contesta: “Construyendo cuatro caballos y un carruaje”. Estaba haciendo una escultura. Los niños tienen eso. La pintura es algo infantil. La pintura, en cierto sentido es cosa de niños. Yo empiezo usando un pincel pero luego me impaciento porque la idea deja de encajar, se atranca cuando el pincel se queda sin pintura después de cierto tiempo. Así es que tengo que volver, y para entonces puede que haya perdido el hilo. Acabo haciéndolo con la mano. O bien tengo esas cosas maravillosas que inventaron después: barra de cera. De esta forma puedo aprovechar el ímpetu hasta que se acaba. Y también cuando me refería a lo junguiano... empleo cosas de tierra y algunas cosas humanas como símbolos de la tierra —que pueden parecer excrementos, pero es tierra—. Y realicé todos esos gráficos con grandes paletas... dos o tres cuadros con paletas y todos los colores —rosa, carne, marrón, rojo para la sangre—. Y creo que con la mayoría de pintores puede cambiar, con mucha rapidez, el ímpetu de lo que se quiere decir. Es instintivo en cierto tipo de cuadros, no como si estuvieras pintando un objeto o algo especial, sino como si atravesara el sistema nervioso. Es como el sistema nervioso. No describe, sucede. El sentimiento acompaña al trabajo. El trazo es el sentimiento, al pasar de algo suave y etéreo a algo duro, árido, solitario, algo que termina y algo que empieza. Es como si estuviera experimentando algo aterrador, lo estoy sintiendo y tengo que estar en ese estado, porque yo también lo estoy viviendo. No sé cómo plasmarlo. Cuando ves trabajar a Pollock... Para mí, Pollock es lo mejor de la pintura americana. Es muy lírico. Gorky, que es muy apasionado, puede copiar un dibujo o coger un dibujo y copiarlo exactamente

como una pintura, y Miró también es increíble. Miró puede hacer un dibujo con pintura y eso en cierto sentido implica otra formación. Es una seña de identidad que tienen en común, y probablemente todo llega a ser evidente con el tiempo. Pero yo no tengo esa habilidad. Se plasma la línea o el color. Estoy seguro de que, al hacerlo, están transmitiendo un sentimiento fantástico, pero tiende más hacia la definición de algo. Tiene cierta claridad porque es algo complejo. Soy pintor y mi equilibrio radica en no tener que pensar en las cosas. Sólo pienso en pintar. Es el instinto por la ubicación lo que da lugar a todo eso. Yo no tengo que pensar en ello.»⁵⁴³

De la misma manera, a Nicholas Serota le explicó sobre *Ferragosto*, en la entrevista que le concedió al comisario de su retrospectiva en la Tate Modern de London en 2008:

«[...] la idea de alguien del norte en el Mediterráneo, pero con más sangre y entrañas, como en *Ferragosto* [...] En el norte de África, los árabes utilizaban la mano izquierda para limpiarse. Y por eso los cuadros son una combinación de todo eso, y mi repugnancia por la viscosidad de la pintura que formaba parte de esa serie magnífica con las manchas corridas. Pero no es que saliera de mi imaginación, o de algo en lo que estuviera involucrado, sino que venía de Jung y de haber estado en el norte de África; no lo habría hecho así de haberme quedado en Virginia. [...] el Expresionismo, llevado a un extremo, es seguramente lo que los psiquiatras llaman la rebelión anal, lo cual resulta muy fácil si tienes pintura. A nivel personal, no es algo que me interese en absoluto, pero cuando hice la serie de *Ferragosto*, el calor, y el... Así es que uno es susceptible a las cosas, y hay muchas cosas que se pueden uti-

⁵⁴³ SYLVESTER, David. 2008 (nota 173), pp. 39-40.

lizar en un momento dado. Hay mucha gente que no asimila nada, no quieren considerar las cosas por un motivo u otro, pero si eres una persona abierta, hay una cantidad de mundos que puedes articular o utilizar en un momento dado.»⁵⁴⁴

La primera obra de la serie *Ferragosto* deja entrever signos que reflejan carne, penes flácidos y cierto efecto escatológico procedente de la pintura marrón, pero bajo un impulso todavía dominado por la superficie blanca. Durante la segunda parte, la tensión crece, y las incisiones son cada vez más persistentes, con mayor libertad guiadas por la mano del artista. Mientras que en la tercera, la pintura surge como si de una hemorragia se tratase y chorrea suavemente por el lienzo. La penúltima de la serie es más agresiva y rápida, con movimientos enérgicos que dan lugar a la última de las obras que resulta ser una orgía de colores y pulsiones. Se podría decir que es una de sus pinturas más duras y violentas, que se encontraría bajo la influencia del pintor ruso Chaïm Soutine (1893-1943), al que admiraba cuando solo era un estudiante.

Esta serie es de por sí dicotómica, en ella se contraponen el vacío con el exceso, el placer con la violencia, la borradura con la producción así como el esplendor y la decadencia que ejemplificó el mismo barroco. Los cuadros reflejan el gusto de la época barroca mediante el contraste. Esa misma tensión que se vivió entre los detractores del “carpe diem” o el “memento mori”. En esta serie, si hay algo que predominó fue el dinamismo, pues, al igual que el artista barroco, Twombly deseó crear una sensación constante de

⁵⁴⁴ SEROTA, Nicholas, 2008 (nota 174), p. 55.

movimiento. Frente al predominio de las líneas rectas del Renacimiento el Barroco se valió de la línea curva. El artista barroco intentaba conmocionar emotivamente al espectador y, para ello, recurría a procedimientos que actualmente tildarían de hiperrealista. Quizá Twombly tuviera muchas más cosas en común con este periodo en el que el artista barroco atiende por igual a lo esencial y a lo accidental, de ahí su minuciosidad en la composición de pequeños detalles y su gusto por la ornamentación —contrario al equilibrio y a la uniformidad renacentista—. El ideal barroco es acoger en una misma composición visiones distintas y hasta antagónicas de un mismo tema. Es decir, el arte Barroco contrasta abiertamente con el ideal de armonía, proporción y medida que propugnó el renacimiento. En la obra del norteamericano, la fuerza de los contrarios fue el principal recurso para alcanzar el poder expresivo, lo elegante y lo brusco de *Ferragosto*.

Elizabeth J. Trapp en su tesis de máster *Cy Twombly's 'Ferragosto' Series*, analizó la serie agrupándolas de dos en dos: la I y la V, la II con la IV y, por último la III contraponiéndola de nuevo con la V [Fig. 130]. Trapp, en su primer capítulo dedicado a Ferragosto I y V, escribió sobre la importancia del blanco heredado de Mallarmé en la serie, sobre todo en la primera de ellas, en contraposición a la última. Del mismo modo, trató la influencia de las corrientes surgidas tras la Segunda Guerra Mundial como el posestructuralismo que surgió sobre los años sesenta para poner en entredicho la primacía del estructuralismo francés y el deconstructivismo. Dos corrientes que la autora relaciona con la manera de proceder y pintar de Twombly:



Fig. CXXX.

Detalle pictórico de *Ferragosto -V-* (1961), Roma.
Óleo, lápiz de cera y lápiz de plomo sobre lienzo. 164,5 x
200 cm. © Cy Twombly (Colección Particular).

«[...] this opposition sets the framework for the argument of this thesis; the evolutionary quality innate within these paintings that act as the penultimate series in Twombly's oeuvre, while setting him apart from his contemporaries. [...] In the early Ferragosto canvases, it is evident Twombly was confronting the problematic notion of 'whiteness'; this notion was conceptualized by Mallarmé. [...] Chapter 1 of my thesis will establish the post-structural framework I'll be using to examine Twombly's work. Therefore, I focus on the project of Jacques Derrida, the 20th Century French philosopher who sought alongside Mallarmé's project. Derrida focused primarily on literature and philosophy, however, with a discussion on his essay, *The Double Session*, I posit a relation with Twombly's *Ferragosto* series. This presents the Derridean term 'veil', or 'hymen'. For Derrida, these terms perform two sides of the white surface, the actuality of the surface (the white page in which one marks) and the potentiality of the surface (the conception that it contains everything, already). Twombly eradicates both sides of the veil, and as discussed in Chapter 3, will rupture it.»⁵⁴⁵

Es más, la historiadora del arte, en el primer capítulo, comentó la necesidad del mismo Twombly por diferenciarse y alejarse de la estela de Pollock:

«Chapter 1 places Twombly's work within the 'school' of american abstract expressionism and explores his need to differentiate himself from Jackson Pollock. Twombly adheres to the abstract expressionist conception of the canvas as an, 'arena in which to act' as presented by Harold Rosenberg, in allowing the surface to exist as a space for action. The paint is

⁵⁴⁵ TRAPP, Elizabeth J., 2010 (nota 121), p. 12.

a residue of an action, and for Twombly, assumes the absence of the painter. Yet as Krauss argues, pushing the discussion further, Twombly recodes the Pollockian mark as 'graffiti'. Yet I also suggest that Twombly has more to do with a discussion on Italian artist Lucio Fontana and his project of absence and presence than Pollock.»⁵⁴⁶

Mientras que en el capítulo 2, dedicado a los cuadros II y IV, Trapp hizo hincapié en cómo el gesto dominaba el lienzo, del mismo modo que examinaba a Twombly como un pintor de historia. Pero sin duda, la historiadora del arte centró su argumento en el tratamiento corporal que el artista le otorga a la serie y cómo contrapone continuamente los elementos creando una dicotomía que reinará en Ferragosto y que retrotrae a la época barroca:

«This chapter examines Twombly as a history painter; but his version of history painting is anything but the grand, canonized works of Jacques-Louis David, instead Twombly's canvases unravel history in numerous, smaller ways. The subject contains the history for Twombly; the painting memorializes it, while the formless anti-gesture simultaneously undoes it. This formless "gesture" of Twombly formally recalls the Baroque period of painting; the colors begin to erupt in flesh masses in the later Ferragosto's and bursting, all-over ornamental evocation of Twombly's gesture dominates the canvas. [...] The heart of the argument within this chapter commences with a Lacanian and corporal treatment of the paint linked with an examination of ancient mark making. By setting his paint-covered, gloved hand on the surface of the canvas, Twombly recalls a section of mark making from

⁵⁴⁶ TRAPP, Elizabeth J., 2010 (nota 121), p. 13.

an ancient wall. He therefore situates the Ferragosto canvases within the immediacy of history, and these surfaces exist in a state of simultaneous erasure and production, absence and excess. [...] The same dichotomy, or set of opposing terms, that dominates the surface of Twombly's canvases, simultaneously dominates the construction of the series.»⁵⁴⁷

En el capítulo 3, la autora se centró en los cuadros III y V, y en el diálogo que se estableció con la concepción de ausencia y exceso. Trapp insistió en cómo Twombly usó el color y la erupción de la forma en manchas en Ferragosto:

«[...] Twombly's use of color and eruption of form in *Ferragosto* V illustrates a psychological disconnect occurring formally; color exist outside of form. This disconnect also occurs within the series itself, it marks the transition from the early *Ferragosto* canvases and the split that occurs within *Ferragosto* III; the canvases before it had been predicated on absence, while surfaces IV and V are now predicated on excess. The same dichotomy, or set of opposing terms, that dominates the surface of Twombly's canvases, simultaneously dominates the construction of the series. I argue, in this chapter, the ultimate dismantling of such dichotomies, most dominantly that between absence and excess, Twombly insists, in his very approach to painting, to be completely unclassifiable. In the last canvas he ruptures the Derridean veil, he cites and dismantles history, and collapses the dichotomy of absence and excess; Twombly forces the *Ferragosto* series to exist in a cleavage of time.»⁵⁴⁸

⁵⁴⁷ TRAPP, Elizabeth J., 2010 (nota 121), p. 14.

⁵⁴⁸ TRAPP, Elizabeth J., 2010 (nota 121), p. 14.

Elizabeth Trapp analizó esta serie desde el posestructuralismo y el deconstructivismo —Jacques Lacan, Roland Barthes y Jacques Derrida— pero también desde el color y su ausencia de él —Mallarmé— emparejando los lienzos de dos en dos. Sin embargo, he considerado oportuno analizarlo como un todo, una visión de conjunto en la que se narra una historia, concretamente la de la festividad pagana instaurada por el emperador Augusto para celebrar el fin de los trabajos agrícolas —dedicados a la deidad romana Diana— el 15 de agosto (Feriae Augusti) y que la Iglesia católica reconvirtió al cristianismo al instaurar el día de la Asunción de la Virgen o Santa María (il giorno dell'Assunta). Se convierte lo profano en sacro y lo pagano en cristiano, según comentó Nicholas Cullinan; es más, señaló su referente escatológico: «La serie dei “Ferragosto” di Twombly sembra invertire tale processo, enfangando il riferimento scatologico con un denso strato di connotazioni scatologiche»⁵⁴⁹. Una festividad que para muchos aludía simbólicamente a los esfuerzos de todo un año, que en diversos rituales paganos estaban intrínsecamente relacionados con la muerte y/o la fertilidad, mientras que para los católicos simbolizaba el renacer, el paso a una nueva vida. Una vez más, Twombly se sirvió de conceptos antagónicos pero a la par complementarios, vida y muerte. Asimismo, jugó con el significado de este día festivo, volvió lo sagrado en humano mediante el proceso escatológico. Reveló el carácter humano y la inmundicia en la que se nace y nos rodea. Inmundicia que tanto la sociedad como la Iglesia pre-

⁵⁴⁹ MARINI CLARELLI, Maria Vittoria. *Cy Twombly*. Milano: Mondadori Electa, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea, 2009, p. 107.

tendieron ocultar y enterrar como algo sucio y vergonzoso del ser humano, siendo que es algo inherente a cada individuo.

El profesor Richard Leeman, en la monografía que escribió sobre el artista norteamericano, dedicó un capítulo a la profusión barroca en su obra, puesto que el mismo Twombly habló sobre su periodo barroco en 2004: «[...] my baroque period»⁵⁵⁰.

Sinceramente, Twombly fue un artista que desconcertaba, es imposible englobarlo dentro de ninguna corriente, su acto creativo se nutría de estímulos muy diversos, por ejemplo, en cuanto a la introducción del color Leeman comentó:

«[...] in every case, all the media used by Twombly —lead pencil, chalk, cloured pencil, wax crayon, pastel, charcoal, ballpoint, felt tip or, later, oil stick—indissolubly wed, and even subordinate, colour to line: pencil is the traditional drawing tool. The relative avoidance of paint, at first for the simple reason that Twombly is not very keen on touching colours (especially viscous matter, like oil), may also be put down to the ‘Apollonian’ (albeit fundamentally expressive) classicism he cultivated at that period, the signs of which were precisely whiteness and line, and to which colour was in principle only an addition, according to the old Aristotelian prejudice passed on by Vasari to neoclassicism and the academy.

This early reticence in the use of colour makes sense in the light of the ‘schizophrenia’ diagnosed by Ben Shahn on learning of Twombly’s preferences: Ingres (and, therefore, Pousin, Picasso, Daura, classicism, Apollo) and De Kooning (and, therefore, Soutine, Bloom, expressionism, Dionysus). Matisse talked of ‘the eternal conflict of drawing and colour

⁵⁵⁰ LEEMAN, Richard. “Profusion Baroque”. En: LEEMAN, Richard. *Cy Twombly: A Monograph*. Paris: Flammarion, 2005, p. 125.

inside on individual': the last part of the phrase is often forgotten in quotation, but it gives an idea of how the structural and historical opposition is articulated in a more personal, interior conflict, or 'schizophrenia' as Shahn called it.»⁵⁵¹

En este caso, no se emplearía la palabra esquizofrenia que utilizó el artista lituano Ben Shahn (1898-1969), pero si es cierto que las preferencias de Twombly son muy diversas y variopintas, mezclaba y recurría a fuentes contrapuestas que en su conjunto hacen que la obra del norteamericano sea única y que se pueda hablar de clasicismo pero también de barroco. Un hecho que como él mismo dijo no habría podido pasar si no hubiese venido a Europa, según lo citado por Leeman, del mismo modo el profesor francés subrayó cómo Varnedoe describió la sensualidad de esta serie:

«[...] Twombly himself admitted, several years later, that he could never have painted those works in America, because 'they draw on a freedom of indulgent sensual release that only living abroad allowed'. The proof of that, moreover, remains the distaste they can still arouse in the United States. Kirk Varnedoe, in his fine description of these works, acknowledges that deep reds and scarlets reveal the body's interior 'rapturously disgorged'; he concedes that sensuality may be conveyed 'in the broad, flat engagement of the palm, or by fingertip daubs, or through varieties of clawing and caressing' but if so it is because 'that intuitive choreography helped transmute whatever elements might connote base corporeality into an overall feeling of lightness, staying unfailingly uplifted until the end'. (To anyone taking a good

⁵⁵¹ LEEMAN, Richard, 2005 (nota 531), p. 126.

look at the works, this ‘connotation’ will seem an understatement.) ‘His former passion for Soutine and Kokoschka has now been aerated, though, by a sense of expansive levitation that denies the heaviness of physical concerns [and keeps] their sensual intensity from ever becoming turgid or weighty. This interpretation of the corporeality of Twombly’s painting in terms of ‘levitation’ may be explained by the necessarily hagiographical nature of a nature of a retrospective, particularly when it is the first time that the wider public has been presented with an extensive view of the work of an artist with a reputation for being ‘difficult’, and one whose genre of ‘Baroque culmination’ (Robert Pincus-Witten) had not left exclusively good memories in the United States.»⁵⁵²

Aquí Leeman se sirvió de Varnedoe y de Robert Pincus-Witten para hablar del cambio estilístico —europeizado— y de la carnalidad plástica que adquiere tanto esta serie como otros de sus trabajos de esos años que culminan en una esencia barroca: *Empire of Flora* [Imperio de Flora], *Untitled* [Sin título], *Triumph of Galatea* [Triunfo de Galatea] o *Bay of Naples* [Bahía de Nápoles], todas de 1961. En todas ellas se contraponen el grafito con el óleo y la cera, obras donde predomina la mancha sobre el trazo y el color se superpone al blanco, que queda en un segundo plano. Obras que emanan sensualidad y corporeidad frente a la elegancia que acostumbraba, en ellas está más presente lo humano que lo divino. Cuando se habla de *Ferragosto* es inevitable no recurrir a conceptos más carnales, corpóreos, en definitiva, humanos como “sangre” o “excremento”. Como bien apuntó Leeman, tomando prestadas

⁵⁵² LEEMAN, Richard, 2005 (nota 550), pp. 126-127.

las palabras del filósofo francés Jacques Lacan acerca de qué es la pintura y las pinturas: «...we have to get our colours where they're to be found, that is to say, in the shit»⁵⁵³. Por lo que los colores predominantes en la serie de *Ferragosto* son el rosa para la carne y el marrón para la tierra o excremento, así como el rojo para representar la sangre y la pasión. Como también observó Daniele Ferrari:

«Il rosso, come già riconosciuto prima, è legato alla carne ed al sangue ('carne + sangue' egli scrive), il marrone è la terra e, per estensione, allo stesso tempo, rappresenta la dissoluzione umana: l'escremento. Questo legame tra la terra e la sua allegorica immagine scatologica, rappresenta contemporaneamente il profondo legame che Twombly prova tra l'infima condizione umana e la sua celeste grandezza. Il marrone è anche il colore dei grandi maestri: Rembrandt, J.M.W. Turner, Frasc Hals, Antony van Dyck.»⁵⁵⁴

Esta serie es una de las más eróticas y humanas. Por ese motivo, Leeman proclamó cierto pictoricismo en su pintura porque tenía historia:

«[...] Twombly insisted on the point: if this flood of red proclaimed a pictorialism in his painting, it had to be grasped by means of the metaphor of corporeality. The metaphor, for all that, had a history: Twombly's admiration for Soutine needs to be connected with Soutine's devotion to Rembrandt, expressed most notably in his series of beef carcasses. The axis

⁵⁵³ Citado en LEEMAN, Richard, 2005 (nota 550), p. 129.

⁵⁵⁴ FERRARI, Daniele, (nota 118), p. 59.

Soutine— Rembrandt—Twombly— on which De Kooning and his *Women* could also be positioned –is one of artist for whom the entrails of beast are effectively the entrails of painting itself.»⁵⁵⁵

Manchas entremezcladas y arrastradas, pegotes y rayajos que transmiten una sensación de confusión, bochorno y calor. Twombly reflejó un día festivo de mucho calor, en pleno mes de agosto, donde el sol incide y derrite hasta el asfalto. El propio Twombly declaró: «[...] los pinté en Roma, en esa habitación allí abajo, cuando me tuve que quedar aquí en el mes de agosto. Me volví loco de remate con el calor de esta ciudad»⁵⁵⁶. Plasmó como nadie lo pegajoso y lo borroso, el sudor y toda clase de fluidos parecen emerger de los lienzos, donde el mismo artista dejó las huellas de sus dedos deslizándose por la tela. Si algo se puede afirmar de esta serie es que se caracteriza por su heterogeneidad y abigarramiento. El comisario Nicholas Cullinan, en el escrito que le dedicó a la serie, señaló cómo el artista captó el efecto de claustrofobia en día festivo de una desértica Roma, y el continuo proceso de descomposición de la llamada “ciudad eterna”⁵⁵⁷.

El catedrático Francisco Calvo Serraller afirmó:

«Todo este raudal de ardiente pictoricismo se va a ir desbordando como una desparramada lava ígnea hasta encender

⁵⁵⁵ LEEMAN, Richard, 2005 (nota 550), pp. 131-132.

⁵⁵⁶ SEROTA, Nicholas, 2008 (nota 174), p. 47.

⁵⁵⁷ MARINI CLARELLI, Maria Vittoria, 2009 (nota 549), p. 107.

toda la tela, un proceso cuya culminación es la serie titulada Ferragosto. Es el momento en que esta exuberancia barroca ha hecho pensar en Rubens y su larga cola flamenca irradiada por casi toda la pintura europea de la segunda mitad del siglo XVII. Se mire por donde se mire, desde *Triumph of Galatea* [Triunfo de Galatea] (1961) hasta *Leda and the Swan* [Leda y el cisne] (1962), Twombly parece estar poseído por una ebriedad pictórica dionisiaca.»⁵⁵⁸

11. 2. Otras génesis: espuma, sangre y erotismo

En estos cuadros, a diferencia de la serie Ferragosto, predomina el blanco sobre los rojos escarlatas y marrones. Pero siguen apareciendo elementos dispersos que se mezclan y se emborronan, una pintura al óleo que deja chorrear, *Empire of Flora* [Imperio de Flora] [Fig. 131]. El carácter erótico y sexual sigue predominando en ellos con signos y símbolos relacionados con el sexo y el amor —pechos, penes y corazones—. Todas ellas comparten la presencia del grafito supeditado, esta vez, al óleo que aplicó directamente desde el tubo que arrastró creando manchas como pegotes amarillos, rosas y azules. Pero si algo tienen en común todas ellas es la dirección, la diagonal que marcó de izquierda a derecha. Signos y manchas se concentran a lo largo de esta diagonal. Una selección de cuadros que Richard Leeman incluía en la monografía de Twombly bajo el título en latín *Inter faeces et urinam nascimur* [Nacemos entre la inmundicia] o lo que es lo mismo “entre heces (excrementos) y orina nacemos” que remitía a la célebre cita de San Agustín. Un título de por sí denigrante y decadente en

⁵⁵⁸ CALVO SERRALLER, 2008 (nota 91), p. 30.

contraposición a los temas bucólicos que el artista pintó en 1961. Leeman en su apartado *Inter faeces et urinam nascimur* [Nacemos entre la inmundicia], habló del aspecto dionisiaco y de la referencia clarísima a grandes pintores clásicos como Rafael en *Triumph of Galatea* [Triunfo de Galatea] [Fig. 132]:

«[...] the Dionysian aspect may help to explain the title Triumph of Galatea (1961). If this is a reference to Raphael, it is an ironic one (to say the least), in view of certain aspects of the works, which Twombly insists are ‘baroque’. The classical theme of the ‘triumph’, originally military in nature, was taken up in the sixteenth century in first Christian and then mythological iconography than to a particular trend in art history since the nineteenth century.»⁵⁵⁹

Con *Empire of Flora* [Imperio de Flora] el artista hacía un guiño al mismo cuadro de Poussin, donde se aprecia una explosión “orgiástica” como si de una composición poética se tratase. Una oda a la primavera que se contrapone a la composición estructurada y elegante de la alegría de vivir que plasmó Poussin gracias a la armoniosa paleta de colores. Una paleta cálida, de luz suave que realzaba el tono nacarado de los cuerpos representados por Poussin, mientras que Twombly realizó un amasijo de manchas e incisiones, sin orden aparente, que simulaba esos cuerpos dispuestos en armonía, emulando la triangulación que dominaba la composición.

Siguiendo en la línea de erotismo y profusión barroca se en-

⁵⁵⁹ LEEMAN, Richard, 2005 (nota 550), pp. 133-134.



Fig. CXXXI.

Empire of Flora [Imperio de Flora] (1961).

Óleo, crayón, lápiz y lápices de colores sobre lienzo. 200 x 242 cm.

© Cy Twombly Foundation.



Fig. CXXXII.

Triumph of Galatea [Triunfo de Galatea] (1961).

Óleo, pintura industrial, crayón y lápiz sobre lienzo. 294,3 x 483,5 cm.

© Cy Twombly Foundation.

cuentra su obra de 1962 *Venus Anadyomene* [Venus Anadiomena] que realizó también al óleo y que, a diferencia de los cuadros dedicados a esta deidad de la mitología clásica, donde se representa a Venus saliendo del mar desnuda, el mar se convierte en líneas revueltas en blanco que emulan la espuma del mar y la diosa se reemplazó por una especie de efigie abstracta hecha de múltiples pechos. Unos pechos que recuerdan visualmente a las protuberancias características de la estatua de *Artemide Efesina* [Artemisa de Éfeso] (6286). De hecho, se podría vincular con el vestido de látex que diseñó Louise Bourgeois en 1978 del que colgaban protuberancias como mamas para la performance *A Banquet/ A Fashion Show of Body Parts* [Un desfile de modas de partes del cuerpo] en la Hamilton Gallery of Contemporary Art de New York; un motivo que la artista seguirá trabajando en diversas ocasiones como en *Blind Man's Buff* (1984). A pesar de que en la excavación del yacimiento del Artemision en 1987-1988 identificaran esas protuberancias de la escultura de Artemisa de Éfeso, con una multitud de perlas de ámbar, con forma de lágrima, que habrían adornado la antigua xoana de madera. La figura clásica ha trascendido artísticamente gracias a la creencia de que emulaban pechos femeninos en lugar de la hipótesis que abogaba por la posible representación de testículos de toros sacrificados en honor a la diosa de la caza y fertilidad, como se observa en obras de mujeres como Erika Swinson (St. Louis, 1975), con su obra basada en la fotografía de Louise Bourgeois, con su vestido de pechos de fibra y ganchillo, titulada *Louise Bourgeois Memoria Sweater* de 2013. Pilar Baselga Calvo en su ensayo “Louise Bourgeois. Simbolismo y fragmentos en la posmodernidad” dedicaba un apartado

específico a la relación de Bourgeois y la tradición clásica e incidía también en la relación de su escultura *Blind Man's Buff* y la clásica de Artemisa de Efesos:

«El parecido entre *Blind Man's Buff* (1984) (título que no se traduce pero que significa “el juego de la gallina ciega”) y la Artemisa de Efesos es evidente. Se podrían ambas describir con los mismos términos: de una forma fálica erguida surgen racimos de pechos ¿o escrotos? Estas protuberancias son suaves, lisas, pulidas. Las percibimos blandas y llenas como pequeñas y redondeadas mamas o como los testículos en sus bolsas de fina piel. Femeninas y masculinas a la vez, son las formas que generan vida, son la forma de la generosidad, de la fecundidad. Ambas son una Imagen, según Eliade, porque contienen un haz de significados.»⁵⁶⁰

Twombly volvió a representar ese cúmulo de protuberancias, emulando múltiples pechos en sus dibujos *Birth of Venus* [Nacimiento de Venus] de 1962 y 1963 [Fig. 133]. Un hecho que Leeman relacionó con la procreación y el esperma y con la dialéctica de Eros —vida— /Tánatos —muerte—. Dos grandes temas universales que se contraponen y se complementan y que como señaló el psiquiatra Otto Dörr Zegersetan en su artículo “Eros y Thanatos”, están siempre presentes en los seres humanos, como bien advirtió el poeta Rainer Maria Rilke en sus *Duineser Elegien* [Elogías de Duino] (1923):

⁵⁶⁰ BASELGA CALVO, Pilar. “Louise Bourgeois. Simbolismo y fragmentos en la posmodernidad”. *Anales de Historia del Arte*, 2010, nº20, p. 307.

«Eros y Tánatos, o el amor y la muerte, son temas universales que han preocupado al hombre desde los comienzos de la historia. Los más grandes filósofos, poetas y novelistas han puesto estos temas en el centro de su reflexión o desarrollo. El autor se propone hacer un modesto aporte a estos conceptos, inspirado en dos fuentes: los mitos clásicos, por una parte, y la obra de algunos poetas y pensadores, como Platón, Goethe y Rilke, por otra. Pero quien más nos ha enseñado la armonía de la vida y de la muerte es el poeta Rainer Maria Rilke, particularmente en sus famosas *Elegías del Duino* y en sus réquiems. En las elegías, el poeta nos enseña al respecto: 1. Que el hombre es el único ser en el universo que tiene conciencia de la muerte. 2. Esa conciencia de la muerte es el origen de la angustia, pero, al mismo tiempo, lo que le da sentido a la vida. 3. Que la misión del hombre en su vida es doble: “dar un nombre” a las cosas y luego “salvarlas” de su caducidad, de la muerte, haciéndolas “invisibles”, es decir, eternizándolas [...] En suma, tánatos no significa destrucción ni tampoco es la fuente de todas nuestras desgracias, sino que es parte esencial de la vida misma. Como nos enseña la etimología, *thanatos* tiene el mismo origen que *thalamon*, el lugar de la casa donde habita la madre y esposa: quizás el más oscuro, pero también el más central. La vida humana es el camino desde y hacia ese centro.»⁵⁶¹

Mientras que el doctor describía acerca del Eros o el amor que:

«[...] en los mitos griegos más antiguos, el eros es considerado como uno de los grandes principios constitutivos y constituyentes del universo [...] No se puede abordar el tema

⁵⁶¹ ZEGERSESTAN, Otto Dörr. “Eros y Thanatos”. En: <http://www.imbiomed.com.mx/1/1/articulos.php?method=showDetail&id_articulo=57684&id_seccion=1762&id_ejemplar=5839&id_revista=1> (Fecha de consulta: 25-VII-2016).



Fig. CXXXIIIa.

Birth of Venus [Nacimiento de Venus] (1962). Lápiz y lápices de colores sobre papel. 33,5 x 35,5 cm.

© Cy Twombly Foundation.



Fig. CXXXIIIb.

Birth of Venus [Nacimiento de Venus] (1963). Lápiz, pastel, bolígrafo y lápices de colores sobre papel. 33 x 35,5 cm.

© Cy Twombly Foundation.

del eros sin mencionar “El Banquete” de Platón. De este texto memorable, el autor destaca dos de los discursos, el de Aristófanes y el de Sócrates. Del primero se desprenden al menos tres enseñanzas: 1. Que la fuerza del eros derivaría de la añoranza que siente el amante por la amada, o viceversa, puesto que en un pasado remoto sus cuerpos habrían estado unidos, para ser violentamente separados por Zeus. 2. El amor consistiría en una búsqueda y eventual reconocimiento de esa “otra mitad”. 3. Este reconocimiento ocurriría a través de un *symbolon*, una suerte de contraseña que nos dimos los humanos unos a otros antes de ser separados.»⁵⁶²

Dicho esto, y teniendo en cuenta las puntualizaciones sobre eros y thanatos, Richard Leeman escribió:

«[...] there is no death and blood without procreation and sperm: the dialectic in this unequivocally that *Eros and Thanatos*. However, above all it conjures another, fundamental birth: that of Venus, to which Twombly devoted a series of works, beginning in 1962-63, variously entitled *Venus*, *Venus Anadyomene* or *Birth of Venus*. The formats and the centred compositions —centrifugal in the 1962 paintings— of these works emphasize the instantaneousness of the scene, as opposed to the left-to-right ‘narrative’ sequence favoured by the horizontal formats. As often happens, the interplay of the title and the horizon (the line is duplicated in the blue pencil in the two 1963 versions) places these works in a perspective space that makes the figure a representation of the birth of Venus ‘rising out of the water’ (anadyomene). The figure is a mass of bulbous shapes with a common centre that both the subject and the context of the representation

⁵⁶² ZEGERSESTAN, Otto Dörr, (nota 561).

justify calling ‘mammary’; I have already commented on the ω-shaped outline, which may derive from, or bring to mind, the celebrated Artemis of Ephesus, called *multimammia*.»⁵⁶³

Es más, el crítico francés matizó el hecho de la aparente confusión entre Venus y Artemisa en la obra de Twombly no fue algo accidental:

«[...] the apparent confusion of Venus with Artemis was clearly not accidental. In the *Birth of Venus* the viewer can read upside down and in red ‘Delian Ode 32’, which connects the work, if only by the reuse of a support, to the series of Delian Odes of 1961; ‘Delian’ is a classical epithet of Artemis. Twombly’s interest in Delos dates at least from *Study for Presence of a Myth* (1959), in which ‘Delos’ is written in the upper right quarter. From a very early date (the Mycenaean period) the place was associated with two gods, one male (the future Apollo), the other female and swiftly assimilated with Artemis (although other myths make Ortygia her birthplace), who helps her mother give birth to Apollo at Delos.»⁵⁶⁴

Estas conexiones e interacciones entre personajes y literatura son muy habituales en el artista norteamericano, que además tiende a mezclar referencias y citas muy a menudo.

Siguiendo los dictados de Leeman en relación a estas obras, los grandes protagonistas son esas formas bulbosas y la dualidad entre los colores —blanco y rojo—. El rojo y el blanco ofrecen el

⁵⁶³ LEEMAN, Richard, 2005 (nota 550), p. 140.

⁵⁶⁴ LEEMAN, Richard, 2005 (nota 550), p. 310.

realismo necesario para la representación de la sangre y espuma (aphros), que Leeman vincula con el esperma de Urano según escribió Hesíodo (Teogonía 190-191). Este nacimiento de la diosa sería, pues, la consecuencia de la castración de Urano por Cronos, que como bien señaló Leeman era parte de un proceso de creación o génesis, que fue el resultado de la ruptura y separación de la tierra y el cielo. Al igual que en otras cosmogonías, esta sola acción puede estar relacionado con la base de todo el pensamiento humano. En la versión de Hesíodo resultaba significativo que la génesis implicara la intervención de Eros —hermano del Caos y Gea (Teogonía 116-122)—. Un hecho que representó un poder generador, existente antes de la división de los sexos y de la oposición de los contrarios. Además, el crítico francés recordaba cómo la violencia y el dolor —castración— estaban intrínsecamente unidos con el placer, tanto el de Urano como el del propio artista. La espuma espermática —como señaló Leeman— se unía a las nubes y a la ‘dilución de sueños’ a la hora de dar significado a los toques de color blanco.

El crítico francés relacionó también el tema del nacimiento de Venus con su obra *Hyperion (To Keats)* [Hiperion (a Keats)] (1962), en la que realizó un paralelismo entre el nacimiento con la muerte, es decir, el ciclo de la vida. El nacimiento de Venus cristaliza el caso de la castración de Urano por Cronos. Del mismo modo, se señalaba cómo Hyperion, hijo de Urano, ayudó a Cronos a castrar a su padre, lo que originó la primacía de los Olímpicos sobre los Titanes. Es otra formulación de la metáfora de la paternidad —recién estrenada de Twombly—, un primer signo de ello fue la aparición de color, sobre todo en *Triumph of Galatea* [Triunfo de Galatea] de 1962, en palabras de Leeman:

«[...] this eminently female figure is covered, in the works on canvas, with patches of red and white, the red sometimes also outlining a bulbous form or making a nipple. Red and white here lend great verisimilitude to the representation of blood and foam (aphros), that is, the sperm of Uranus according to Hesiod (Theogony 190-191). This birth, the consequence of the castration of Uranus by Kronos, is part of a process of creation or genesis: the principal result of this severing was the separation of earth and sky with which creation began. As in other cosmogonies, this single action can be related to the foundation of all thought: where there was only 'one', there will henceforth be 'two'; where there was non-distinction, there will be difference, opposition (earth and sky, day and night, and so on); where there was only the unthought, there will be representations. In Hesiod's version, it is significant that genesis involves the intervention of Eros, primordial god, brother of Chaos and Gaia (Theogony 116-122), representing 'a generative power existing prior to the division of the sexes and to the opposition of contraries'. It also presumes a violence that reminds us that pleasure (felt by Uranus, in this instance, and by the artist) is inseparable from pain, in accordance with a dialectic at least as ancient as these myths —the spermatic foam joining clouds— and 'diluting dreams' in giving meaning to patches of white.

The pain is that of castration, of course: at much the same time Twombly painted a *Hyperion (to Keats)* and the references to Keats's High Romantic poem does not contradict in any way the weaving together of the metaphor of a birth of the gods with the death of a father. The birth of Venus crystallizes the event of the castration of Uranus by Kronos and one generation's succession to another, and similarly the fall of Hyperion, more symbolically castrated by Apollo, crystallizes the succession of the Olympians to the Titans. It is another formulation of the metaphor of fatherhood, a first sign of which was the appearance of colour, notably in *Triumph of Galatea*.⁵⁶⁵

⁵⁶⁵ LEEMAN, Richard, 2005 (nota 550), pp. 140-141.

En cuanto al erotismo, resta decir que de una u otra forma está inscrito tanto en *Venus Anadyomene* [Venus Anadiomena] [Fig. 134], *Venus y Birth of Venus* [Nacimiento de Venus] (1962) [Fig. 135]; y por ello es inevitable recurrir al escritor y antropólogo francés Georges Bataille, quien en su *L'érotisme* [Historia del erotismo] (1957) buscaba explicar:

«[...] resulta de lo más corriente: por casualidad, un ser humano se encuentra en algún lugar de incomparable belleza, y sin que podamos considerarlo una persona insensible se descubre incapaz de expresarse, a la vez que se produce en su mente esa concatenación de banalidades de las que se nutren normalmente sus conversaciones. Cuando se trata de la vida erótica, la mayor parte de nosotros se conforma con los tópicos más vulgares. Su aparente ordinariez constituye una trampa en la que raro es no caer, convirtiéndose en motivo de indiferente desdén. Otras veces se niega su horrible apariencia para pasar del desdén al tópico: “No hay nada vergonzoso en la naturaleza”, afirman entonces. Sea como fuere, siempre nos las arreglamos para disimular semejante vacuidad intelectual en esos momentos en los que, sin embargo, teníamos la impresión de que el velo estaba a punto de rasgarse.»⁵⁶⁶

Un velo que se acabó rasgando. Prefirió servirse de los tópicos más vulgares, para mostrar abiertamente que no hay nada vergonzoso en ello, al mismo tiempo que jugaba con el espectador, ya que mediante la supuesta “ordinariez” de esos motivos, llegaba a alcanzar la elegancia y sublimidad. Trató la castración de forma

⁵⁶⁶ BATAILLE, Georges, 2015 (nota 535), pp. 9-10.



Fig. CXXXIV.

Venus Anadyomene [Venus Anadiomena] (1962). Pintura al óleo, lápiz de plomo, crayón de cera sobre lienzo. 170 x 210 cm.

© Cy Twombly Foundation. © Colección Jung, Aachen.



Fig. CXXXV.

Birth of Venus [Nacimiento de Venus] (1963). Lápiz, pastel, bolígrafo y lápices de colores sobre papel. 33 x 35,5 cm.

© Cy Twombly Foundation.

subversiva bajo el mismo nacimiento de la diosa Venus, de ahí esa dualidad siempre presente en su obra. Twombly trabajó sobre la naturaleza del ser humano y los grandes temas universales, vida, muerte y amor, que al igual que los poetas abstraía hasta el extremo.

11.3. Exceso, abundancia y sexualidad en un escenario lascivo

Siguiendo la estela de Venus, la profesora Mary Jacobus hizo referencia a las obras homónimas a la escrita por William Shakespeare en 1593, *Venus and Adonis* [Venus y Adonis], y que Twombly realizó en 1978 [Fig. 136]. Jacobus habló de un poder homoerótico oculto, de una sexualidad “barroca” y lasciva en la que el artista utilizó el corazón y las nalgas bajo una misma forma. Con temas como éste, el artista reflejó un lado más animal que sensual en el que plasmó el rubor con el color rosa mientras que se servía de la escritura y el dibujo para crear una figura fálica que acompañaba al nombre de Adonis en mayúscula. Utilizó los mismos temas eróticos que representaron artistas como Tiziano —de 1554 que se puede visitar en el Museo Nacional del Prado— o Poussin —que realizó en 1626—, pero Twombly lo distorsionó por completo, haciendo hincapié en una perversidad polimórfica; en palabras de la profesora Jacobus:

«[...] *Venus and Adonis* —contain powerful homoerotic sub-
texts; their baroque sexuality and lascivious scenarios (as well
as their comic deflation of courtly love) belie their ostensibly
heterosexual love-plots. The heart —and buttock— shaped
(as he himself noted)— signs for the anima or soul. But som-
etimes they are less anima, and more animal. The creamy
globes, blushing buttocks, and phallic graffiti of Twombly’s
peachy *Venus and Adonis* (1978) seemingly take up the Ovi-



Fig. CXXXVIa.

Venus and Adonis [Venus y Adonis] (1978).

Óleo, crayon, lápiz sobre papel. 44,5 x 46,9 cm.

© Cy Twombly Foundation. © Karsten Greve, St. Moritz.



Fig. CXXXVIb.

Venus and Adonis [Venus y Adonis] (1978).

Óleo, crayon, lápiz sobre papel. 44,5 x 46,9 cm.

© Cy Twombly Foundation. © Colección Stephen Mazoh, New York..

dian narrative that had inspired erotic paintings by Titian, Rubens, and Poussin, where Venus dallies with or seduces her youthful lover. By contrast, Twombly's Venus and Adonis emphasizes the polymorphous perversity of the encounter. Engorged sexual organs pile up next to one another like an accident (or a metamorphosis) waiting to happen.»⁵⁶⁷

En esta obra se encuentran todos los elementos desdibujados y emborronados a excepción de la escritura que, en este caso, se lee perfectamente [“VENUS + ADONIS”]. Como bien afirmó Jacobus, Twombly realizó tres versiones más de este tema. En las que introdujo además de las formas anteriores —un falo bastante más explícito y próximo a unas nalgas flotantes en medio de la composición— un tríptico desplegable, en la que inscribió unos garabatos que recuerdan motivos florales, distribuidos de forma ordenada y ascendente siguiendo su famosa diagonal —de izquierda a derecha— hasta salirse del supuesto tríptico proyectándose hacia fuera y, alcanzar un mayor protagonismo en la parte superior derecha del lienzo, donde el artista situó la única flor “coloreada” de rojo sangre. Además de escribir de nuevo [“VENUS + ADONIS”], esta vez en letra más pequeña, inscribió en letras más grandes [“CYPRIS”] —nombre por el que también se conocía a Venus y/o Afrodita—, [“ADONIS”] y [“Shade of A”] que aparece en minúsculas dentro de la única flor que aparece aislada. El negro prima ante el rojo sobre un fondo crema.

Mary Jacobus en su libro *Reading Cy Twombly: Poetry in Paint* de 2016 trató este tema y lo analizó teniendo en cuenta también el poema de Shakespeare:

⁵⁶⁷ JACOBUS, Mary, 2016 (nota 64), pp. 12-13.

«In Shakespeare's poem, the delectable Adonis ("More white and red than doves or roses are") becomes a pouting, disdainful boy—"unapt" and "frosty in desire"—fending off a lustful, frustrated sex-goddess: [He] blushed and pouted in a dull disdain,/With leaden appetite, unapt to toy;/ She red and hot as coals of glowing fire,/ He red for shame, but frosty in desire.[...] Twombly's three other versions of *Venus and Adonis* (1978) include the words "Cypris", "Venus", and "Adonis", along with Adonis's bloody, flower-like shade, and a series of cleft buttock-shapes with a phallus poised in suggestive proximity. Each foldout book is decorated with representations of the "flowers" (figural pleasures?) of poetry, as well as a small five-lobed flower-shape ("Shade of A"). This is a combined spectacle of literary and erotic enjoyment—inseparably poetic, sexual, and violent. And painterly too. The flowers of poetry and homoeroticism coincide as Twombly keeps hold of Shakespeare's half-hidden lines, where a nuzzling boar fatally injures a beloved boy with his rough trade ("Sheathed unaware the tusk in his soft groin"). Twombly's *Venus and Adonis* drawings acknowledge the ambiguous attraction, provocation, and danger of the phallic object, relocating it in the visual sphere. As Pound wrote pithily in "The Serious Artist" (an essay Twombly surely knew), the work of poetry is "the thing that will out."⁵⁶⁸

11. 3.1. *Leda and the Swan* (1962 y 1980)

Sin duda, un tema recurrente para el artista dentro de este periodo de "profusión barroca" es "Leda y el cisne" del que realizó varias versiones a lo largo de su vida. Muy diferentes entre sí pero con un único nexo, el erotismo y la sexualidad. El profesor Richard Leeman declaró al respecto:

⁵⁶⁸ JACOBUS, Mary, 2016 (nota 356), pp.13-15.

«Equally Leda, a subject Twombly treated as frequently as he did Venus, five times between 1960 and 1963, is not so much a reference to classical painting -though she is that, too- as another image of the paradigm. Leda is to Twombly what Pasiphaë was to Picasso or Masson (the symbolist swan replacing Picasso's bull), an image around which a nexus of meanings are gathered, as primitive as they are imprecise: love, sexuality, violence, genesis.»⁵⁶⁹

Al mismo tiempo, Leeman creyó saber el origen de esa corporeidad que presentó y de esa conexión con lo primitivo y lo mitológico que empezó en su formación en el Black Mountain College:

«If Twombly more usually bases himself on a primarily Ovidian, or pastoral and symbolist reading of myths, it leads to him working on their most primitive versions, true to a programme enunciated at the time of Black Mountain College. This is an explanation for what corporeality can teach us about the pictorialism of painting: the genesis of poetry and painting, like that of the gods, takes place in the archaic places where, beyond the opposition of contraries, the non-distinctions of a moving flux hold sway and sometimes distil themselves in blood, shit and sperm.»⁵⁷⁰

En sus tres versiones de *Leda and the Swan* [Leda y el cisne], de 1962, 1963 y 1980 respectivamente [Fig. 137], el garabato se apropia de las palabras, se ha separado de la pintura, y está solo,

⁵⁶⁹ LEEMAN, Richard, 2005 (nota 550), p. 141.

⁵⁷⁰ LEEMAN, Richard, 2005 (nota 550), p. 141.



Fig. CXXXVIIa.

Leda and the Swan [Leda y el cisne] (1962). Óleo, lápiz y crayón sobre lienzo. 190,5 x 200 cm.

© Cy Twombly Foundation. © MoMA.



Fig. CXXXVIIb.

Leda and the Swan [Leda y el cisne] (1963).

Óleo, graffito y crayon pastel sobre lienzo.
100,3 x 80 cm. © Cy Twombly Foundation.



Fig. CXXXVIIc(1).

Leda and the Swan I [Leda y el cisne (I)] (1980).

Acrílico y óleo sobre papel. 121,4 x 75 cm.

© Cy Twombly Foundation.

Fig. CXXXVIIc(2).

Leda and the Swan II [Leda y el cisne (II)] (1980).

Acrílico y óleo sobre papel. 121,4 x 75 cm.

© Cy Twombly Foundation.



Fig. CXXXVIIc(3).

Leda and the Swan III [Leda y el cisne (III)]

(1980). Aceite de retroceso de la prueba de

un artista en papel hecho a mano. 64,7 x

50,3 cm. © Cy Twombly Foundation.





Fig. CXXXVIIc(4).

Leda and the Swan IV [Leda y el cisne (IV)] (1980). Cartel con una reproducción en blanco y negro de una obra datada en 1975 doblado 14,6 cm de arriba. 45 x 48,3 cm.

© Cy Twombly Foundation.

Fig. CXXXVIIc(5).

Leda and the Swan V [Leda y el cisne (V)] (1980).

Papel impreso sobre cuadros. 43,5 x 34,4 cm.

© Cy Twombly Foundation.



Fig. CXXXVIIc(6).

Leda and the Swan VI [Leda y el cisne (VI)] (1980). Óleo sobre papel con cinta adhesiva transparente en las cuatro esquinas. 35,8 x 33,5cm. © Cy Twombly Foundation.

permaneciendo en silencio, como se puede observar. Twombly interpretó a través de diversas manchas y rayas la historia del dios griego transformado en cisne —Zeus— para poder poseer a la bella Leda con un trazo más agresivo y enérgico que en la versión más reciente.

Existen cuatro dibujos, dos dibujos bajo el título *Untitled 1961-63* [Sin título 1961-63] y otros dos, *Untitled, 1962* [Sin título, 1962], que presentan de nuevo elementos, más bien signos, de pechos y lo que a primera vista parecen vulvas que se encuentran esparcidas por todo el lienzo —flotando— donde el artista dejó intuir ese estado frenético de rayas, garabatos que preludiaban esa confusión de manchas y signos que más tarde materializó en su primera versión del mito en el 1962. *Leda and the Swan* [Leda y el cisne]⁵⁷¹ ilustra su atracción por estos temas mitológicos, trágicos e incluso, como en este caso, violentos, pues, Twombly no dejó de plasmar la huella de esa ‘violación’.

En esta pintura en lugar de representar la típica imagen —convencional— de un desnudo femenino lánguido, sumiso, entre-lazado y deslumbrado por la mirada lujuriosa de Zeus, el artista creó movimiento —condensado— en diversos remolinos, trazos violentos y contundentes, arañazos y zigzags que van en todas direcciones. Tensión y agresión, se trata de una explosión de pintura-escritura. Twombly plasmó un frenesí, un arrebato en la que se dan cita movimientos frenéticos casi compulsivos concentrados en una masa central donde se amontonan de manera exacerbada

⁵⁷¹ Esta primera versión del mito de 1962 se encuentra actualmente en el MoMA de New York. Para más información sobre esta pieza escuchar el audio: <<https://www.moma.org/explore/multi-media/audios/373/6307>> (Fecha de consulta: 8-III-2017).

todo tipo de elementos que dificultan su identificación, sin embargo, de entre toda esa amalgama se distinguen, corazones y formas puntiagudas, erectas, que podrían simbolizar el falo, así como otras redondeadas que se corresponderían con los pechos, todo ello entre pegotes y churretes de pintura junto con rayas a lápiz que provocan y acentúan la sensación de confusión. Aunque lo que más llama la atención es lo que parece ser una ventana situada a la parte superior derecha y la escritura que —como siempre— introdujo, esta vez, escribiendo [“Leda + The SWAN”]; es lo que de nuevo da sentido a la obra. El título, que Twombly garabateó en la parte inferior esquina derecha de la primera versión, se refiere al mito romano en el que Júpiter, transformado en cisne, seduce a Leda, que más tarde da a luz a Helena de Troya. Mientras que su segunda versión, destaca por ser una serie blanca en la que únicamente sobresale el brillo del grafito así como pequeñas manchas sobre papel que emulan las salpicaduras de esperma y el dibujo silueteado de lo que “a priori” es un cisne.

Twombly no solía contentarse con una sola versión, así que fruto de una pulsión nació la necesidad y el proceso de elaborar otra nueva versión del mito. En ambos casos hay una transformación contra un fondo que se mantiene, y que permite que se esté frente a una versión de algo ya conocido. Esta dialéctica es frecuente en Twombly, pues, realizaba interpretaciones sobre historias, mitos o cuadros que de una u otra forma el espectador ya conoce y que asociaba indirectamente. Sugería más que elucidaba. La historia de Leda y el cisne es uno de los temas con más reelaboraciones visuales, escultóricas y literarias. El artista pudo inspirarse y servirse a su vez de tres poemas modernos que partieron a

su vez de la misma fuente clásica —el mito—; desde el irlandés William Butler Yeats (1865-1939), Rainer Maria Rilke o la estadounidense Hilda Doolittle (1886-1961). Una relación de la que el artista se nutrió, una simbiosis perfecta entre el clasicismo y la modernidad.

Pero si por algo resultan tan vehementes y violentas estas versiones es por la ausencia de color, ese silencio blanco, marmóreo no hace sino transmitir e intensificar la frialdad del acto. Del mismo modo que Zeus/Júpiter se apodera de Leda, Twombly hizo lo propio con el mito, y lo hizo sin contemplaciones, creando una visión sin parangón. No tiene nada que ver con las clásicas representaciones, el artista se las ingenió de nuevo para romper moldes y sorprender una vez más al espectador



Mediterraneum



12. Mediterraneum

A estas alturas es indudable valorar el papel tan esencial que el mar Mediterráneo o Mesogeios Thalassa (Μεσόγειος Θάλασσα) [Mar entre tierras], como lo denominaban los habitantes cultos de la Antigüedad clásica, ha supuesto para la cultura occidental.

No solo como medio de transmisión de todo tipo de conocimientos, sino también, como evocación para pensadores y artistas de los pueblos, que han ido disputándose la supremacía y hegemonía del mundo: Mesopotamia, Egipto, Persia, Grecia, Italia... Todos y cada uno de ellos han transferido los saberes adquiridos, modificándolos y creando otros nuevos, que serían transmitidos a su vez por quienes recogían el testigo en su momento de gloria. La cultura mediterránea se convirtió de esta manera en un ovillo que, con el transcurso del tiempo, se ha ido agrandando, enriqueciéndose, para convertirse en el nexo de unión y crear un concepto universal que todo el mundo entiende, con multitud de significados, pero de difícil y extensa explicación.

En el caso de Twombly podemos asegurar que se sintió atraído por el origen de todo, quiso averiguar las fuentes de donde procedía todo aquello que le interesaba, bebió de nuestra cultura con avidez: mitología, literatura clásica, romántica, escultura, pintura, filosofía..., no dejó ningún aspecto sin tratar y sin conocer. De esta manera, se erigió ante todos como un artista multidisciplinar que reflejó en su obra su bagaje cultural, su conocimiento y su necesidad de pertenecer al Mediterráneo, incluirse en él y formar parte del todo.

Muchos pensadores, historiadores y artistas se han referido al mar Mediterráneo, y algunos han vinculado a Twombly con

él. Poetas y escritores —románticos y melancólicos— contemporáneos (que influyeron de forma directa o indirecta en él) como Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), que escribió entre 1788 y 1790 *Römische Elegien* [Elegías romanas]⁵⁷²; así como la obra de uno de los poetas favoritos del artista norteamericano, el poeta británico John Keats con *Ode on a Grecian Urn* [Oda sobre una urna griega]⁵⁷³ de 1819 e *Hyperion* [Hiperión] de 1816, así como la obra homónima del alemán Friedrich Hölderlin⁵⁷⁴ que se publicó entre 1797 y 1799; otro ejemplo muy distinto sería el poemario de amor *Los versos de capitán* del chileno Pablo Neruda, que recopiló durante parte de su exilio en 1949 y donde se incluía su famoso poema *Cabellera de Capri*⁵⁷⁵; o la gran obra del austriaco Hermann Broch (1886-1951), *Der tod des Vergil* [La muerte de Virgilio]⁵⁷⁶ (1945) con la que pasó a la posteridad. Aunque si se debe destacar a un embajador y ferviente admirador de la “cultura mediterránea” ese fue Ezra Pound, cuya mayor parte de su obra se recopiló bajo el título de *Personæ* (1926), y a quien Twombly leyó. Mary Jacobus hizo mención del vínculo entre ambos y la literatura —clásica y contemporánea—:

=====

⁵⁷² GOETHE, Johan W. *Elegías romanas* (trad. Adan Kovacsics). Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999.

⁵⁷³ Ver KEATS, John. “Oda sobre una urna griega”. En: *Odas y sonetos* (trad. Alejandro Valero) (1ªed.). Madrid: Ediciones Hiperión, 1995, pp.159-165.

⁵⁷⁴ HÖLDERLIN, Friedrich. *Hiperión* (trad. Anacleto Ferrer). Madrid. Hiperión, 1989.

⁵⁷⁵ NERUDA, Pablo. *Los versos del capitán* (1ªed. 1987). Barcelona. Seix Barral, 2012.

⁵⁷⁶ BROCH, Hermann. *La muerte de Virgilio* (trad. José María Ripalda) (2ª ed.). Madrid: Alianza Editorial, 1980.

«Like Pound's never-to-be- realized anthology, Twombly's collection of poetry is eclectic and unsystematic, linking past and present. Poets of the Greek and Roman past jostle with twentieth-century European literary, overarched by Twombly's self-identification as a "Mediterranean" painter —a term that (unusually) extends to the Middle East and North Africa.»⁵⁷⁷

Roland Barthes, por ejemplo, incidió en la relación de Twombly con el Mediterráneo: «[...] en el fondo los lienzos de TW son enormes habitaciones mediterráneas, luminosas y cálidas, con elementos perdidos (*rari*), que el espíritu viene a poblar»⁵⁷⁸. Creía que el arte inimitable de Twombly residía en su efecto Mediterráneo. Un inmenso complejo de recuerdos y sensaciones, con unas lenguas —la griega y la latina— siempre presente en sus títulos, una cultura histórica, mitológica, poética, así como una vida llena de formas, colores y luces que transcurre entre el horizonte terrestre y el marítimo. El Mediterráneo es una sensación, una luz que llega hasta dentro, y que invade los cinco sentidos⁵⁷⁹.

En relación al concepto de mediterráneo, el historiador francés Fernand Braudel (1902-1985) en *La Méditerranée* [El Mediterráneo] (1978), destacó el encuentro constante entre el pasado y el presente. Su historia, en palabras del mismo historiador: «[...]

⁵⁷⁷ JACOBUS, Mary, 2016 (nota 64), p. 2.

⁵⁷⁸ Ver BARTHES, Roland, 1986 (nota 84), p. 211. En cuanto al término que emplea Barthes "*rari*", "*rare*" viene del francés "*rarus*", tiene el sentido de "escaso", "ralo", que el mismo traductor Fernández Medrano señala que en castellano solo aparece en casos como "*rara vez*" y en los derivados del tipo "*enrarecer*".

⁵⁷⁹ Ver BARTHES, Roland, 1986 (nota 84), p. 215.

es una constante interrogación de los tiempos pasados [...] todo ha confluído hacia él, alterando y enriqueciendo sus historias»⁵⁸⁰. El Mediterráneo ofrece la oportunidad para presentar una nueva visión, otra forma de afrontar la historia. Según Braudel, al mar Mediterráneo, tal como se le puede ver y amar, es por su pasado, el más sorprendente, el más claro de todos los testimonios; un pasado que forma parte de Twombly, al igual que el Mediterráneo:

«[...] the past is a springboard for me. I get the impulse and excitement from the subject of the work. And then painting gives you a rush to do it in the way you do it. Anything interesting has a life of its own, like most aesthetic and creative things. Ancient things are new things. Everything lives in the moment, that's the only time it can live. But its influence can go on forever.»⁵⁸¹

El legado de Braudel sobre el estudio del Mediterráneo ha sido muy valorado y tenido en cuenta por el historiador y profesor en University of Cambridge, David Abulafia (Twickenham, Inglaterra, 1949), quien en su nuevo libro *El gran Mar* (2013) abordó nuevas teorías sobre la importancia del Mediterráneo⁵⁸². El periodista Daniel Arjona, en su entrevista al historiador, pu-

⁵⁸⁰ Ver BRAUDEL, Fernand, 1988 (nota 1), pp. 9-10.

⁵⁸¹ Ver BERNADAC, Marie-Laure, 2010 (nota 41), p. 21. [El pasado es un trampolín para mí. Tomo el impulso y la emoción del tema de la obra. Y luego la pintura te apresura a hacerlo de la manera que lo haces. Cualquier objeto interesante tiene una vida en sí misma, como los objetos más estéticos y creativos. Los objetos antiguos son cosas nuevas. Todo vive en el momento, es en el único momento en el que se puede vivir. Sin embargo, su influencia puede continuar para siempre.]

⁵⁸² ABULAFIA, David. *El gran mar* (1ª ed.). Barcelona: Crítica, 2013.

blicada el 10 de mayo de 2013 en la revista *El cultural*, hizo referencia al Mediterráneo como el “vinoso mar” de Homero; los romanos lo llamaron “Nuestro mar” (*mare Nostrum*), los turcos “mar Blanco” (*Akdeniz*), los judíos “Gran mar” (*Yam Gadol*), los alemanes “Mar de en medio” (*Mittelmeer*) y los egipcios, no sin cierta hiperestesia homérica, lo bautizaron como “Gran Verde”. Tantos nombres como pueblos navegaron por sus aguas, surcadas por piratas, mercaderes, soldados, esclavos y reyes⁵⁸³. Particularmente, en la pequeña entrevista que le realizó Arjona a Abulafia, salieron a relucir cuestiones como ¿Quién “inventó” el Mediterráneo? ¿Homero, tal vez? A lo que el escritor contestó:

«[...] no creo que Homero se hiciera mucha idea de la unidad del Mediterráneo. Los viajes de Ulises parecen basarse en el conocimiento desde el Mar Negro hasta las aguas occidentales de Ítaca. Tal vez se tratase de los fenicios. Me imagino que habrían utilizado el mismo nombre que los israelitas, *Yam Gadol*, “Gran mar”, el título que utilicé para mi libro. Fueron ellos los que primero se extendieron por todo el Mediterráneo mediante la creación de rutas comerciales que unían lo que hoy es el Líbano hasta el sur de España y Marruecos. Y luego los romanos, por supuesto, que hicieron realidad su *Mare Nostrum*, pues una sola potencia gobernó el Mediterráneo como nunca antes ni después.»⁵⁸⁴

⁵⁸³ ARJONA, Daniel. “El mediterráneo vive un momento crítico en su historia”. *El Cultural*, 10 de mayo 2013. En: <http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/32787/David_Abulafia> (Fecha de consulta: 1-II-2017).

⁵⁸⁴ Ver ARJONA, Daniel, (nota 583).

Mar de mares, el Mediterráneo para Abulafia es el mar que ha tenido la mayor influencia en la historia de la civilización. Para el artista norteamericano es espacio infinito, luz, blancura, historia y cultura. El Mediterráneo, sin duda, fue la verdadera pasión de Twombly:

«[...] el mar es blanco tres cuartas partes del tiempo, sólo blanco, por la mañana temprano. Sólo se pone azul en otoño porque la neblina ha desaparecido. El Mediterráneo, al menos —el Atlántico es marrón— siempre está blanco, blanco, blanco. Y luego, incluso cuando sale el sol, se tiñe de un blanco más intenso. Es solamente en otoño cuando el Mediterráneo tiene este bello color azul, como en Grecia. No porque yo lo pinte blanco; lo habría pintado blanco incluso si no lo fuera, y me alegra pensar que lo habría hecho. Es algo que oculta la percepción.»⁵⁸⁵

12.1. El gran mar

David Abulafia escribió en su libro *The Great Sea* [El Gran Mar, una historia del Mediterráneo] (2011):

«Una historia de los pueblos que cruzaron el mar y que vivieron cerca de sus costas, en sus puertos o en las islas. Mi tema es el proceso por el cual el Mediterráneo acabaría integrándose en grados diversos y variables en una única zona comercial, cultural, e incluso (durante la hegemonía romana) política, y cómo estos periodos de integración acabaron en algunos casos en una violenta desintegración a causa de la guerra o de las epidemias.»⁵⁸⁶

⁵⁸⁵ Ver SYLVESTER, David, 2008 (nota 173), pp. 36-37.

⁵⁸⁶ ABULAFIA, David, 2013 (nota 582), p. 11.

Así como identificó cinco períodos diferentes, un primer Mediterráneo que se sumió en el caos después del año 1200 a.C., es decir, aproximadamente en la época en la que se dice que cayó Troya; un segundo Mediterráneo que sobrevivió hasta más o menos el años 500 d.C.; un tercer Mediterráneo que emergió lentamente y que sufrió después una gran crisis en la época de la peste negra (1347); un cuarto Mediterráneo que tuvo que enfrentarse a la creciente competencia del Atlántico, y al dominio de las potencias atlánticas, y que terminó en la época aproximada de la apertura del canal de Suez en 1896; y por último, un quinto Mediterráneo que se convertiría en el corredor de acceso al océano Índico, y que encontró una sorprendente nueva identidad en la segunda mitad del siglo XX⁵⁸⁷. El historiador británico dedicó este libro a la memoria de sus antepasados, que también son los nuestros. En él afirmaba que: «[...] el título del libro había sido tomado por el título hebreo del Mediterráneo, que aparece en una bendición que debe ser recitada cuando uno deposita la vista en el mar: “Bendito seas, Dios nuestro Señor, rey del Universo, que creaste el gran mar”»⁵⁸⁸.

Según el profesor británico los escritores modernos han acuñado y añadido epítetos a este vocabulario: “mar interior”, “mar rodeado”, “mar amigo”, el “mar fiel” de varias religiones y el “mar amargo” de la segunda guerra mundial; también el “mar que se rompe” de docenas de microsistemas ecológicos transformados a

⁵⁸⁷ ABULAFIA, David, 2013 (nota 582), p. 15.

⁵⁸⁸ ABULAFIA, David, 2013 (nota 582), p. 15.

través de su relación con los vecinos, que les proporcionan aquello de lo que carecen, y a cambio de lo que ofrecen sus propios excedentes; y el “continente líquido” que, igual que un continente real, abarcaba una gran cantidad de pueblos, culturas y economías en el interior de un espacio con términos específicos⁵⁸⁹. Y que Abulafia enmarcó siguiendo los límites naturales, allí donde los marcaron por primera vez la naturaleza y el hombre, es decir: en el estrecho de Gibraltar; en los Dardanelos, con incursiones esporádicas en dirección a Constantinopla, puesto que la ciudad funcionaba como un puente como un puente entre el mar Negro y el mar Blanco; y en el litoral que se extiende desde Alejandría hasta Gaza y Jaffa⁵⁹⁰.

Un mar del que surgieron las principales divinidades griegas, etruscas y romanas, Poseidón, Fufluns y Neptuno, como bien apuntó⁵⁹¹. Un mar que en palabras del profesor británico: «[...] se convirtió probablemente en el lugar más vigoroso de interacción entre sociedades diferentes de este planeta, y ha desempeñado un papel en la historia de la civilización humana que ha sobrepasado de largo el de cualquier otra extensión de agua»⁵⁹².

El Mediterráneo también influye en la actitud y en un modo de vida que se ha convertido ya en un estereotipo, como señalaba el catedrático en Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid, Helio Carpintero (Barcelona, 1939), a propósito de su

⁵⁸⁹ ABULAFIA, David, 2013 (nota 582), p. 17.

⁵⁹⁰ ABULAFIA, David, 2013 (nota 582), p. 17.

⁵⁹¹ ABULAFIA, David, 2013 (nota 582), p. 653.

⁵⁹² ABULAFIA, David, 2013 (nota 582), p. 655.

estudio sobre la obra de José Ortega y Gasset en su ensayo “Ortega, Cervantes y las Meditaciones del Quijote” de 2005, en el que destacó el carácter mediterráneo como un estereotipo: «[...] al mismo tiempo, va sentando doctrina con la que se busca terminar con ciertos estereotipos, como aquel que ve a España como un país latino, mediterráneo, sensorial»⁵⁹³. Sin embargo, ese mismo carácter del que muchos pretendían desprenderse fue el que enamoró a Twombly e hizo que decidiese quedarse en Italia y pasar sus últimos días en Gaeta, en su casa, desde donde divisaba los barcos que navegaban por la costa del Mediterráneo.

12.2. Navis

El mar siempre ha estado presente desde las primeras manifestaciones artísticas y se ha convertido en un motivo recurrente en el arte y, sobre todo, en la pintura, tanto en el antiguo Egipto como en la antigua Grecia. También se había encontrado ya el ideograma del barco en la edad de bronce y hierro, como afirma la profesora del departamento de Prehistoria de la Universidad Complutense de Madrid, Marisa Ruiz-Gálvez Priego, en su ensayo “Representaciones de barcos en el arte rupestre: piratas y comerciantes en el tránsito de la Edad del Bronce a la Edad del Hierro.” En su escrito trató la presencia de los barcos y la importancia para la vida y el comercio. La profesora Ruiz-Gálvez escribió sobre una de las más sugerentes hipótesis de los últimos años acerca del colapso de los Estados Mediterráneos, que no es otra

⁵⁹³ CARPINTERO, Helio. “Ortega, Cervantes y las *Meditaciones del Quijote*”. *Revista de Filosofía*, 2005, vol. 30, nº 2, p. 29.

que aquella que propone un papel protagonista de los Nómadas del Mar. Estos nómadas del mar de acuerdo con Michal Artzy (1997:7-12; 1998:445) representarían diversas gradaciones entre población costera y marinos seminómadas, cuya forma de vida y cuyo capital es la embarcación, que actuaron como intermediarios, mercenarios o empleados para las grandes potencias, y que un día, cuando las circunstancias cambiaron, tornaron a sus tradicionales prácticas de pirateo y se volvieron contra sus antiguos amos⁵⁹⁴. El barco se convirtió en una necesidad y en la base de toda una civilización. Por lo que no era de extrañar encontrar motivos marinos adornando ánforas y otros objetos decorativos, así como enmarcaban a grandes héroes de la mitología clásica; de hecho, Rodríguez López, en su artículo “El poder del mar: El “thíasos marino””, explica cómo:

«[...] los griegos supieron entender, y así lo reflejan sus mitos, que una fuerza sobrenatural tan ilimitada como la del mar no era susceptible de ser encarnada en una sola personalidad divina, por muy relevante que ésta pudiera ser. No olvidemos que el mar fue algo esencial para el pueblo griego, un pueblo especialmente sensible ante la naturaleza y sus fenómenos. Tanto hoy como antaño, Grecia es impensable sin el mar. El mar les abrió la senda para conocer y conquistar otros pueblos, y el mar les proporcionó también los medios necesarios para la subsistencia y el ulterior desarrollo histórico. El mar había aportado tanto a los pueblos ribereños que ese innato y muy vivo sentimiento de la naturaleza se

⁵⁹⁴ RUIZ GÁLVEZ PRIEGO, Marisa. *Mayurqa: revista del Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts*, 2005, nº30, p. 309. En: <<http://www.raco.cat/index.php/mayurqa/article/viewFile/122736/169889>>. (Fecha de consulta: 1- VIII-2016).

crecía ante el mar, y lo convertía en un mundo de dioses, un abismo al que reverenciar porque proporcionaba la vida.»⁵⁹⁵

Por su parte, Julenne Esquinca redactó un artículo para la revista mexicana Fahrenheit Magazine sobre el tema de las pinturas marinas titulado “Marinas, el mar dentro de un cuadro” en el que afirmaba que es difícil describir el océano en palabras que no contengan algo de poesía: «Este gigante azul, es razón de letras y por supuesto de piezas de arte, que hallan en este místico lugar —que nos recuerda al infinito—, una razón más para producir bellas creaciones. El ser humano todo se lo debe al mar, ya que es de acuerdo a los mitos y a la ciencia el verdadero origen de la vida en este planeta»⁵⁹⁶.

Es habitual que el motivo marino y la representación de naves se hayan plasmado en el arte desde la antigüedad. Aunque el tema de marinas empezó a forjarse y a considerarse un género propio a finales de la Edad Media, no acabó de alcanzar protagonismo hasta finales del siglo XVII, por lo que durante el renacimiento el mar y el barco siguieron estando en un segundo plano; únicamente para acompañar y enmarcar escenas mitológicas como en *La nascita di Venere* [El nacimiento de Venus] (1484) de Sandro Botticelli (1445-1518) o *Il Bacchanale degli Andrii* [La bacanal de los andrios] (1523-1526) de Tiziano (1490-1576), en el

⁵⁹⁵ RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel. “El poder del mar: el “Thiasos marino””. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*, 1998, nº11, p. 166. En: <<http://revistas.uned.es/index.php/ET-FII/article/view/4330/4169>> (Fecha de consulta: 1-VIII-2016).

⁵⁹⁶ ESQUINCA, Julenne. “Marinas, el mar dentro de un cuadro”. *Fahrenheit Magazine*, 20 de mayo 2016. En: <<http://fahrenheitmagazine.com/arte/marinas-mar-dentro-cuadro/>> (Fecha de consulta: 1-VIII-2016).

que se observa un navío al fondo de la escena, como un elemento decorativo más. Sería durante el barroco donde las ‘marinas’ destacarían gracias a la importancia del comercio exterior y el poder naval holandés; un gusto que influyó en la pintura británica. Pero sin duda, el motivo del barco y el mar llegó a su culminación con el romanticismo, la grandeza, la inmensidad y el halo de misterio que personifica el mar y abrió un camino para este género de pinturas, gracias a los pintores de paisajes alemanes e ingleses en el que se englobaban también las embarcaciones. Calma y tempestad, infinidad e impotencia del ser humano, empujado frente al poder del mar, que trataron artistas como el alemán Caspar David Friedrich y su *Der Wanderer über dem Nebelmeer* [El caminante sobre el mar de nubes] (1818).

El relevo vino de la mano de grandes escuelas paisajistas tanto rusas como estadounidenses. Sin embargo, las estrellas indiscutibles del siglo XIX junto a los románticos ingleses y alemanes fueron los franceses que reconvirtieron los temas marinos con una perspectiva totalmente innovadora. Impresionistas como Monet iniciaron un nuevo concepto. Prueba de ello fue el mismo cuadro que les dio nombre, *Impression, soleil levant* [Impresión, sol naciente] (1872) o los que pintó sobre las regatas de Argenteuil.

Artistas como Canaletto, Friedrich, Turner, Hokusai, Monet o Sorolla, entre otros, utilizaron el mar y el ideograma del barco a lo largo de su trayectoria artística. Pero de entre todos ellos, solo dos han influido en gran medida en Twombly: William Turner y Claude Monet. Gracias a sus magníficas composiciones crearon una atmósfera y un paisaje inigualable debido al dominio de la luz y el color.

12. 2. 1. Un pasaje a través de todo

El barco que induce al concepto de viaje fue un motivo que Twombly recuperó, en gran medida, al final de su vida:

«[...] he comprobado que al envejecer uno debe regresar a ciertas cosas del principio, o cosas a las que se les tiene cariño, o algo así. Porque la vida se cierra de tantas maneras, o deja de ser tan flexible o emocionante o como quieras llamarlo. Hay una tendencia a la nostalgia. Y yo pienso en mis barcos. Es más complicado de lo que parece, pero es también un salir, y también hay muchas referencias a cruzar. Pero el tema del barco del Nilo en *Winter Passage: Luxor* [Pasaje de invierno: Luxor] versaba sobre lo maravilloso, lo relajado de estar dos o tres meses en Luxor, junto al río. Era solo eso, explicar un pasaje de invierno. Desde un punto determinado hasta la otra orilla: es como el barco griego que te lleva al otro mundo. Esa escultura no comunicaba eso.»⁵⁹⁷

Su escultura *Winter Passage: Luxor* [Pasaje de invierno: Luxor] (1985) [ver Fig. 89] versaba sobre lo maravilloso y lo relajado de estar dos o tres meses en Luxor, junto al río Nilo. Era, según el artista, solo eso, explicar un pasaje de invierno. Aunque también podría hacer referencia al barco griego guiado por Hermes Psicopompo (el guía de los muertos). Un recorrido por y hacia la muerte. Sin embargo, David Shapiro en el texto expositivo del catálogo editado en el 2000 para la inauguración de su serie *Coronation of Sesostris*, “Some Notes Toward Twombly: A Man Without a Boat, or A Boat for Everybody” escribió sobre algo más que un

⁵⁹⁷ Ver SYLVESTER, David, 2008 (nota 173), p. 36.

simple pasaje de invierno, e incidió en la importancia e influencia que supuso Egipto en Twombly, al que incluso tildó de “pintor egipcio”: «[...] it’s not for nothing that this “Egyptian” painter, Cy Twombly, ...»⁵⁹⁸. Shapiro apuntó cómo Twombly tomó el tema egipcio que pudo observar en los museos y lo sacó fuera de la vitrina y lo trasladó a un espacio privado más conmovedor como lo hizo ya en 1985 con su escultura *Winter’s Passage* [Pasaje de invierno] de 1985, una barcaza funeraria de aspecto fantasmal con el mástil inclinado que como interpretó Sylvester cambia sutilmente con cada ángulo como si fuese la mismísima representación del tiempo. Shapiro incidió también en otras de sus esculturas “barca” de 1992, como él mismo dijo:

«Twombly has rendered the poetry of the “model boat” in a kind of fleshy plaster deprived of any extraneous detail, pulsating like de Kooning’s women. These are presented with none of the overdetailing one sometimes finds in the Egyptological galleries, where the cloth is still apparent on the figures four millennia later, and each thread of the oarlocks is restored.»⁵⁹⁹

El motivo del barco estuvo muy presente en su obra desde los inicios, como Twombly expresó:

⁵⁹⁸ SHAPIRO, David. “Some Notes Toward Twombly: A Man Without a Boat, or A Boat for Everybody”. En: SHAPIRO, David; WATERS, Patricia. *Cy Twombly: Coronation of Sesostris*. New York: Gagosian Gallery, 2000, p. 5.

⁵⁹⁹ SHAPIRO, David, 2000 (nota 598), p. 7.

«[...] estoy muy contento de tener el motivo del barco porque de pequeño, con mis padres, siempre pasábamos el verano en Massachussets, y yo siempre estaba cerca del mar. A algunos niños les encantan los coches, pero yo sentía una pasión especial por los barcos y ahora vivo al lado del mar. Desde luego, es un pasaje, pero también es fascinante por otros muchos motivos.»⁶⁰⁰

Una pasión que siguió cosechando a través de la fotografía, como en *Celtic Boat* [Barco céltico] (1994) [Fig. 138]. Así como la escultura *Untitled (Boat)* [Sin título] (1991) [Fig. 139] que moldeó con sus propias manos en blanco podría hacer referencia al primer verso de *Ode to Melancholy* [Oda a la melancolía] (1819) de John Keats: «Though you should build a bark of dead men's bones»⁶⁰¹; o *Three Studies from the Temeraire* [Tres estudios realizados del Temerario] (1998-99), en el que presenta barcos esquematizados con sus remos y sus mástiles, idea que evolucionó hasta la

⁶⁰⁰ Ver SYLVESTER, David, 2008 (nota 173), p. 37.

⁶⁰¹ Primera línea del primer verso de la primera estrofa original de *Ode to Melancholy* [Oda a la melancolía] de John Keats: Though you should build a bark of dead men's bones,/And rear a phantom gibbet for a mast,/Stitch creeds together for a sail, with groans/To fill it out, blood-stained and aghast; Although your rudder be a dragon's tail/Long sever'd, yet still hard with agony,/Your cordage large uprootings from the skull/Of bald Medusa, certes you would fail/To find the Melancholy — whether she/Dreameth in any isle of Lethe dull. [Aunque construyeras una barca de esqueletos, y eligieras como mástil una horca fantasmal, /cosieras sudarios como vela, /para hincharla con gemidos de terror; aunque tu timón fuera la cola de un dragón, /cortada hace tiempo pero rígida aún por la agonía /y tu cordaje los sesos del cráneo /de una Medusa calva, por cierto fracasarías /procurando la Melancolía - si ella /duerme en cualquier isla del monótono Leteo.] Fragmentos extraídos de Internet, para la versión en inglés: "Summary and Analysis 'Ode on Melancholy'". En: <<https://www.cliffsnotes.com/literature/k/keats-poems/summary-and-analysis/ode-on-melancholy>>; la traducción en castellano es de Juan Santander: En: <<http://lacallepassy061.blogspot.com.es/2008/02/oda-la-melancola-de-john-keats-por-juan.html>> (Fecha de consulta: 5 -VIII- 2016).

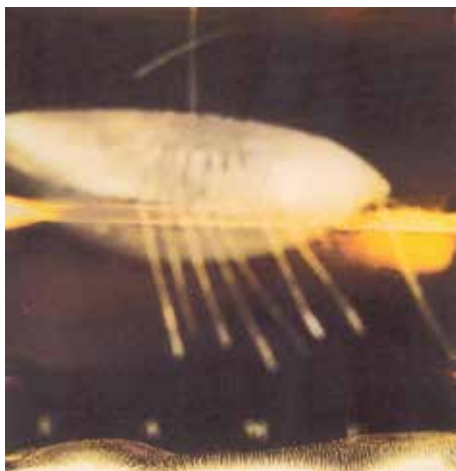


Fig. CXXXVIII.

Celtic Boat [Barco céltico] (1994) Gaeta.

Fotografía de tinta seca. 28 x 21,7 cm.

© Cy Twombly Foundation.



Fig. CXXXIX.

Untitled (Boat) [Sin título (Barco)] (1991).

Arcilla modelada y cocida. 4,8 x 28,6 x 11,4 cm.

© Cy Twombly Foundation.

máxima abstracción en *Lepanto* (2001).

En su serie *Coronation of Sesostris* [Coronación de Sesostris] (2000), su predilecta tal y como le confesó a Serota en 2008 («Mi [ciclo] preferido es Sesostris, pero es algo muy personal, esos preciosos barcos que desaparecen bajo la superficie.»⁶⁰²) Twombly aludió en una de las inscripciones que aparecen en la serie (concretamente en la II) al tipo de barco —“Solar Barges”—⁶⁰³. El barco también es el protagonista en sus series *Lepanto* (2001) y *Leaving Paphos Ringed with waves (I-V)* [Saliendo de Pafos bordeado con olas (I-V)] (2009).

El ideograma del barco fue recurrente a lo largo de toda su trayectoria; lo usó, principalmente, para representar el paso y el exilio, el viaje y el regreso, la muerte o la decadencia. Sobre todo, a partir de los años sesenta, como se ve en su serie de dibujos *Solar Barge* [Barcaza solar] (1981) en la que de nuevo hizo referencia al símbolo de la muerte. Pero, sin duda, una de sus primeras grandes obras con este motivo fue el tríptico *Untitled (Say Goodbye, Catullus, to the Shores of Asia Minor)* [Sin título (Di adiós, Catulo, a las costas de Asia Menor)] (1994), que simbolizaba ese camino hacia la muerte como él mismo dijo: «[...] a veces la gran pintura que se encuentra

⁶⁰² Ver SEROTA, Nicholas, 2008 (nota 174), p. 56.

⁶⁰³ También conocido por ser el barco de Khufu, rey de Keops y segundo faraón de la IV dinastía que reinó entre 2589 a.C. y 2566 a.C. El “Solar Barges” es una especie de velero/barco ritual del antiguo Egipto que se utilizaba para llevar al rey resucitado con el dios del sol Ra a través del cielo. Sin embargo, es probable que también fuese utilizado en el agua, como “barcaza” funeraria para llevar el cuerpo embalsamado del rey desde Memphis a Giza, o incluso que el propio Khufu lo usase como “barco de peregrinación” para visitar los lugares sagrados y que fue luego enterrado con él para poder emplearlo en el más allá.

en Houston sí que lo refleja. Es un pasaje a través de todo»⁶⁰⁴.

David Sylvester se cuestionó ¿qué barcos atraían a Twombly? ¿Los del río o los del mar? El artista respondió:

«[...] generalmente eran barcos de pesca, porque yo siempre bajaba a Gloucester, donde los portugueses tenían sus barcos de pesca en los Grandes Bancos. Pero hay millones de calas, toda Nueva Inglaterra está llena de calas; no es una costa en línea recta, tiene miles de kilómetros de ensenadas llenas de barcos: barcos de remo, de vela, toda clase de barcos.»⁶⁰⁵

El comisario y crítico Nicholas Serota también le preguntó si para él los barcos tenían un significado especial en la entrevista que mantuvieron en 2008. Twombly confesó:

«[...] sí, lo tienen. Me gusta la idea de rayar y penetrar el lienzo. Hay ciertas cosas que me resultan más atractivas. También en las cosas prehistóricas se hace el rayado. Pero no sé por qué empezó. Es una especie de marca muy básica, Infantil. Lepanto está lleno de barcos. Trata de barcos, más que nada. Siempre me han gustado los barcos. Los pinté cuando Lucio Amelio se estaba muriendo. Tenía ese texto tan triste. No sabía de dónde venía, pero era hermoso.»⁶⁰⁶

⁶⁰⁴ Ver SYLVESTER, David, 2008 (nota 173), p. 36.

⁶⁰⁵ Ver SYLVESTER, David, 2008 (nota 173), p. 37.

⁶⁰⁶ Ver SEROTA, Nicholas, 2008 (nota 174), p. 51.

12.2.1. 1. *Say Goodbye, Catullus, to the Shores of Asia Minor (1994)*

Este cuadro es una de las obras más particulares del artista, no solo por su formato o composición y elaboración, sino por su significado [Fig. 140]. Aquí, el motivo del barco está tratado desde la melancolía, se intuye claramente esa sensación de transición, de pasaje, del movimiento de los barcos que emprenden un viaje hacia ningún lugar. Cuando Twombly lo empezó no era meramente consciente del tema en sí, sin embargo, sabía que quería realizar un cuadro haciendo referencia a la obra del escritor y clérigo británico Robert Burton (1577-1640), *Anatomy of Melancholy* [Anatomía de la melancolía] de 1621. Durante la entrevista que mantuvo con Serota, confesó que quería utilizar *Anatomy of Melancholy* [Anatomía de la melancolía] de Burton, ya que para él lo engloba todo, y le entusiasmaba la idea. Se sabe que compró distintas ediciones; entre ellas una segunda edición, porque le gustaba tener material que fuese lo más cercano posible a cuando se escribió. Y luego el trabajo se prolongó mucho tiempo sin que llegase realmente a ningún sitio, lo tenía colgado en una sala grande en Roma —dos paneles laterales en una pared; de cuatro metros de alto y dieciséis de ancho—. Y entonces en palabras de Twombly fue cuando decidió que:

«[...] tenía que poner el nombre de un poema de Keats y me gustó la idea. A veces me gusta que un título me dé el ímpetu o la dirección o el instinto del camino a seguir. A veces cambia. Como ya llevaba cinco o seis años —sin trabajar durante tres de ellos— pensé que había tardado mucho, era lánguido y lo quería llamar *On the Mists of Idleness* [Sobre las nieblas de la indolencia]. Creo que es el título de un



Fig. CXLa.

Cy Twombly frente a su *Untitled (Say Goodbye Catullus, to the Shores of Asia Minor)* [Dile adiós, Catulo, a las costas de Asia Menor] (1972-1994) en The Menil Collection en Houston en 2005. Fotografía de Michael Stravato para The New York Times. © Cy Twombly Gallery.

©The Menil Collection, Houston.

© Michael Stravato para The New York Times



Fig. CXLb.

Detalle de la parte II de *Untitled (Say Goodbye Catullus, to the Shores of Asia Minor)* [Dile adiós, Catulo, a las costas de Asia Menor] (1972-1994). Óleo, acrílico, lápiz de plomo y lápices de colores sobre lienzo. Parte II: 400 x 990 cm

© Cy Twombly Gallery. The Menil Collection, Houston.

poema, o tal vez un verso. Bien, seguí pintando el cuadro y finalmente lo acabé y, puesto que tenía que pasar por delante de él todos los días, lo descolgué. [...] Y, cuando abrieron mi galería en Houston, pensé que lo enviaría de nuevo a Estados Unidos y tal vez lo podría terminar en uno de los almacenes. Después fui a Virginia y un amigo mío tenía un almacén justo al lado de mi casa y dije: “Vamos a mandar el cuadro a Lexington y toda la pintura”; y allí lo hice, todo en un invierno. Todas esas imágenes de barcos son como algo prehistórico, y también hay un precioso barco celta con todos sus remos. Eso había comenzado un par de años antes. Ya había leído a Catulo, y me surgió la imagen de uno de sus versos realmente hermosos. Me gusta mucho Catulo y al leer ese verso uno se puede imaginar al hermano. [...] “Dile adiós, Catulo, a las costas de Asia Menor”. Es tan hermoso. Exactamente esa parte del mundo que a mí me encanta. Escuchar las palabras “Asia Menor” me afecta como un arrebató, como un ideal fantástico. A la mayoría de los cuadros, ni siquiera les pongo título. Pero hay algunos a los que realmente tengo que darles un nombre.»⁶⁰⁷

Estas declaraciones de Twombly en la entrevista que mantuvo con David Sylvester dejan entrever la forma de concebir y componer una obra por parte del artista, del mismo modo que señalaba cómo mezclaba o fusionaba diversos nexos. En este sentido, como bien apuntó Sylvester a lo largo de la entrevista, no existe ningún verso de Keats que se llame *On the Mists of Idleness* [Sobre las nieblas de la indolencia]. El crítico dedujo que debió de entremezclar dos versos distintos de Keats, en concreto “estación de la niebla y la dulce abundancia” y “la indolencia estival como

⁶⁰⁷ Ver SYLVESTER, David, 2008 (nota 173), pp. 37-38.

nube bendita”⁶⁰⁸. Eso es algo que Twombly asumió, siempre fue consciente de sus errores a la hora de usar sus citas.

Durante la conversación que tuvo con Nicholas Serota, Twombly afirmó que si acabó este cuadro fue gracias a los barcos:

«[...] cuando se llevaron todos los cuadros a Houston (al Twombly Pavilion), lo saqué de nuevo y me fui al almacén de un amigo, y allí lo terminé finalmente, debido a los barcos. Catulo fue a Asia Menor a ver a su hermano, y mientras estaba allí su hermano se murió, y entonces él se volvió en ese barquito [...] Despedirse de algo y volver en un barco. Era muy bonito, la frase en el cuadro es del poema de Keats. Quiero decir que algunas cosas se quedan en mi mente... y ni que decir tiene, me equivoqué en la frase. Yo dije “a las costas”, pero no es tan romántico. La cambié a “Dile adiós, Catulo, a las costas de Asia Menor”. Pero debería haber sido “a las llanuras de Asia Menor”. Pero esto no tiene importancia. Para mí se trata de una fantasía, sabe. Quiero decir, que es la forma en que trabaja la mente; no se puede mantener ocupada con sólo un pincel todo el tiempo.»⁶⁰⁹

Por su parte, Richard Leeman, en la monografía que escribió sobre Twombly, dedicó un capítulo íntegro a la “melancolía”, que el artista infirió y transmitió en sus obras —como en este caso—, donde trató, sobre todo, la importancia del motivo del barco. Y de entre todas las obras, Leeman incidió en el tríptico *Untitled (Say Goodbye, Catullus, to the Shores of Asia Minor)* [Sin título (Di

⁶⁰⁸ SYLVESTER, David, 2008 (nota 173), p. 38.

⁶⁰⁹ SEROTA, Nicholas, 2008 (nota 174), pp. 53-54.

adiós, Catulo, a las costas de Asia Menor)] (1994), del cual informó acerca de sus dimensiones y subrayó cómo el artista tardó más de diez años en terminarlo. Sin duda, una pieza excepcional con un gran número de referencias literarias (Rilke, Seferis, Arquíloco, Burton, Keats y Catulo). En palabras suyas:

«[...] concurrently with the major retrospective at MoMA in 1994, Twombly also had work on show at Larry Gagosian. It was an exceptional piece, as much for its size —4 metres by 16, comparable to that of *Nine Discourses on Commodus* (1963) or the untitled ‘ponds’ shown at the Venice Biennale in 1988 —as for the time of its gestation (it was started in 1972, pursued in 1982 and finished in 1994) and for its profusion of literary allusions: Rilke, Seferis, Archilochus, Burton, Keats and of course Catullus, whose name appears in the work’s definitive title, *Untitled (Say Goodbye, Catullus, to the Shores of Asia Minor)*.»⁶¹⁰

Una obra que, entre otras cosas, destaca por su gran formato (cuatro metros por dieciséis), y que realizó a intervalos como bien contó Leeman; lo empezó en 1972, volvió a trabajar en él en 1982 y no fue hasta el año 1994 que el artista estadounidense lo dio por finalizado. Un tríptico en el que, como siempre, Twombly dejó una pista del tema que trataba, esta vez en el subtítulo de la obra, y que como se puede apreciar es una traducción más bien prosaica de una línea del escritor clásico Catulo: «‘Say Goodbye, Catullus, to the plains of Asia Minor’ (‘Linquntur Phrygii, Catulle, cam-

⁶¹⁰ LEEMAN, Richard. “Melancholy”. En: LEEMAN, Richard. *Cy Twombly: A Monograph*. Paris: Flammarion, 2005, p. 253.

pi', Carmina 46,4)»⁶¹¹. El norteamericano sustituyó 'shores' por 'plains' por razones poéticas, le parecía que poseía un mayor ritmo y mayor sonoridad y que evocaba las palabras de sus dos pinturas *Wilder Shores of Love* [Las costas más salvajes del amor] (1985). Esta no fue ni la primera ni la última vez que se tomó estas licencias, pues, era muy común que el artista se equiparase con el poeta e intercambiase palabras según su conveniencia. Según Richard Leeman, esta obra debe leerse de derecha a izquierda preferiblemente, ya que el artista veía a Catulo alejarse de la costa de Bitnia, donde su hermano estaba enterrado, a bordo de un phaselus —especie de velero—: «[...] which should be read from right to left (or from east to west) Twombly sees Catullus leaving the shore of Bithynia, where his brother lies buried, on board the phaselus of which he writes in another poem (Carmina 4, I-5).»⁶¹²

En este tríptico, la mención que hace a 'Amun', según puntualizó Leeman, recaía en el barco sacro de Amon-Ra, bastante probable desde la visita de Twombly a Egipto y sus respectivos museos, donde se familiarizó con los pequeños objetos funerarios. Tanto fue así que introdujo y asimiló para sí la conjura a la muerte y la invocación de la flor de loto. Un ejemplo de ello fue la serie de dibujos que compuso cuando su mujer se encontró gravemente enferma, o la obra que realizó años después, *Untitled* [Sin título] (1993) [Fig. 141], en la que aparecía un barco que le dedicó su amigo, el galerista napolitano, Lucio Amelio (1931-1994), quien desgraciadamente murió en

⁶¹¹ LEEMAN, Richard, 2005 (nota 610), p. 253.

⁶¹² LEEMAN, Richard, 2005 (nota 610), p. 254.



Fig. CXLI.

Untitled [Sin título] (1993) Gaeta. Acrílico, lápiz de plomo panel de madera. 195,5 x 152 cm. © Cy Twombly Foundation.

© Colección Udo y Anette Brandhorst.

© BPK, Berlin. Houston.

1994 ⁶¹³. En dicho cuadro se aprecia la dedicatoria [“(To Lucio)”], así como la referencia al barco funerario (Solar Barges) que parece escribir el artista sobre el lienzo en grafito entre las manchas y el flujo constante de la pintura. Asimismo, en la parte inferior derecha se puede leer perfectamente el siguiente fragmento: [“The Light is a pulse/ continually slower and slower/ you thinking it is about to stop.”] [La luz es pulsación/ más y más lenta cada vez/ crees que va a pararse]⁶¹⁴. Insinuando directamente la fugacidad de la vida, el transcurrir y la ceremonia entre la vida y la muerte, que muy probablemente hagan referencia a algunos de los versos del último de los libros publicados, *Τρία κρυφά ποιήματα* [Tres poemas secretos] (1966), del poeta griego Giorgios Seferis, a quien aludía directamente en el cuadro, como se aprecia entre paréntesis [“(G. Seferis)”] en la parte superior izquierda junto la datación del lienzo. Una obra, la de Seferis, donde el autor reflexionó acerca del mar y su intensidad e identidad. El poeta griego se cuestionó: ¿cómo ha llegado el mar a ser así? ¿Pero es qué el mar supura? Y el Viejo del Mar le dijo: «[...] Soy tu lugar;/ acaso no soy nadie/pero puedo llegar a ser lo que tú quieras»⁶¹⁵. Una conexión, la del mar Mediterráneo, el blanco y los barcos, que resulta obvia entre el poeta y el artista en cuanto uno se sumerge en la obra de Twombly y en la poesía de Seferis: «[...]

⁶¹³ LEEMAN, Richard, 2005 (nota 610), p. 254.

⁶¹⁴ En SEFERIS, Giorgos, 2009 (nota 379), p. 85. Versos que pertenecen al capítulo que Seferis dedicó al “Sosticio de Verano” en *Tres poemas secretos*.

⁶¹⁵ SEFERIS, Giorgos, 2009 (nota 379). p. 49.

El mar que dicen calmo/ barcos y velas blancas...»⁶¹⁶

El simbolismo del barco, recalcó Leeman, no se agotó en su función de barcaza funeraria. Las galeras de *Lepanto* (1996) y las de *Three Studies from 'Temeraire'* (1998-99) confirmaban que tanto las contiendas bélicas —históricas—, como las batallas navales en particular, fueron una gran fuente de inspiración para Twombly. En palabras del crítico francés:

«The symbolism of the boat is not exhausted by its function as funeral barge. One of the bookmarks in Twombly's copy of the catalogue for the Manet exhibition at the Grand Palais in Paris in 1983 still takes on to the reproduction of Battle of the Kearsarge and the Alabama (1864, Philadelphia Museum of Art); as the galleys of *Lepanto* (1996) and the *Three Studies from 'Temeraire'* (1998-99) confirm, battles, and sea battles in particular, remain a major source of inspiration for Twombly. This martial strain is evoked in *Say Goodbye...* by the fragment of Archilochus already quoted in a sculpture (Epitaph, 1992): 'In the hospitality of war/ We left them their dead/ As a gift to remember us by'»⁶¹⁷

Mary Jacobus, experta en literatura analizó esta obra teniendo en cuenta las alusiones poéticas que aparecen aquí, como, por ejemplo, Cavafis y Rilke:

«As lines by Seferis, *Say Goodbye* includes quotations from Cavafy and Rilke, both poets who make claims for poetic

⁶¹⁶ SEFERIS, Giorgos, 2009 (nota 379), p. 83.

⁶¹⁷ LEEMAN, Richard, 2005 (nota 610), p. 254.

languages as the means to “say” —if not stay— the poet’s experience of the fleeting world. Functioning as memorial in Untitled, repurposed in Say Goodbye, Twombly’s quotations become a shorthand for time’s passage. Subjectivity is more than the sum of previous experience; it includes prior reading, moving from one state or place to another. Poetic quotation in Twombly’s work “means” both the artist-subject and the act of looking back. His retrospect captures a life in translation —now “here”, now “there”—like trading ships crisscrossing the Thyrrenian Sea, or funeral boats ferrying the souls of the dead across the Nile. Poetry signifies movement across space and temporality, both the canvas sea and the vastness of time.»⁶¹⁸

Asimismo, el profesor Leeman enlazó esta obra con la escultura *Thermopylae* [Termópilas] [ver Fig. 96] del artista estadounidense; una clara representación, la imagen perfecta del poema del poeta griego Constantino Cavafis (1863-1933) con esas flores que florecen de la misma sangre derramada por los héroes —gracias al libro de Jacobus *Reading Cy Twombly: Poetry in Paint*, se puede apreciar cómo Twombly a medida que leía iba creando su propia versión del poema al tachar y/o añadir palabras así como ver esbozos sobre futuras obras—[Fig. 142], tragedia de una guerra condenada al fracaso desde el principio, donde se aceptó el destino —ineludible—, como también se puede leer en la poesía de Giorgos Seferis según mencionó Leeman:

«[...] the Thermopylae sculptures express, in Cavafy’s poem and the image of flowers blossoming from the blood spilt by

⁶¹⁸ JACOBUS, Mary, 2016 (nota 64), pp. 10-11.

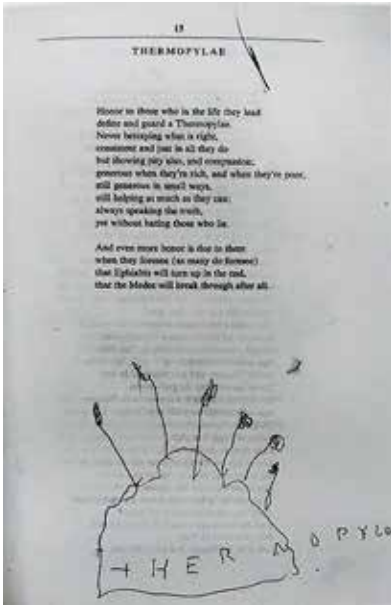
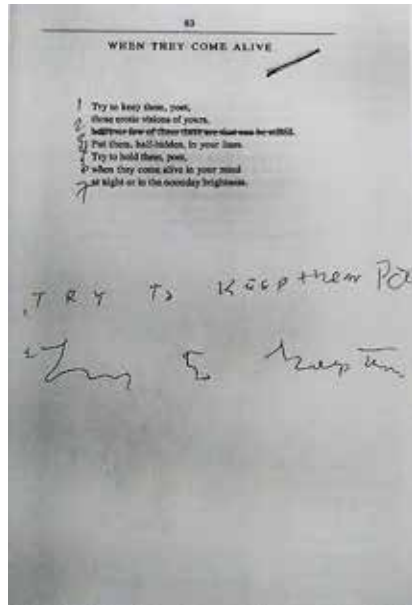


Fig. CXLIIa.
 “Thermopylae” en C. P. Cavafy, *Collected Poems* traducida por Edmund Keeley y Phillip Sherrard, ed. George Savides (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1975), p. 15; marcas y dibujo por Cy Twombly. Reproducción facilitada por Alessandro Twombly. Fotografía del British School at Rome. © Cy Twombly Foundation.

Fig. CXLIIb.
 “When they come alive” en C. P. Cavafy, *Collected Poems* traducida por Edmund Keeley y Phillip Sherrard, ed. George Savides (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1975), p. 63; marcas y dibujo por Cy Twombly. Reproducción facilitada por Alessandro Twombly. Fotografía del British School at Rome. © Cy Twombly Foundation.



heroes, all the tragedy of wars doomed to be lost in advance, so the inescapable fate and their crews can be read in the poetry of George Seferis: Their souls became one with the oars and the oarlocks/with the solemn face of the prow/ with the rudder's wake/ with the water that shattered their image. /The companies died one by one,/ with lowered eyes. Their oars/ make the place where they sleep on the shore⁶¹⁹. This melancholy shipwreck is mingled in Seferis, furthermore, with another farewell to the shores of Asia Minor, the one said by hundreds of thousands of refugees expelled after the defeat of the Greek forces in 1922; another of Seferis's images of nostalgia and uprooting is that of 'the broken planks from voyages that never ended' (from *Mythistorema* 10).»⁶²⁰

Se demuestra, una vez más, cómo la literatura —poesía— aparece siempre en sus cuadros, relacionada de una u otra forma en cada uno de los temas que trató. En este caso en concreto, en el que aludió a Seferis y a su obra *Tría kryfá poiímata* (Τρία κρυφά ποιήματα) [Tres poemas secretos] (1966), se translucía esa fuerza poética. Andrés Sánchez Robayna en la introducción que acompaña la versión bilingüe de la publicación escribió sobre Seferis:

«[...] como en numerosos poetas contemporáneos —y, antes, en Mallarmé—, opera también en *Tres poemas secretos* una impugnación del sentido puramente informativo de la palabra y una concepción del lenguaje poético como engendramiento o creación de la realidad. Las palabras son,

⁶¹⁹ Mythistorema 4: "The Argonauts". En: SEFERIS, George. *Selected poems* (trans. Edmund Keeley and Philip Sherrard), Princeton, NJ: Princeton University Press, 1995.

⁶²⁰ LEEMAN, Richard, 2005 (nota 610), p. 257.

en sí mismas, “hechos”, como supo ver Wittgenstein. Tanto el último Seferis como otros poetas de nuestro tiempo, aun con las notables diferencias que los separan, convergen con el autor de Hérodiade (al que, en más de un sentido heredan) en lo que se refiere a una concepción de lo poético que destruye el contrato o el pacto entre palabra y mundo, una concepción que desemboca en la destrucción misma de la referencialidad de la palabra y la creación o instauración de una realidad esencialmente verbal. El sutil recurso, entonces, a la alusividad que se produce en Tres poemas secretos, la aparición de una imagen que parece provenir del fondo mismo de la tradición griega hasta constituirse como presencia y presente, la frontalidad de la meditación poética respecto a la tradición cultural europea, concurren aquí para hacer de estas composiciones un momento excepcional de la poesía. Resulta mágico y milagroso (pero la poesía es, recordemos las palabras de Baudelaire, “el único milagro para el cual se nos ha concedido permiso”) que en tres breves poemas quede admirablemente definido un mundo lírico, una realidad de palabras. Es inútil decir cuánto debe ese hecho a la inusual sobriedad del lenguaje absoluto de Seferis, liberado de toda mimesis y fundado en la contención y en una casi inverosímil austeridad (la lengua de estos poemas es, con mucha frecuencia, de una sencillez y una elementalidad desconcertantes). Se trata de algo que el poeta aprendió muy pronto, y que en los últimos años de vida logró llevar a un punto extremo de expresividad. Sería preciso, en tal sentido, citar las palabras que escribía ya en su *Diario* en fecha tan temprana como 1925: “Las cualidades de un artista se alimentan más del despojamiento que del enriquecimiento. El más grande es aquel que puede renunciar a lo que posee de la mejor manera y en el momento más oportuno”.»⁶²¹

⁶²¹ SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés. “Introducción”. En: SEFERIS, Giorgos. *Tres poemas secretos* (ed. Bilingüe de Isabel García Gálvez). Madrid: Abada Editores, 2009, pp. 16-17.

Twombly compartió con Seferis esas cualidades de las que escribió en su *Diario*, ya que el artista norteamericano supo despojarse y abstraer al máximo de cada uno de sus temas y menciones de forma plausible. Sencillez y elegancia, redujo al mínimo la expresión intensificando su propio significado, gracias en parte a la composición horizontal, lineal que, poco a poco, asciende creando una diagonal —de izquierda a derecha— que desemboca en una pequeña explosión de color, mientras que la lectura se aconseja de derecha a izquierda. Aquí, el artista norteamericano supo narrar y expresar esa melancolía que se encontraba implícita en el cuadro mediante el color, que administró y dosificó perfectamente; los barcos representados esquemáticamente en negro se contraponen con la imagen colorista de la costa que abandonan los barcos.

La profesora Mary Jacobus, en su ensayo “Time-Lines: Rilke and Twombly on the Nile” de 2008, comentó que el ideograma del barco en Twombly tenía una forma de auto-cita, para ella era una figura para el paso y el exilio, la muerte y la decadencia imperial. Y que sugerían los botes de remos y veleros comerciales que tanto Rilke y Twombly habrían visto en el Nilo ‘moderno’: «[...] the boat ideograph in Twombly’s painting —a form of self-quotation— is a figure for passage and exile, voyaging and nostos, death and imperial decline. More prosaically, it alludes to the commercial rowboats and sailboats that both Rilke and Twombly would have seen on the modern Nile»⁶²². Es por ello que también escribió sobre *Untitled (Say Goodbye, Catullus, to the Shores of Asia Minor)* [Sin título (Di adiós, Catulo, a las costas de Asia Menor)]

⁶²² JACOBUS, Mary, 2008 (nota 183).

(1994) al estado de trascendencia y, cómo no, incidiendo en los fragmentos escritos que aparecen dispersos, como solía ser habitual en Twombly, tomando prestados versos de Rilke, entre otros, como si el artista estuviese manteniendo un diálogo silencioso con los poetas. Jacobus trató el vacío y la luz, una luz llena de colores proveniente del Mediterráneo oriental —derecha— que se aleja hacia la oscuridad, el vacío que le espera a Catulo en Italia —izquierda— tras la muerte de su hermano:

«[...] Twombly is not an artist of transcendence. His metric is human. He associates his great *Untitled (Say Goodbye, Catullus, to the Shores of Asia Minor)* painting of 1972-94, with 'life's fleetingness. It's a passage.' This is at once an expatriate's farewell and a nostos: 'I found the idea of Asia Minor extremely beautiful. Saying goodbye to something and coming back on a boat.' Who among his American compatriots, he wonders, had ever heard of 'Asia Minor'? (Not so since the first Gulf War). His vast sixteen-metre triptych performs a silent dialogue with Rilke's ninth elegy: 'this fleeting world, which in some strange way/keeps calling to us. Us the most fleeting of all.' Faced with life's disappearance and the intensities of its local and human meanings, Rilke's wanderer brings back, not a handful of earth, but 'some pure word, the yellow and blue/gentian': the words for everyday things—house, pitcher, fruit-tree— and the brilliance of colour in things. Say Goodbye...., abandons a region of colour, moving from right to left, from the eastern Mediterranean into emptiness and pallor. Catullus is returning to Italy after the death of his brother. Erotic explosions fade, the scribbled ships of Catullus's homebound ships diminish in the distance, lost in European mists or the white light of the sea. Scattered in the whiteness are letters and fragments of poetry that include the letters of Orpheus's name. As pointed out by Richard Leeman, who has written extensively on the artist, Twom-

bly's galleys also contain the doomed Argonauts of George Seferis, the modern Greek poet: 'Their souls became one with the oars and the oarlocks / with the solemn face of the prow... The companions died one by one'. For Seferis, whom Twombly elsewhere quotes in a painting for a dying friend named Lucio (alluding to the light-ships of poetry), and again in *Quattro Stagioni*, farewell to the shores of Asia Minor would have meant the expulsion of Greek refugees from Asia Minor after the defeat of 1922: the restless wanderings of exiles, or today's economic migrants, washed up on the Italian shore.»⁶²³

12.2.1.2. *Quattro Stagioni* (1993-1995)

Nicholas Cullinan escribió que el artista hizo referencia a las estaciones en más de una ocasión —indirecta e indirectamente— antes de que se decidiese a pintar sus dos series sobre las “*Quattro Stagioni*” [ver Fig. 99]: «Twombly ha spesso creato opere che si riferiscono in maniera più o meno diretta alle singole stagioni e al calendario, da *Summer Madness* del 1990 [...] attraverso la serie dei “Ferragosto” de 1961, fino a *Winter's Passage: Luxor* del 1985»⁶²⁴. En 1993, finalmente, el norteamericano enfrentó el tema ‘clásico’ con las *Quattro Stagioni: Primavera, Estate, Autunno, Inverno* [Cuatro estaciones: primavera, verano, otoño e invierno] de 1993-1994 y *Quattro Stagioni (A painting in four Parts)* [Cuatro estaciones (Una pintura en cuatro partes)] de 1993-1995. Cullinan no dejó pasar la oportunidad de remarcar:

⁶²³ Ver JACOBUS, Mary, 2008 (nota 183).

⁶²⁴ Ver MARINI CLARELLI, Maria Vittoria, 2009 (nota 549), p. 203.

«Quando Twombly decise di affrontare questo tema classico nel suo interesse dipingendo le due versioni [...] aveva la stessa età di Nicolas Poussin quando dipinse il suo tardo ciclo di quattro dipinti intitolato *Le stagioni*, alla fine della sua vita, tra il 1660 e il 1664. Twombly si era già riferito a Poussin in opere come *Woodland Glade (To Poussin)* del 1960 (collezione dell'artista), *Empire of Flora* del 1961, *Narcissus* del 1960 [...] la serie "Orion" del 1968 (luoghi vari) e quella dei "Bacchanalia" (Udo and Anette Brandhorst Collection) del 1977. Ma le due elegiache versioni delle "Quattro Stagioni", che richiesero a Twombly almeno quattro anni per essere completate, dall'estate del 1991 a quello del 1995, possono essere considerate il suo paragone più riuscito con il maestro seicentesco.»⁶²⁵

No obstante, la serie partía de cero tal y como le contó a Nicholas Serota: «[...] lo hice desde cero»⁶²⁶. Twombly empezó a trabajar en estas dos series en julio de 1991 en Bassano in Teverina, los continuó en Gaeta durante el verano de 1993, terminando *Autunno e Inverno* del primer grupo de las "Quattro Stagioni" que se encuentran en el Museum of Modern Art de New York mientras que *Primavera y Estate* lo concluyó al año siguiente. La segunda versión, actualmente en la Tate Modern de London, la inició en Gaeta en el otoño de 1994 y la finalizó en el verano sucesivo, según escribió Cullinan en el catálogo de la retrospectiva que le dedicaron en 2008 en la Tate⁶²⁷.

⁶²⁵ Ver MARINI CLARELLI, Maria Vittoria, 2009 (nota 549), p. 203.

⁶²⁶ SEROTA, Nicholas, 2008 (nota 174), p. 51.

⁶²⁷ Ver MARINI CLARELLI, Maria Vittoria, 2009 (nota 549), pp. 203-204.

Nicholas Cullinan apuntó cómo estas dos series tienen mucho que ver con la poesía de John Keats, *The Human Seasons* [Las estaciones humanas] (1818):

«[...] delinea una corrispondenza tra le stagioni dell'anno e la età che scandiscono l'esistenza umana, idea che tra origine dal concetto classico delle "Età dell'Uomo". Queste possono suddividere l'esistenza in non meno di tre e non più di dolci "età", con occasionali scansioni in quattro, cinque o sei fasi, benché sia quella in tre e in sette a essere maggiormente diffusa. Alla radice vi è il tema della *vanitas*: le cose terrene sono transitorie, la gioventù e la bellezza svaniscono ineluttabilmente e alla fine la morte sopraggiunge per tutti. La durata della vita umana può essere collegata al progredire dell'anno, dunque con quattro età corrispondenti alle quattro stagioni, oppure dodici —con "età" della durata di sei anni ciascuna— corrispondenti ai dodici mesi. I dipinti di Twombly seguono in linea di massima il carattere tradizionale di ogni stagione ed età, ognuna con una qualità specifica: la primavera è vigorosa, l'estate sensuale, l'autunno contento di oziare, mentre l'inverno sente la morte che si avvicina. Secondo la tipologia prevalentemente diffusa dalla tarda antichità al Settecento, nelle raffigurazioni più antiche, come quelle degli affreschi e dei mosaici pompeiani e romani, la primavera è impersonata da una giovane donna che reca dei fiori, l'estate ha una falce e un fascio di spighe, l'autunno possiede gli attributi dell'uva e delle foglie di vite e l'inverno ha abiti spessi per ripararsi dal freddo. Il rinascimento ravvivò questa tradizione, accostando divinità pagane alle stagioni: Flora o Venere per la primavera, Cerere per l'estate, Bacco per l'autunno, Borea o Vulcano per l'inverno.»⁶²⁸

⁶²⁸ Ver MARINI CLARELLI, Maria Vittoria, 2009 (nota 549), p. 204.

Una serie que cómo bien señaló Cullinan está de una u otra forma ligada a la de Poussin:

«Come scrisse Anthony Blunt delle Stagioni di Poussin, e come può dirsi anche delle versioni di Twombly, esse sono “splendide interpretazioni dello splendore e della potenza della natura nei suoi diversi aspetti: benigna in primavera, rigogliosa in estate, malinconica ma feconda in autunno e crudele in inverno.” Twombly sembra seguire questo modello, così come la suddivisione tradizionale dei colori e degli attributi, con il sangue rosso per la primavera, la bile gialla per l'estate, la bile nera per l'autunno e la flemma torbida e opaca per l'inverno. L'aspetto in cui Twombly diverge dal paradigma classico è nella scelta di far iniziare il ciclo non dalla tradizionale promessa di rinnovamento della primavera, ma piuttosto dalle lunghe ombre dell'autunno.»⁶²⁹

Es más, Serota insistía en la melancolía que se respira en otoño y que inspiraron a Keats y a Burton:

«Sia per Keats sia per Robert Burton, l'autunno è la stagione delle nebbie e della malinconia. Come scrive Burton nella sua *Anatomia della Malinconia* (1621), testo, che, come abbiamo visto, si è rivelato di enorme importanza per Twombly, l'autunno equivale alla vecchiaia: “Tra le stagioni, l'autunno è la più malinconica. Tra le età: la vecchiaia, da cui una naturale malinconia è un accidente quasi inseparabile.” Ma l'autunno è anche il tempo della vendemmia, e le due versioni di questo dipinto si riferiscono in maniera specifica alla stagionale festa del vino di Bassano, dove le due serie

⁶²⁹ Ver MARINI CLARELLI, Maria Vittoria, 2009 (nota 549), p. 204.

furono iniziate, e mostrano come la vita sia lì ancora legata tanto agli antichi ritmi della mitologia classica, con le sue festività bacchiche, quanto alla natura.»⁶³⁰

Tal y como plasmó el mismo Keats: «Four seasons fill the measure of the year;/There are four seasons in the mind of man»⁶³¹. Asimismo, el comisario y crítico recordó cómo la figura del dios Baco ha estado siempre presente en la trayectoria del artista y cómo, nuevamente, se entremezclaba inconscientemente con el trabajo de Poussin. Del mismo modo, Twombly introdujo el nombre del dios Pan, que normalmente suele asociarse con la primavera:

«I richiami a Baco e Sileno (un suo seguace e, nella mitologia greca, un dio rurale, che è sempre ebbro e tuttavia possiede saggezza e poteri profetici), i quali sono entrambi nominati nell'Autunno del Museum of Modern Art, evocano immagini legate al vino e ai bacchanali, le festività mitologiche a cui Twombly fece esplicitamente riferimento nella serie dei "Bacchanalia" del 1977, in cui aveva incorporato a collage delle riproduzioni dei quattro Bacchanali che Poussin realizzò nel 1636 per il cardinal Richelieu. Commissionato per il suo palazzo di Poitou, il quartetto di dipinti includeva i Trionfi di Nettuno, Sileno, Bacco e Pan. Quest'ultimo è la divinità greca dei pastori e dei greggi, della caccia e della musica campestre, spesso associata alla fertilità e alla stagio-

⁶³⁰ Ver MARINI CLARELLI, Maria Vittoria, 2009 (nota 549), p. 204.

⁶³¹ Citado en MARINI CLARELLI, Maria Vittoria, 2009 (nota 549), p. 203. ["Se Quattro stagioni colmano la misura dell'anno, /Quattro stagioni ha pure l'animo dell'uomo"] extraído del poema de John Keats, *The Human Seasons* [Las estaciones humanas] de 1818.

ne primaverile, e appare incongruamente nella versione di Autunno della Tate attraverso l'iscrizione "Pan/Panic". La qualità dionisiaca dei dipinti di Twombly è sottolineata anche dalle forme aggressivamente falliche, che sostituiscono i più diffusi motivi vegetali delle rappresentazioni dell'autunno realizzate da altri artisti. Una fotografia dello studio di Twombly a Gaeta, scattata nel 1995 quando lavorava alla versione delle "Quattro Stagioni" della Tate, mostra un appunto dell'artista con i seguenti versi: "His mortal heart/ presses out/an inexhaustible/wine." ("Oh, il suo cuore, torchio effimero/di un vino per gli uomini infinito"). L'estratto è una citazione (con una leggera variazione) dal Sonetto VII dei Sonetti a Orfeo di Rilke, e suggerisce lo stesso paragone tra sangue e vino che ricomparirà più tardi nella serie dei "Bacchus" del 2005.»⁶²²

Contrariamente a lo que sucede con el "otoño", la versión de "invierno" de la Tate es la más ligera de todas y está basada en la obra de Seferis, *Tría kryfá poiímata* (Τρία κρυφά ποιήματα) [Tres poemas secretos] [Fig. 143], tal y como comentó Cullinan:

«L'inverno della versione della Tate è la meno densa delle stagioni di Twombly. Le citazioni poetiche sono più frammentarie e l'effetto grisaille è mitigato solo da timidi bagliore di giallo e di verde, con una foschia di traslucida pittura bianca e velare il tutto; l'effetto generale di questa nebbia è di cupa malinconia. L'inverno del Museum of Art contiene invece frammenti dalle Tre poesie segrete del poeta greco George Seferis (1966).»⁶²³

⁶²² MARINI CLARELLI, Maria Vittoria, 2009 (nota 549), p. 205.

⁶²³ Ver MARINI CLARELLI, Maria Vittoria, 2009 (nota 549), p. 205.

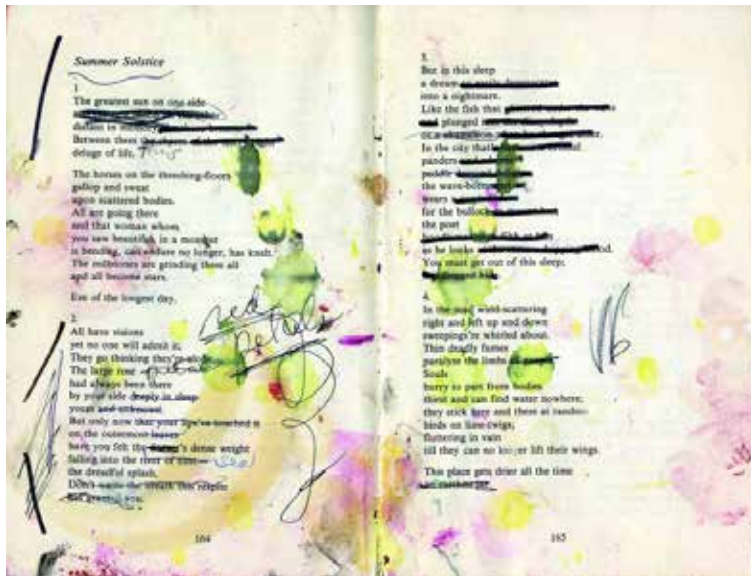


Fig. CXLIII.

Fotografía del libro del artista de George Seferis, *Three Secret Poems* donde se parece de nuevo cómo interviene y hace uso de sus referencias literarias. En M. Byron Raizis, *Greek Poetry Translations: Views, Texts, Reviews* (Atenas: Efstathiadis, 1983), p. 164-165.

Reproducción cortesía de Alessandro Twombly. Fotografía de la British School en Roma.

Acto seguido, Twombly pintó las versiones de “primavera” en Gaeta, un hecho que se refleja en la luminosidad y en la aparición del motivo del barco, así como de pequeños fragmentos de Rilke y Seferis. Una estación que como dijo Cullinan es inevitable relacionar con Stravinski o Boticelli:

«[...] le versioni della *Primavera* vennero dipinte a Gaeta e questo cambiamento d'ambiente non solo è iscritto e parzialmente oscurato nei pentimenti della tela, ma si riflette anche nella luminosità più intensa della pittura e nell'inclusione del motivo della nave. Attingendo alla *Sagra della Primavera* di Stravinskij come fonte d'ispirazione, alcuni dei motivi sono guidati dalle convenzioni del genere fornite da opere come la *Primavera* de Boticelli (per esempio, alcuni dei motivi delle Stagioni di Poussin si ripetono in quelle di Twombly, come l'uva in autunno e le navi in inverno); questo mette inoltre in evidenza il fatto che si tratti di meditazioni sui luoghi tanto quanto sul tempo. La *Primavera* del Museum of Modern Art include inoltre una citazione da *Solstizio d'Estate*, nelle Tre poesie segrete di Seferis: “You spoke about things they couldn't see/and so they laughed” (“Parlavi di cose che non potevano vedere/e per questo risero di te”). La Primavera della Tate —così come *Say Goodbye Catullus, to the Shores of Asia Minor* [...]— contiene una rielaborazione degli ultimi quattro versi del decimo componimento delle *Elegie Duinesi* di Rilke: “And you who have always thought/of happiness flowing would feel the/emotion that almost overwhelms/when happiness falls” (“E noi che la felicità la pensiamo/in ascesa sentiremmo la commozione,/che quasi ci atterra sgomenti,/per una cosa felice che/cade”).»⁶³⁴

⁶³⁴ En MARINI CLARELLI, Maria Vittoria, 2009 (nota 549), p. 205.

La última de las estaciones, naturalmente, es el “verano”. Curiosamente, en la versión de la Tate, como incidió Cullinan, se observan los versos:

«[...] “say goodbye Catullus to the shores of Aisa Minor” ripetuti tre volte, i quali come abbiamo visto sono stati usati anche come titolo per un epico dipinto completato mentre Twombly dipingeva le “Quattro Stagioni”. Altre “iscrizioni” frammentarie, come “Baia di Gaeta”, testimoniano del luogo di esecuzione e possibile ispirazione. Il tema pastorale, influenzato dalla vita di Bassano ed espresso nelle “Quattro Stagioni”, prosegue negli altri dipinti e sculture di Twombly degli anni novanta.»⁶³⁵

Cullinan remarkó cómo estas obras reflejan: «[...] il suo amore per il genere rustico o pastorale delle Bucoliche (circa 42-37 a.C.) e delle Georgiche di Virgilio (circa 29 a.C.), o del ciclo di poesie di Edmund Spenser *The Shepheardes Calendar* (Il calendario del pastore, 1579), da cui Twombly aveva tratto il titolo di una serie di disegni del 1977 sui mesi dell’anno»⁶³⁶. Es más, el crítico insistió en que:

«Il motivo georgico e l’enfasi sul rinnovarsi della natura presente nelle “Quattro Stagioni” è riposto per esempio in opere come *Summer Madness* del 1990, che raffigura dei fiori che sbocciano da un cumulo di terra, e nelle sculture, come il delicato tulipano di *Untitled* 1990, *Untitled* 1987 mostra

⁶³⁵ MARINI CLARELLI, Maria Vittoria, 2009 (nota 549), p. 205.

⁶³⁶ Ver MARINI CLARELLI, Maria Vittoria, 2009 (nota 549), pp. 205-206.

alcuni degli stessi frammenti dalle Elegie Duinesi presenti nella Primavera nella versione della Tate delle “Cuattro Stagioni”.»⁶³⁷

Lo verdaderamente llamativo es que estas series las realizó en vertical cuando Twombly acostumbraba a trabajar en horizontal. Como él mismo dijo, el formato vertical era para retratos, aunque sus “Cuatro estaciones” no lo eran: «Generalmente trabajo en horizontal, no en vertical. Para mí el vertical sirve para un retrato y el horizontal para un paisaje. Es psicológico, en lugar de vertical y horizontal. Pero Las cuatro estaciones no son retratos»⁶³⁸. Serota destacó el ritmo que emanaban todas las composiciones juntas, una al lado de la otra; sin embargo, Twombly lo hizo sin ningún tipo de modelo o precedente⁶³⁹. Al igual que declaró durante la conversación que mantuvo con Serota en 2008 que no recordaba si fue en esta serie donde utilizó el modelo de barco que se acostumbró a plasmar:

«[...] no sé si fue la primera vez que utilicé ese barco. Era un barco celta que se encontró en Inglaterra con muchos remos. Era un modelo celta. No sé de donde era, pero posteriormente Kirk Varnedoe fue a la India y me habló de un barco con franjas rojas y amarillas en la parte superior, y me dio una foto. Era exactamente el mismo barco.»⁶⁴⁰

⁶³⁷ Ver MARINI CLARELLI, Maria Vittoria, 2009 (nota 549), p. 206.

⁶³⁸ SEROTA, Nicholas, 2008 (nota 174), p. 51.

⁶³⁹ SEROTA, Nicholas, 2008 (nota 174), p. 51.

⁶⁴⁰ SEROTA, Nicholas, 2008 (nota 174), p. 51.

Un ideograma que se repetirá una y otra vez a partir de ahora, pues, como se ha podido comprobar, el artista entremezclaba citas y patrones que introducía en más de una obra. Dos series líricas que retrotraen a la famosa melodía que dedicó el compositor italiano Antonio Vivaldi (1678-1741) a las estaciones. Un paisaje emocional en el que el artista exploraba y evocaba diversos sentimientos en función de la época del año, unos meses son más propensos a la melancolía o a la tristeza, mientras otros a la alegría, así como también le llegaba a influir el ambiente y lugar donde los iba pintando.

12.2.1.3 *Three studies from the Temeraire* (1998-1999)

Three studies from the Temeraire [Tres estudios para el Temerario] es un tríptico de óleo sobre lienzo que pintó entre 1998 y 1999, actualmente se encuentra expuesta en Australia, concretamente en la Art Gallery of New South Wales. Tal y como se aprecia en la página web del museo, la historia de este tríptico suscita un gran interés [ver Fig. 101]⁶⁴¹. En 1998 Twombly estaba trabajando en tres cuadros relacionados, pero a la par independientes, que colgó en tres paredes adyacentes del estudio que tenía en Gaeta. El motivo, no era otro que el del barco, concretamente las antiguas embarcaciones que tanto le interesaron. Sin embargo, irremediabilmente los sentidos se le agudizaron y la historia, así como el mito, interfirieron nuevamente, y volvió la vista atrás,

⁶⁴¹ La información que se ofrece a continuación, ha sido extraída y traducida de la página web de la propia Art Gallery of New South Wales, la cual cuenta con un audio en la se explica este tríptico y se asocia con la obra de Turner. Ver *Three studies from the Temeraire* (1998-1999). En: <<http://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/239.2004.a-c/>> (Fecha de consulta 4 -IV- 2016).

concretamente hasta Turner y su cuadro *The Fighting Temeraire tugged to her last berth to be broken up* [El “Temerario” remolcado a su último atraque para el desguace] (1839) que se encuentra expuesto en la National Gallery en London⁶⁴². Así fue cómo los tres paneles independientes se convirtieron en una sola obra de concepción épica. El conjunto se expuso por primera vez en la National Gallery de London en la muestra Encounters: new art from old en 2000 junto a la famosa obra ya citada de Turner, la exposición pretendía confrontar a los grandes artistas contemporáneos junto a los más grandes de todos los tiempos. Twombly inconscientemente volvió a Turner. Nada más empezar a trabajar en las naves pensó en las veladuras, el mar que se unía al cielo, inevitablemente, evocaba al pintor británico que, finalmente, lo inspiró para crear este tríptico al que tituló *Three studies from the Temeraire* [Tres estudios para el Temerario]. Los trazos suaves y sueltos de Turner se vuelven marcas esquemáticas en Twombly, su arte era intuitivo, primigenio y estaba lleno de sentimiento.

El ser humano ha nacido para dejar huellas, marcas sencillas y fáciles de identificar, de ahí esos trazos primitivos y esquemáticos, fácilmente identificables por todos. Sencillez no exenta de sensualidad y belleza. La visión conjunta de los tres ‘estudios’ ofrece un panorama único de travesía marítima en la que se aprecia cómo estos barcos navegan, o, más bien flotan a la deriva, solo sujetos por el leve movimiento de las olas, que los mece y los lleva

⁶⁴² La documentación que se aporta sobre *The Fighting Temeraire tugged to her last berth to be broken up* [El “Temerario” remolcado a su último atraque para el desguace] (1839) proviene directamente de la propia página de la National Gallery. En: <<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/joseph-mallord-william-turner-the-fighting-temeraire>>. (Fecha de consulta: 9 -V-2016).

plácidamente al infinito. El espectador nunca sabe si se trata de la misma nave que avanza o de distintas embarcaciones, pero si es palpable el sentido de movimiento, de desplazamiento al borde del abismo. A punto de pasar a la historia, este tríptico resulta un eco conmovedor de la versión de Turner, a pesar de las diferencias más que palpables, ambas ofrecen una vista dominada por el cielo y el agua, y la sensación de estar flotando es notable, así como el influjo emotivo que incita a reflexionar sobre la incertidumbre que depara el destino. El resultado es un paisaje emotivo, gracias a esas sutiles líneas que gotean de los navíos de Twombly, como lágrimas, conscientes de estar condenados a vagar eternamente por aguas saladas sin un rumbo fijo, a la deriva.

Las sensibilidades e interpretaciones que despierta este estudio son múltiples, entre las cuales se destacaría, primero, evidenciar el transcurrir del tiempo y su fugacidad, y segundo, la finalidad inevitable de cualquier viaje, el ocaso, la obsolescencia de una vida. Un efecto que el artista logró mayoritariamente por su insistencia en utilizar y conectar el presente con el pasado y viceversa, que implicaba movimiento; de nuevo Twombly representó el sentido cíclico de la vida. La continuidad y la experiencia humana, cultural y estética, siempre vuelve del o al pasado. Twombly lo sabía y no muestra reparos al servirse de ella. Es como si para él, el pasado estuviera siempre disponible, cercano, presente. De hecho, la narración interrumpida que finalmente ofrece, muestra cómo la “supuesta flota” parece desaparecer, como si se desvaneciese fundiéndose con el fondo —el cielo y el mar—. Y eso mismo, hace pensar en cómo intentó aunar la antigüedad clásica con su presente, siempre volviendo la vista atrás, pero desde una pers-

pectiva diferente, bajo una mirada contemporánea. Aunque en un principio Twombly empezó a pintarlos de forma aislada y sin una asociación específica a la obra de Turner, acabó siendo presa del peso del tiempo y de sus antecedentes artísticos. Sin embargo, las obras de Twombly están lejos de parecer meras copias o simples imitaciones contemporáneas, su trabajo fue profundo y aunque se inspiró en los ecos del pasado, su obra siempre se reveló única y auténtica.

El azul 'cielo' que empleó Twombly cubre uniformemente el fondo del que aparecen unos navíos dibujados, más bien, esbozados, silueteados en negro mientras que otros los pintó a medias, dejando al descubierto el fondo, rompiendo así cualquier atisbo de crear profundidad y perspectiva. Una obra original que tiene como propósito profundizar en el estudio del barco, que tanto le fascinó, ofreciendo un verdadero estudio del motivo en sí. Y, a su vez, recordándonos que no todo lo viejo debe descartarse; quizás es un tributo al mismo "Temerario", homenajear el trabajo y el servicio a toda una vida de ese gran navío. El mismo cuadro de Turner lo era, era una manera de honrar el último viaje del "Temerario" que luchó valientemente en la flota de Lord Nelson en la batalla de Trafalgar de 1805. Treinta y tres años después, destartalado y anticuado, al no estar más en uso, fue remolcado por el Támesis para ser despedazado en un astillero donde se pondría fin a su existencia. La pintura de Turner, pues, rindió tributo al pasado heroico del navío, por lo que también puede ser visto como el símbolo del fin de una era. Para la que Turner compuso una escena "idílica" con el sol incidiendo en el barco, como lo habría hecho en un día cualquiera de guerra, de mástiles altos y erguidos en plena

batalla. Sin embargo, el “Temerario” es una forma fantasmal, un espectro, una sombra de lo que había sido y que, poco a poco, va desapareciendo tras la bruma que produce el vapor que tira de él para llevárselo al astillero donde le aguarda su fin.

El poeta David Shapiro, en su ensayo “Some Notes Toward Twombly: A man Without a Boat, or A Boat for Everybody”, hizo mención a este tríptico y a su relación con Turner:

«[...] recently chose to pay homage to *The Fighting ‘Temeraire’ tugged to her last Berth to be Broken up* (1838) of Turner. The sun, steam, and smoke of Turner’s catastrophic sunlight partly reigns over Twombly’s *Coronation of Sesostris* (2000) and gives him an analogy and a demon. In Turner, the old ship dies an amazing death next to the tugboat of the modern. In Twombly, there is this loud, dizzying music of the departure of the gods, as in tercets by the poet Patricia Waters. In Twombly, there is also a voyage from a white moderate morning to the highest flames to the lightless Field of Reeds at the end. In Twombly and Turner both, a boat like a locomotive is a crowd, demography, and a physiognomy.»⁶⁴³

Sin embargo, el motivo del barco no es lo único que acerca a estos artistas, sino el tratamiento del color. En este caso, Shapiro señaló: «[...] as in no other painter, Twombly’s alizarin can became a wild color for a stalk, a person, an oar, or a blossoming mast. There are the colors of a shipwreck or a ship dying, as in Turner»⁶⁴⁴. Del mismo modo que también asociaba la caligrafía y

⁶⁴³ SHAPIRO, David, 2000 (nota 598), pp. 5-6.

⁶⁴⁴ SHAPIRO, David, 2000 (nota 598), p. 6.

el infantilismo que rezuma su trazo con Dubuffet o veía reflejada la esencia y los destellos de luz del pintor francés Monet:

«[...] and all the *non-finito* from Dubuffet and all the child-speech of Twombly's calligraphy in extremis cannot take away the immensity of this new sublime. In these gorgeous dissolutions of the self, the soul boat, the soul house, Twombly lets us drift in the sun. Oars became human, but uncanny, personages of light. The painting lives out this doubled, haunted world, essentially one of reflection, like Monet. It's not for nothing that Monet used Turner, and that Twombly himself has referred to this room of barges as *Waterlilies*. Here the essential homage is to light, and each of the ten paintings creates an enjambment in which the circle of morning to evening, world to underworld, is enacted like a priestly processional, without a break.»⁶⁴⁵

Muy probablemente, si Twombly hubiese sido coetáneo a Turner⁶⁴⁶, se hubiesen encontrado parejos en la última etapa del pintor británico, por las mismas cualidades que les caracterizaron: la fascinación por el aura que despierta la heroicidad de los relatos que plasman sobre el lienzo, la melancolía que transmiten con cada trazo y pincelada, la fugacidad del paso del tiempo, así como la belleza efímera, la magia que gira en torno a la luz que emana de sus cuadros y el misterio que rodea cada una de sus evocaciones profundas⁶⁴⁷.

⁶⁴⁵ SHAPIRO, David, 2000 (nota 598), p. 6.

⁶⁴⁶ Ver SHAPIRO, David, 2000 (nota 598), p. 6.

⁶⁴⁷ Asimismo, Daniele Ferrari también realiza un apunte sobre este tríptico en su trabajo *Cy Twombly. Pittore Mediterraneo*. En: FERRARI, 2009-2010 (nota 118), pp. 73-82.

12.2.1.4. *Coronation of Sesostris* (2000)

La serie *Coronation of Sesostris* [Coronación de Sesostris] (2000) [ver Fig. 102] podría considerarse la síntesis culminante de sus ideogramas de barco. En ella se observan naves y carros girando en movimiento como si se tratase de una expedición. Twombly representó una salida triunfal, tan ardiente que parece como si se quemase a sí misma en ese preciso instante en el que el gran disco solar empieza a girar. Una idea que empezó a desarrollar en su serie de dibujos *Sesostris II* (1974) [Fig. 144], en la que entremezclaba también el carro solar, el barco con la flor de loto, que el artista relaciona con lo sagrado, espiritual y divino y que también trabajó en otros collages y pinturas bajo el mismo título donde el ideograma de la flor cobró más protagonismo [Fig. 145]. Iniciada en Bassano y terminada en Virginia, esta serie es una de las más personales para el artista como él mismo confesó:

«[...] los empecé en Bassano y estuvieron colgados durante años. Me gusta el disco solar porque he podido pintar como un niño, de forma inmediata. Y luego me los llevé a Virginia y los terminé allí. Al final los acabé con un detalle de La bolsa del algodón en Nueva Orleans de Degas. Realmente no sé cómo acabó eso allí, no sé, pero... es una de mis series favoritas.»⁶⁴⁸

Compuesta por diez paneles en los que trabajó conjuntamente con la colaboración de los poetas americanos David Shapiro y Patricia Waters que aportaron sendos poemas para la ocasión.

⁶⁴⁸ Ver SEROTA, Nicholas, 2008 (nota 174), p. 54.



Fig. CXLIVa.
Sesostris II (1974). Óleo y crayon sobre papel
 pegado. 127 x 70 cm. © Cy Twombly Foundation.



Fig. CXLIVb.
Sesostris II (1974). Óleo y crayon
 sobre papel pegado. 85 x 70 cm.
 © Cy Twombly Foundation.

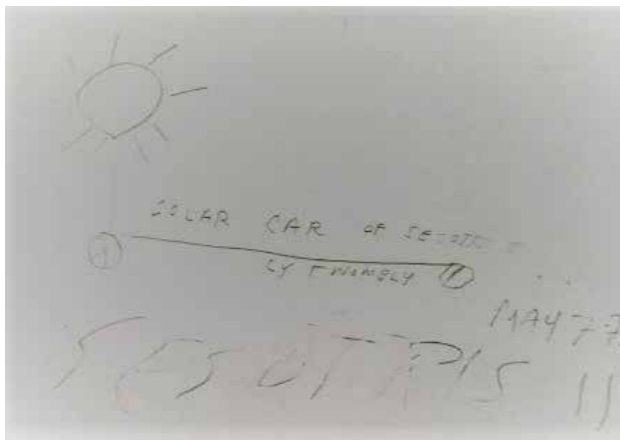


Fig. CXLIVc.
Sesostris II (1974). Óleo y crayon sobre papel pegado. 70 x 100 cm.
 © Cy Twombly Foundation.



Fig. CXLVa.

Sesostris II (Captive Island) (1974). Lápiz de colores, grafito, collage de papel y cinta sobre papel. 74,8 x 105,7 cm. © Cy Twombly Foundation.



Fig. CXLVb.

Sesostris II (1974). Gouache y crayón sobre papel. 69,9 x 100,3 cm.
© Cy Twombly Foundation.

Sin duda, uno de sus trabajos más sentimentales y pasionales a la par que tristes, en el que trató la vida, su esplendor, pero también la muerte y su tenebrosidad —penumbra—. Shapiro fue el encargado de escribir el ensayo que se publicó en el catálogo de la muestra en la galería Gagosian donde se presentó, “Some Notes Toward Twombly: A Man Without a Boat, or A Boat for Everybody”. En él, el poeta escribió acerca de cómo Herodoto describió a Sesostri como un genio militar además de la rudeza de algunos de sus gestos que el artista dulcificó, al mismo tiempo que calificaba de romántica y melancólica la serie, que se intensificaba con los versos que aparecen en el tercer panel. Del mismo modo que admitía que el tratamiento del color hubiese sido digno de las adulaciones del mismísimo crítico británico John Ruskin (1819-1900), una obra en la que Shapiro sacó a relucir al maestro de Twombly en la Black Mountain College, Motherwell, bromeando acerca del automatismo gestual y de su ejecución, más próxima a la incredulidad de una madre hacia su hijo, quien puede acertar y hacerlo bien una vez pero no siempre, manifestando el infantilismo del artista a la hora de representar, dibujar y escribir:

«The announcement of Sesotris is as bold as the pharaoh described as a military genius by Herodotus. Herodotus notes that Sesotris set up crude genitalia as signs when he conquered a city. This is the kind of Ozymandias-like poetry that we find in these Romantic panels. But “something besides” always remains. In the third panel, Twombly gives us not only the melancholy poetry of an erased apothegm: “Eros, weaver...Eros, bitter and sweet... Eros, bringer of Pain.” The artist is not sure of the author, but his intuition about its triple power is fine. But the childhood of the sun

has been transformed into a violent mixture of red and yellow with the most adult streaming of painterly chromaticism. Motherwell, scholar of automatism, once joked to a mother that her child could do something once, but not forever. Here, the melancholy narrator gives us a flux and flow of color worthy of Ruskin's adulations. And again, we return to a sun that has turned into a gigantic relic of itself. In the next three panels, the barges appear in all their grandiose carmine and alizarin glory. They are heraldic, triumphant, and blazing with mixed colors from purple to gold.»⁶⁴⁹

Esta serie consiste en un "collage" de inscripciones, mitos y deseos. Los enormes lienzos plasman tanto la coronación como la muerte del faraón egipcio —Sesostris I—. Se observa cómo la supuesta "corteza solar" en forma de carro triunfante —con ruedas del dios Sol (ideograma de Twombly de conquista militar)— que-
ma a su paso por el cielo, que poco a poco, se va transformando en la barcaza solar del faraón. Desde el primer al cuarto panel solo se observa el gran disco solar avanzar y explotar hasta convertirse en una gran bola de fuego —amarillo y rojo— que se sofoca en el cuarto lienzo, antes de que el quinto panel estalle de nuevo en colores mostrando el ideograma de una nave con sus remos —de color negro— implosionar en violetas, amarillos y escarlatas. Un sol que no volverá a aparecer en escena, dejando el motivo del barco como único protagonista. Sin embargo, no es un barco cualquiera, sino que es el del faraón, como bien subrayó Shapiro: «The paintings call to mind the phrase for the poorest Egyptian: a man without a boat. Each man, we think in our American sense, may be a king,

⁶⁴⁹ SHAPIRO, David, 2000 (nota 598), pp. 8-9.

but the king here is indeed Everyman with a boat, a funeral barque of magnificence and scale that is, by itself, the sun in its journey»⁶⁵⁰. De ahí que en el segundo panel inscribiese [“SOLAR BARGES OF SESOSTRIS”], identificando el barco del faraón.

Un resplandor líquido de color acompaña las líneas medio ocultas de la poetisa Safo (ca. 650/610 a.C. - 580 a.C.) en el tercer panel que reaparecen de nuevo al final de la quinta secuencia, concretamente en la parte inferior izquierda y, de nuevo, en el último panel: [“Eros, weaver [of myth]”], [“Eros, sweet and bitter, Eros bringer of pain.”] [Eros, creador [de mito]], [Eros, dulce y amargo, eros portador de dolor]⁶⁵¹. Con estos versos Twombly mostraba al dios Eros como creador del mito, pero también su carácter humano, dulce y amargo, portador de dolor.

Twombly combinó una sencillez engañosa de gran sofisticación con la adaptación poética-pictórica, siempre presentes a través de las referencias literarias y pictóricas, que introducía en su obra. Así, se permitió la licencia de realizar su propia versión del poema *Now is the Drinking* [Ahora es la bebida] (1996), que acompañaba la serie de *Sesostris*, obra de la poeta sureña Patricia Waters. A pesar del título original, él hizo su propia versión traduciendo el título en latín *Nunc est bibendum*, básicamente, rehízo el poema a base de tachones y anotaciones interpretándolo a su manera⁶⁵² [Fig. 146]:

⁶⁵⁰ SHAPIRO, David, 2000 (nota 598), pp. 14-15.

⁶⁵¹ Ver DAVENPORT, Gay (ed.). *Archilochos, Sappho, Alkman: Three Lyric Poets of the Late Greek Bronze Age*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1980, p. 108.

⁶⁵² Ver WATERS, Patricia. *The Ordinary Sublime* (1ª ed.). Tallahassee, Florida: Anhing Press, 2006, p. 31.

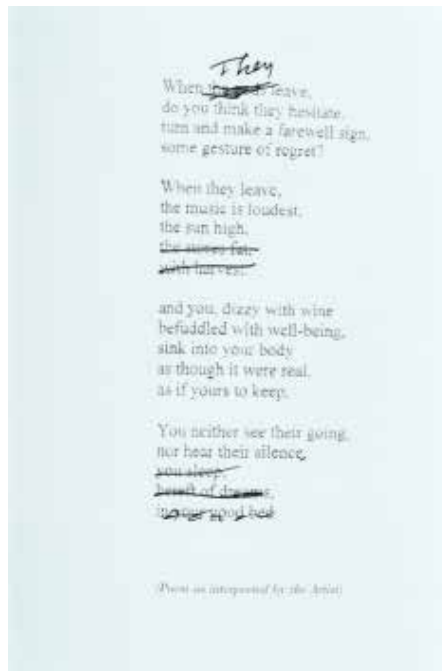


Fig. CXLVI.

Cy Twombly rehace el poema de Patricia Waters
Now is the Drinking [Ahora es la bebida] (1996),
Nunc est bibendum, 2000.

© Cy Twombly Foundation.

«When they leave,/Do you think they hesitate,/Turn and
make a farewell sign,/Some gesture of regret?/When they
leave,/the music is loudest,/the sun high,/and you, dizzy
with wine/befuddled with well-being,/sink into your body/
as though it were real,/as if yours to keep./You neither see
their going, /nor hear their silence.»⁶⁵³

En su artículo, Mary Jacobus profundizaba en la reinterpretación del poema de Waters y en su relación con el monarca egipcio como guerrero, y el erotismo que desprende la connotación sexual oculta tras el rey despiadado y luchador⁶⁵⁴. Así como Shapiro insistió en remarcar cómo el artista modificó el poema de Waters, tomaba lo que le gustaba y descartaba lo que no le interesaba:

«It is significant that Twombly told me that he loved the sound and look of Sesostris as a name, and he took the word “god” out of the poem as a reticence. It is a clue to the reticence and limits of concealment in Twombly that he is willing to give such commentary as this lyric provides about about a high music and the sounds of the (gods) departing in our own bodies.»⁶⁵⁵

La interpretación del poema de Waters, que aparece inscrito

⁶⁵³ Se ha considerado oportuno no traducir el poema adjunto al tratarse de la versión que realiza Cy Twombly sobre *Now is the Drinking* [Ahora es la bebida] (1996). La imagen que se adjunta, desgraciadamente de baja resolución, se ha extraído del artículo “Rilke and Twombly on the Nile”. En JACOBUS, Mary, 2008 (nota 183).

⁶⁵⁴ Ver JACOBUS, Mary, 2008 (nota 183).

⁶⁵⁵ SHAPIRO, David, 2000 (nota 598), pp. 9-10.

en el sexto panel, está acompañado, como bien comentó Shapiro, por una especie de explosión de manchas rojas oscuras —realizadas con alizarina— que como le explicó el propio Twombly eran flores, que a su vez eran símbolos abstractos de un gran remordimiento⁶⁵⁶. Y es precisamente a partir de aquí cuando el barco se consagró como único elemento compositivo, aislado, solo acompañado por su sombra en movimiento. Se observa, así cómo empieza a decaer el color en pos de un incipiente monocromismo; lo que provoca que toda la secuencia se vuelva más seca, vacía y oscura, como si uno se adentrase poco a poco en un submundo, el de la propia muerte, en contraposición a los paneles anteriores, en los que predominaba la luz y el color, retrotrayendo al espectador a épocas pasadas, protagonizadas por el dominio de la luz y el color de grandes maestros como Turner, Moreau o Monet según Shapiro:

«It is significant that Twombly told me that he loved the sound and look of Sesostris as a name, and he took the word “god” out of the poem as a reticence. It is a clue to the reticentia and limits of concealment in Twombly that he is willing to give such commentary as this lyric provides about about a high music and the sounds of the (gods) departing in our own bodies.»⁶⁵⁷

En los últimos paneles, el oro —la luz— que circunda a cualquier divinidad es solo un recuerdo como escribió David Shapiro: «In the last few panels, gold is only a memory. And bright

⁶⁵⁶ SHAPIRO, David, 2000 (nota 598), p. 10.

⁶⁵⁷ SHAPIRO, David, 2000 (nota 598), p. 10.

dark barges consume the enormous spaces with swift purple marks, as if to conclude the ceremony hastily»⁶⁵⁸. El penúltimo panel, es quizás el que más llama la atención por su sencillez y simplicidad, ya que el barco se inserta silueteado en negro flotando en un fondo blanco en el que se lee un fragmento de un poema griego a modo de despedida: “leaving Paphos ringed with waves” donde la caligrafía misma rompe en las propias olas del mar. Así pues, esta última parte se presenta totalmente sobria y cada vez más esquemática hasta que el barco se pierde y desaparece por completo en el último lienzo dejando un vacío, en el que destaca el púrpura ennegrecido y el blanco que gotea sobre el verso de Safo, que se repite, pero, en esta ocasión, más completo: “Eros, weaver of myth, Eros, sweet and bitter, Eros bringer of pain, Eros.” A pesar de las diferencias entre los diez paneles, todos tienen un denominador común que los une, el agua, como bien expresó el poeta americano: «Water is the medium»⁶⁵⁹. Sin embargo, el último panel no solo llama la atención por el poema sino por la forma geométrica —en color púrpura ennegrecido— que como apuntó Shapiro se trataría de la rampa de acceso al santuario de Sesostri I. Twombly narró su propia película sobre el faraón, lo que provocó que Shapiro se cuestionase ¿Cuánto debió de aprender el artista norteamericano en sus viajes de invierno a Egipto?:

«[...] the last panel concludes with something sculptural,
Egyptian indeed, and resolutely geometric as a shrine ramp

⁶⁵⁸ SHAPIRO, David, 2000 (nota 598), p. 10.

⁶⁵⁹ SHAPIRO, David, 2000 (nota 598), p. 10.

of Sesostri I: the blackened purple of a royal enigma. Above, as from Shelley, these words are again stamped: "Eros, weaver of myth; Eros, sweet and bitter; Eros, bringer of pain." The rained upon memorial ends, but the whole panel is circular and must recommence with the simple sun. A solar wedding, a solar coronation, and a funeral: an Egyptian movie of a tremendous representative force. Ten coronations and a funeral end with our complex knowledge of a lack forgiveness in Eliotic profusion. Twombly has remarked to me that the whole ends with a bump like a train. But the dark, Degas-like shape in the last panel is more like a significant dark shrine, in which all allusions of an open art are compacted. How much Twombly learned in the winters he kept in Egypt is here lightly confirmed. It's an art as open and intelligent as his own speech.»⁶⁶⁰

A diferencia del tríptico *Three studies from the Temeraire* [Tres estudios para el Temerario] (1998-1999) esta serie parece representar su propia analogía, el sol y la sombra que envuelve la catástrofe —el desenlace, el fin y la muerte— parece reinar parcialmente en ella. Pero, sin duda alguna, el verdadero homenaje aquí y la verdadera protagonista es la luz —y la ausencia de ella— así como cada una de las diez pinturas que la conforman y que recrean el ciclo desde la mañana a la noche, el mundo de los vivos y el de los muertos. Es casi como una procesión, algo continuo e inevitable. Asimismo, Shapiro insistió en que este ciclo, por todas sus referencias, invita a muchas lecturas:

«[...] as a matter of fact, the Coronation is a panorama that invites poysemic readings. The Egyptologist Bob Brier, my

⁶⁶⁰ SHAPIRO, David, 2000 (nota 598), pp. 10-11.

neighbour in Riverdale, instructed me that Egyptian hieroglyphs are always read “in the direction of the bird’s mouth,” but implied no canonic left-right readings. Brier is one of those who is obsessed by ancient transport and is making a model of the Khufu boat: 155 feet and ready for the Nile in a few years. The lure of Twombly’s panorama is not historicist but is a quite contemporary mistranslation of solar voyages of the god.»⁶⁶¹

Twombly en cada uno de los diez lienzos intentó transcribir un mito —el de un faraón egipcio con una gran destreza en el arte militar, un gran guerrero al que veneran como un dios— enalteciendo gracias en parte a la poesía, un hecho histórico relativo al pasado, desde una perspectiva totalmente contemporánea. Shapiro se sirvió de una frase de Wittgenstein para comprender mejor lo que Twombly pretendía transmitir en su trabajo: «Wittgenstein has a wonderful sentence: “Perhaps the best images of the human soul is the human body”. To which this painting seems to answer: Perhaps the best images of the human souls are signs and poetry of language itself. This is the ultimate and elegant refinement of Twombly’s insistence»⁶⁶². Después de todo, no hay nada más humano que la escritura y la poesía, así como el arte, pues son pulsiones características —inherentes— a los seres humanos. “*The Coronation*” o “*Solar Voyage*”, como comentó Shapiro, es una clase de procesión en honor al sol, a la mañana, como se aprecia en ese enorme sol dibujado a lápiz de color violeta/rojo—escarlata— que solo la inocencia de un

⁶⁶¹ SHAPIRO, David, 2000 (nota 598), p. 8.

⁶⁶² SHAPIRO, David, 2000 (nota 598), p. 8.

niño podría plasmar. Un sol que en palabras del poeta: «[...] is put on wheels in the second passage, and the title emerges as a powerful equivalent for these signs of the god or king»⁶⁶³.

Con todo, Twombly creó una serie repleta de contrarios, luz y oscuridad, ardor y frialdad, melancolía y pasión... ayudado por una caligrafía “salvaje y natural” pero a la vez “nostálgica y romántica”. Como diría Shapiro, Twombly es un tejedor y “des-tejedor” de historias, un creador de una obra multimedia, textual en la que conjugaba el acrílico y el óleo con el lápiz, pero también diferentes culturas, la egipcia, la griega y la americana. En definitiva, una obra épica con un final a la altura de una elegía —distorsionada— de Hölderlin, ante la evidencia de una causa natural como diría el filósofo francés Jean-Paul Sartre (1905-1980), la muerte. En palabras de David Shapiro:

«Twombly himself is a weaver and unweaver, of course. He weaves in these macaronic paintings Egypt, Greece, and America. He makes a multimedia piece in wet acrylic, oil and sudden crayons and pencil: a textual painting. The title comes on like a cinema if the most public proportions, and Twombly has tears for things. In his secondary epic, everything keeps changing: oars, blossoms, and boat. The journey ends like an elegiac distortion in Hölderlin: “The heroes are dead, and the islands of love are disfigured.” But the disfigurement is a witty end. The disfigurement in Twombly is always a rotation of puns like a rotating Anemic Cinema in Duchamp. But as Marden noted in the Res magazine colloquium, Twombly modulates from the word as answer to image, here the open sea of the canvas finally yields us an

⁶⁶³ SHAPIRO, David, 2000 (nota 598), pp. 8-9.

image simple as death. Satre joked: "I'm about to do the one natural thing in my life —I will die—." Twombly's smudges of blood and legibility give us the essential place and topic of light, created for the flesh that dies.»⁶⁶⁴

12.2.1.5. *Lepanto* (2001)

«Cuando se crearon los cuadros de *Lepanto* de Cy Twombly, sirvieron para resucitar una leyenda y para realzar su carrera; del mismo modo que agudiza nuestro recuerdo de la famosa batalla y provoca una reflexión sobre la función que adjudicamos a todas nuestras historias; bélicas, artísticas y culturales»⁶⁶⁵, afirmó el historiador Kirk Varnedoe.

Daniele Ferrari, en su trabajo de investigación *Cy Twombly. Pittore Mediterraneo*, comentaba también cómo el ideograma del barco sustituyó los temas y las figuras escatológicas de los años sesenta y cómo en *Lepanto* (2001) [Fig. 147] se presenta como un elemento fuerte y recurrente que no necesita de la escritura:

«In *Lepanto* ciò è espresso attraverso gli ideogrammi delle barche, che vanno a sostituire le figure scatologiche degli anni Sessanta, le ossessive linee degli anni Settanta e le rappresentazioni mitologiche degli anni Ottanta. Ma soprat-

⁶⁶⁴ SHAPIRO, David, 2000 (nota 598), p. 21.

⁶⁶⁵ VARNEDOE, K., *El Lepanto de Cy Twombly*. En: GIMÉNEZ, Carmen (ed.). *Cy Twombly*. Bilbao: Tf Editores/Museo Guggenheim, 2008, p. 9. Es muy interesante el vídeo que se encuentra en la página web del Museo Nacional del Prado del jefe de Conservación de Pintura Flamenca y Escuela del Norte de Alejandro Vergara de 2008 sobre la exposición *Lepanto* de Cy Twombly (26 junio-28 septiembre 2008). En: <<https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/lepanto-cy-twombly/9a0554a7-dadf-4979-b45b-2cb58103e6df>> (Fecha de consulta: 5-I-2016).

tutto, questi ideogrammi sostituiscono la scrittura elemento ricorrente fino a quel momento della poetica di Twombly.»⁶⁶⁶

La representación que ofrece el artista norteamericano sobre la batalla dista bastante de las típicas recreaciones de poder del Renacimiento y el Barroco. Al igual que no tiene nada que ver con su serie de galeras monocromas *Lepanto I-III* (1996) —monotipos— que podría considerarse un estudio previo del tema realizado años antes [Fig. 148]. En las que además de introducir el nombre, se ven perfectamente los mástiles con sus banderas y sus remos, con unas siluetas que podrían ser los ocupantes del navío. Un estudio más esquemático del motivo del barco es el que presentó en el tríptico *Three Studies from the Temeraire* [Tres estudios para el Temerario] que pintó entre 1998 y 1999, donde predominó el negro sobre un fondo azul cielo.

El tema de Lepanto como Twombly confesó durante su entrevista con Nicholas Serota se fue retroalimentando, unos tapices fueron el punto de partida, el trampolín: «Eso es. No es fácil, pero se va alimentando así, como con estas cosas; estaba pensando en algo Mesopotamia. No soy purista; no soy abstraccionista total. Tiene que haber una historia detrás del pensamiento»⁶⁶⁷. Sin embargo, en esta versión de Lepanto, la expresión de la conjunción del poder en general —de las típicas obras conmemorativas/históricas— y de la representación se enuncia, en la obra de Twombly, como reversible en una doble y recíproca subordinación. En la

⁶⁶⁶ FERRARI, Daniele, 2009-2010 (nota 118), p. 50.

⁶⁶⁷ SEROTA, Nicholas, 2008 (nota 174), p. 52.



Fig. CXLVIIa.
Lepanto I (2001). Acrílico, lápiz de cera y grafito sobre lienzo. 210,8 x 287,7 cm.
 © Cy Twombly Foundation.
 © Udo y Anette Brandhost Stiftung, Munich.



Fig. CXLVIIb.
Lepanto II (2001). Acrílico, lápiz de cera y grafito sobre lienzo. 217,2 x 312,4 cm.
 © Cy Twombly Foundation.
 © Udo y Anette Brandhost Stiftung, Munich.



Fig. CXLVIIc.
Lepanto III (2001). Acrílico, lápiz de cera y grafito sobre lienzo. 215,9 x 334 cm.
 © Cy Twombly Foundation.
 © Udo y Anette Brandhost Stiftung, Munich.



Fig. CXLVIIId.
Lepanto IV (2001). Acrílico, lápiz de cera y grafito sobre lienzo. 214 x 293,4 cm.
 © Cy Twombly Foundation.
 © Udo y Anette Brandhost Stiftung, Munich.



Fig. CXLVIIe.
Lepanto V (2001). Acrílico, lápiz de cera y grafito sobre lienzo. 215,9 x 303,5 cm.
 © Cy Twombly Foundation.
 © Udo y Anette Brandhost Stiftung, Munich.



Fig. CXLVIIIf.
Lepanto VI (2001). Acrílico, lápiz de cera y grafito sobre lienzo. 211,5 x 304,2 cm.
 © Cy Twombly Foundation.
 © Udo y Anette Brandhost Stiftung, Munich.



Fig. CXLVIIg.
Lepanto VII (2001). Acrílico, lápiz de cera y grafito sobre lienzo. 216,5 x 340,4 cm.
© Cy Twombly Foundation.
© Udo y Anette Brandhost Stiftung, Munich.



Fig. CXLVIIh.
Lepanto VIII (2001). Acrílico, lápiz de cera y grafito sobre lienzo. 215,9 x 334 cm.
© Cy Twombly Foundation.
© Udo y Anette Brandhost Stiftung, Munich.



Fig. CXLVIIi.
Lepanto IX (2001). Acrílico, lápiz de cera y grafito sobre lienzo. 215,3 x 335,3 cm.
© Cy Twombly Foundation.
© Udo y Anette Brandhost Stiftung, Munich.



Fig. CXLVIIj.
Lepanto X (2001). Acrílico, lápiz de cera y grafito sobre lienzo. 215,9 x 334 cm.
© Cy Twombly Foundation.
© Udo y Anette Brandhost Stiftung, Munich.



Fig. CXLVIIk.
Lepanto XI (2001). Acrílico, lápiz de cera y grafito sobre lienzo. 216,2 x 335,9 cm.
© Cy Twombly Foundation.
© Udo y Anette Brandhost Stiftung, Munich.

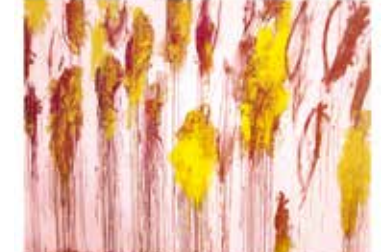


Fig. CXLVIIl.
Lepanto XII (2001). Acrílico, lápiz de cera y grafito sobre lienzo. 214,6 x 293,4 cm.
© Cy Twombly Foundation.
© Udo y Anette Brandhost Stiftung, Munich.



Fig. CXLVIIIa.

Lepanto I (1996).

Impresión sobre carta, monotipo sobre papel.

99,1 x 62,9 cm.

© Cy Twombly Foundation.

Fig. CXLVIIIb.

Lepanto II (1996).

Impresión sobre carta, monotipo sobre papel.

99,1 x 62,9 cm.

© Cy Twombly Foundation.



Fig. CXLVIIIc.

Lepanto III (1996).

Impresión sobre carta, monotipo sobre papel.

99,1 x 62,9 cm.

© Cy Twombly Foundation.



que el color y el gesto se apropian de la representación como si fuera figurativa. Twombly produjo su propio lenguaje en imagen, y lo hizo mediante el poder del color. Así pues, si uno se llegase a cuestionar dónde reside el poder en *Lepanto* (2001), la respuesta es sencilla: en el color y en el gesto. Aquí, presentó de nuevo el hecho histórico y lo narró a través de la abstracción. Twombly consiguió el efecto de representar la muerte y la sangre típica de una lucha con el juego de mostración y ocultación; ausencia, que se torna posible gracias a la imaginación por parte del espectador. El suceso está implícito, a la espera de ser revelado.

Para entender la importancia de la contienda de Lepanto dentro de la historia y lo que significó para la identidad ‘europea’ es necesario retroceder a un tiempo en el que las costas mediterráneas teñían sus aguas de sangre y fuego. «Cuesta creer hoy día que las tranquilas aguas del mar Mediterráneo fueran en otro tiempo escenario de asedios, batallas y guerras, y que miles de personas sufrieran el drama del cautiverio y la esclavitud. Y sin embargo, así fue»⁶⁶⁸, comentó el periodista y experto en historia militar española Miguel Renuncio. Es más, en palabras del propio Renuncio:

«A mediados del siglo XVI, dos potencias se disputaban el control del Mare Nostrum: España (dueña de Sicilia, Cerdeña y Nápoles) y el Imperio Otomano (cuyos dominios se extendían desde los Balcanes hasta Egipto). Los intereses contrapuestos de Madrid y Estambul habían desembocado

⁶⁶⁸ Citado en el artículo de VILLATORO, Manuel P. “Lepanto, la decisiva batalla naval donde los cristianos arrasaron a la flota turca.”. *Abc*, 6 de noviembre 2013. En: <<http://www.abc.es/historia-militar/20130426/abci-batalla-lepanto-cristianos-turcos-201304252106.html>> (Fecha de consulta: 20-II-2016).

en una guerra continua, que se englobaba en el esfuerzo general de los estados cristianos europeos por frenar el imparable avance turco.»⁶⁶⁹

Por tanto, el control de las aguas del Mediterráneo se convirtió en símbolo de poder, por lo que las confrontaciones y luchas por ostentar el dominio de las costas fue una necesidad en una época en la que reinaba la tensión en el Mediterráneo, sobre todo, entre musulmanes y cristianos. Ambos bandos batallaban por ostentar la hegemonía, hecho que Twombly, como apasionado de la historia, debía conocer y se dispuso a plasmar.

La batalla de Lepanto ha sido representada en diversas ocasiones, dentro del género de pintura bélica, en la que se glorifica a sus combatientes y a Dios, como en las obras del italiano Giorgio Vasari (1511-1574) de la Sala Regia del Vaticano (1572) o la del veneciano Veronese (1528-1588) de la Gallerie del l'Accademia en Venezia del último tercio siglo XVI. Del mismo modo, también se suele destacar el componente cartográfico, así como la eficacia y la capacidad mimética, propagandística y narrativa del hecho histórico; como por ejemplo en *Don Juan de Austria, Sebastiano Venier y Marco Antonio Colonna* (1575) de autor anónimo que hoy se encuentra en Kunsthistorisches Museum de Wien; o en el cuadro del renacentista Tiziano Vecellio (1477-1576), *Felipe II, después de la victoria de Lepanto, ofrece al cielo al infante don Fernando* (1573-75) del Museo Nacional del Prado de Madrid; y por supuesto la obra barroca del sevillano Diego Velázquez (1599-

⁶⁶⁹ Ver VILLATORO, Manuel P., 2013 (nota 668).

1660), *El bufón llamado 'don Juan de Austria'* (1636) también en el Museo Nacional del Prado.

Tampoco es insustancial suponer el interés que suscitó el paisaje naval esbozado por Velázquez tras la ventana, tal vez una imagen de la batalla de Lepanto, tratada con una pincelada diluida, estrecha, innovadora para la época. Se conmemora artísticamente con la intención de perpetuar la batalla, actuando de memoria. Asimismo, en 1580, el pintor veneciano Andrea Vicentino (1542-1617) pintó un gran óleo sobre la batalla de Lepanto para el palazzo Ducale di Venezia, en sustitución de una obra anterior de Tintoretto (1519-1594) que resultó destruida en un incendio. Basado en el testimonio de los participantes, recrea con gran realismo el choque entre los dos ejércitos en el momento cumbre de la batalla. Estas son obras que tienden a la idealización, en las que no sorprende el uso de símbolos que encierran o esconden diversas interpretaciones.

En 2001, por encargo del comisario suizo Harald Szeemann (1933-2005), Twombly decidió realizar uno de sus trabajos más importantes, *Lepanto*, honrando la invitación de Szeemann a la 49ª Biennale di Venezia con una obra fundamentada en la historia del Mediterráneo y, sobre todo, de la ciudad de Venezia. Compuso una obra melancólica, narrativa que reinterpreta bajo el signo del expresionismo abstracto.

El pintor norteamericano recreó la batalla naval que enfrentó, en el golfo de Lepanto el 7 de octubre de 1571, a los turcos otomanos con la llamada “Liga Santa”, coalición cristiana formada por España, Venezia y la Santa Sede, en una serie narrativa compuesta por doce lienzos de gran formato. En una versión libre,

sin precedentes dentro de la historia del arte, en la que narra de forma emotiva y expresiva —casi convulsa— el hecho histórico de la mítica batalla de Lepanto. Pulsión, ritmo y color que atrapan al espectador, sumergiéndole de lleno en la acción. Contienda —de trascendencia histórica— que glorifica la victoria aliada frente al expansionismo turco. Lepanto sirvió, por tanto, para enaltecer el frente cristiano y su poder ante los infieles, por lo que es comprensible la propagación de la hazaña y sus múltiples interpretaciones. Un ejemplo serían las descripciones de la naumaquia, representadas en los tapices que tomaron como referente la serie de lienzos del italiano Luca Cambiaso (1527-1585) para el monarca español Felipe II (1527-1598), hoy en El Escorial, que es muy probable que originaran el interés de Twombly por este tema.

El artista estadounidense, una vez más, dejó patente su vinculación con la cultura mediterránea, siempre mirando al pasado para reinventarlo. Fascinado y cautivado por su esencia, no es indiferente a la tradición; al contrario, la honra a la vez que la reinterpretaba. Admirador del esplendor clásico, de la magnificencia del Renacimiento y de la ostentación barroca, Twombly decidió rendir un homenaje a grandes pintores como Tintoretto, Tiziano o Velázquez bajo una nueva perspectiva, la suya. El artista interpretó con su estilo indiscutible la batalla con una elegancia y delicadeza disfrazadas tras un trazo enérgico y firme que gotea y chorrea, desconfigurando por completo la escena a la que se estaba acostumbrada cuando se hablaba de un acontecimiento histórico-bélico. Es como si el trazo se quebrase dejando paso al sentimiento, a la emoción pura que transmite con la textura del color y la maestría del gesto.

El valor propagandístico, la glorificación y la conmemoración, dejan paso a un nuevo valor artístico, donde los datos son irrelevantes ya que es un hecho de por sí conocido. A Twombly no pareció importarle quienes fueron los vencedores y quienes los vencidos, la historia se emborrona, simplemente plasma lo que suponía una batalla naval de tales características, terror, horror y sangre. El cruce entre el relato histórico y el artístico es uno de los atractivos de esta serie. Cuando los hechos históricos se alejan en el tiempo, los detalles se desvanecen y se confunden, no existen bueno ni malos, por lo que se adquiere otra lectura de un hecho tan significativo para la cultura mediterránea, y por ende europea.

Lepanto (2001) sirvió para resucitar una leyenda, que adquirió una resonancia inesperada que contrasta con el recuerdo de la batalla; modificando nuestra percepción tanto de los lienzos, como del artista, provocando una reflexión sobre la función que se adjudica a las narraciones bélicas, artísticas y culturales, temas que han sido tratados de una forma u otra en la historia de la pintura y que fueron relevantes para Twombly puesto que, como artista culto, conocía la tradición pictórica europea. Una dirección culta del tema no implicaba un enfoque literal de su representación, y la precisión no era un tema que le preocupase en exceso al artista norteamericano. De todas maneras, en *Lepanto* (2001) parece haber absorbido e incorporado los detalles del tema de manera tanto específica como general, ya que cómo el propio artista confesó se basó en una serie de tapices de la familia Doria Pamphilij: «[...] provienen de este conjunto de tapices de la familia Doria Pamphilij. Jonathan Doria Pamphilij me dio algunas fotografías de los tapices, y esas divisiones son los bordes de los tapices, y

se va creando una especie de historia dramática»⁶⁷⁰. Apenas unos pocos trazos esbozan la escena, transformando la energía del gesto de pintar en energía bélica, en signo de poder. Destaca el hecho de que Lepanto tuviera muchos testigos presenciales que lo han recordado en términos visuales y narrativos como un acontecimiento horroroso a la par que espléndido. El propio Miguel de Cervantes (1547-1616), el escritor español más célebre, participó en la contienda y resultó herido. Cervantes estaba tan orgulloso de haber combatido en dicha batalla que en el prólogo de *Novelas Ejemplares* (1613) escribió y la calificó como: «la más memorable y alta ocasión que vieron los pasados siglos, ni esperan ver los venideros»⁶⁷¹. Así como también la mencionó y la introdujo en el *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605), a través de la narración del cautivo⁶⁷². Por eso mismo, y a diferencia de su obra: «*Fifty Days at Iliam* [Cincuenta días en Iliam] —en la que se evocan los emblemas homéricos mediante símbolos someros y referencias literarias inscritas—, la postura de TW resultó menos racional y más pictórica, centrándose en acontecimientos que no solo se simbolizan sino que, de forma implícita, se ven»⁶⁷³, tal y como señaló Kirk Varnedoe.

⁶⁷⁰ SEROTA, Nicholas, 2008 (nota 174), p. 52

⁶⁷¹ DE CERVANTES, Miguel. *Novelas Ejemplares* (Edición y estudio de Jorge García López). Madrid: Real Academia Española, 2011. p. 15.

⁶⁷² DE CERVANTES, Miguel. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Alfaguara, 2004, pp. 402-403. Concretamente en la primera parte, en el Capítulo XXXIX; donde el cautivo cuenta su vida y sucesos.

⁶⁷³ VARNEDOE, K., 2008 (nota 665), pp. 17-18.

El relato de *Lepanto* (2001) se desarrolla a través de los distintos paneles sin palabras, sin inscripciones ni citas, en una secuencia de escenas que comparten el mismo punto de vista esencial. En cada uno de los lienzos marítimos con los que el espectador se enfrenta, los navíos van desfilando en líneas escalonadas, todos de perfil, ajustándose a un punto de mira —vista de pájaro—, muy inclinados y sin horizonte, ante una panorámica que se sitúa en un punto intermedio entre la experiencia a ras del agua y la claridad de ésta, vista desde arriba, que recuerda aquella de los cubistas. Lo cierto es que el enfoque encierra al mismo tiempo que libera y se transforma, dejando atrás la norma clásica conmemorativa tradicional de batallas desde el Renacimiento.

La agrupación de las escenas de galeras en la obra de Twombly también parece seguir de forma casi sistemática el desarrollo de la batalla⁶⁷⁴. Por lo que se deduce la intención del artista por narrar su propia visión de la historia. Sobre esta supuesta agrupación Twombly dijo:

«[...] en el caso de Lepanto, los pinté en Virgina. No había espacio. Sólo tenía una pared para cuatro cuadros, así es que cuando terminaba uno colocaba otro encima, de forma que llegué a tenerlos apilados de tres en tres. Cuando los descolgué para enviarlos a Nueva York, intenté ponerlos en orden. Los hice en grupo, porque provienen de un conjunto de tapices...»⁶⁷⁵

⁶⁷⁴ VARNEDOE, K., 2008 (nota 665), pp. 22-23.

⁶⁷⁵ SEROTA, Nicholas, 2008 (nota 174), p. 52.

En el primer panel situó —contextualizó— la batalla y presentó la disposición, la estrategia, de los navíos. Un grupo de barcos alineados, de apariencia dispersa, como si fueran divisados, vistos desde el mismísimo fondo del mar. El artista sumergió, intencionadamente, al espectador en la contienda, de alguna manera inexplicable, es como si el visitante formase parte de esa aglutinación de manchas y colores vibrantes —rojo y amarillo—, donde se intuyen los barcos de forma esquematizada. Nada que ver con los primeros planos de los cuadros II y III, en los que los dibujos son más secos, de ritmos tranquilos inmersos en un espacio ordenado, donde la paleta de color es más restringida y el empleo de veladuras húmedas y lavadas parece recrear el avance de las flotas antes del alba. Las violentas manchas y golpes de color chorreante del cuadro I dejan paso a una calma delineada por los dibujos de estos barcos, que recuerdan a los trazados por cualquier niño. Un hecho que consigue empatizar con cada individuo, ya que de una u otra forma se identifica con esos trazos infantiles. Contrariamente a esto, el cuadro IV retrotrae a la primera escena y lo emula tanto en la composición como en el color, en oposición también con el cuadro V, en el que reina el monocromo del blanco y negro bajo una atmósfera difuminada salpicada solo por pequeños toques pastel en azul. Imagen tétrica y aterradora que prelude la confrontación con el enemigo. Barcos descritos con torpeza gestual e infantilismo, trazos simples, pueriles y zurdos.

Pero si por algo destaca el II panel es porque en él aparece escondido el título de la serie, lo que parecería ser un caso atípico en Twombly al no encontrarse —a primera vista— ningún indicio de escritura, no lo era [Fig. 149]. Daniele Ferrari señaló cómo a

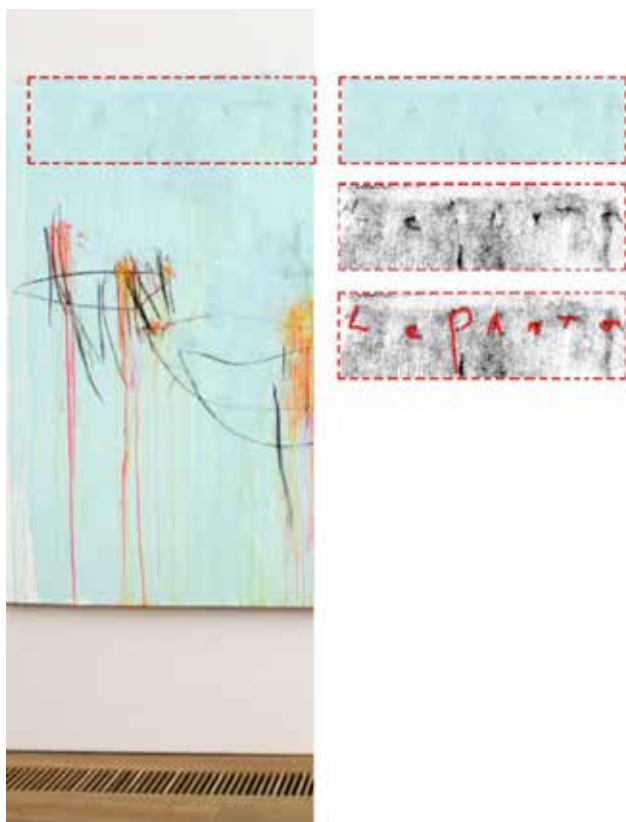


Fig. CXLIX.

Detalle en el que se ve la inscripción del título de la serie *Lepanto* (2001.) realizado por Daniele Ferreri. Acrílico, lápiz de cera y grafito sobre lienzo.

© Cy Twombly Foundation.

© Udo y Anette Brandhost Stiftung, Munich.

partir de 1957 el artista siempre introducía de una u otra forma el nombre del título en la obra, así como en *Lepanto* también aparecen letras dispersas, fragmentos de poemas o partes de nombres, gloriosamente impuros, temblorosos, infantiles e irregulares:

«Sulle tele di *Lepanto* sono presenti poche parole nascoste dai successivi segni e dalle campiture dei colori. Sono lettere sparse, frammenti di poesia o parti di nomi, gloriosamente impuri, tremebondi, infantili, irregolari. Nomi, parole che stanno lì, senza orpelli, presentandosi. Più riconoscibile fra tutti è la scritta 'Lepanto', il titolo, presente nel II pannello. I titoli, come altre parole, iniziano ad apparire nei quadri quando Twombly torna in Italia nel 1957. Un chiaro esempio è Olimpia, del 1957. Contrariamente a quanto faceva Klee, che li inseriva sempre nello stesso modo, Twombly non è sistematico, il titolo è originato attraverso parole che costituiscono il soggetto del quadro¹⁵. [...] Questo potere d'evocazione, articolato attraverso l'atto della scrittura, si manifesta ora nella serie di sgorbi e segni che popolano la composizione di *Lepanto*. Essi danno l'impressione di qualcuno che stia imparando a scrivere e nello stesso tempo lo sappia già fare molto bene, ma non si preoccupa della "bella mano" e così la verità appare. Proprio nella sua nudità anche il nome diviene gesto, gesto che riassume tutta l'immensità del mondo a cui si riferisce il nome. Tuttavia, sul palcoscenico di questa particolare opera del 2001, Twombly pone altri eventi, non scritte, nomi o parole, ma eventi propriamente pittorici. Il segno è deciso, ricco di variazioni e sfumature e, allo stesso tempo, chiaro senza sbavature, facendo emergere non più l'opera ma ciò che l'artista vuol affermare in una dimensione di "evento" in cui il suo lavoro vive.»⁶⁷⁶

⁶⁷⁶ FERRARI, Daniele, 2009-2010 (nota 118), pp. 52-53.

En el trío central —cuadros V, VI y VII— se van espesando tanto la pintura como las filas de los navíos, que provoca que el espacio se vea más poblado. En ellos desfilan naves que estallan y se derriban a fuerza de manchas de color, principalmente de amarillo y rojo anaranjado, que después estallan en púrpura, evocando así el panorama explosivo de la catástrofe. El cuadro VIII recuerda al I y al IV, sin embargo, el impacto y la violencia implícita han sido eliminados para dejar paso a un fondo más blanco aún si cabe, que desvela el vacío, el fin.

Las tres últimas escenas con galeras —cuadros IX, X, XI— mantienen la panorámica más abierta. Los ideogramas gráficos que simbolizan los navíos se van borrando, como si se disolvieran en el líquido fluir de la sangre y fuego que bañan el mar. Los galeones del último panel carecen de remos y mástiles, reduciéndose a manchas amorfas de pintura roja. Twombly contrapuso las manchas y los borrones con los chorretes y los garabatos, equilibrando así la escena. Por último, en el cuadro XI, volvió a revelar el estallido y el estruendo de cada detonación y cañonazo, la violencia de dicha lucha, en la que de nuevo predominan las nubes de colores —rojo anaranjado y amarillo—, fuego y sangre. De la misma manera, al usar signos esquemáticos en su composición es muy difícil identificar la proa de la popa del barco, aunque todos los barcos, y en contra del sentido de la serie, parecen dirigirse hacia la izquierda, como para frenar el flujo narrativo de la escena y fortalecer la autonomía de cada lienzo. De igual modo, y quizás para contrarrestar el espacio pictórico implícito y el realismo narrativo de todos los paneles marítimos, introdujo —al principio, al final y dos veces dentro del relato— imágenes llenas de “campos de hojas

ardientes”, galeras, cada vez más aplastadas, abstractas e infinitas. Estos últimos cuatro paneles representarían una obertura soleada, dos intervalos más agitados y sangrientos con un epílogo algo más pesado y funesto. Con ello se refuerza la evocación sinfónica de los acontecimientos en el tiempo, que subrayan el carácter global de la serie y su naturaleza “decorativa” en el sentido profundo.

Es una serie que conmueve por sus colores, ritmos y por su composición incluso antes de saber cuál es el tema que comprende. En los doce paneles que componen la obra, el objetivo de la narración y el esquematismo mental de las galeras caligráficas, también se ven contrarrestados por una intensa presencia física, como es la superficie jugosa, en la que fluyen y gotean los colores aplicados directamente con el dedo, en la que se aprecia el contacto del cuerpo del pintor. En varios de ellos, esta explosión pictórica resulta muy visceral, palpable y rica, artísticamente hablando, a pesar de la catástrofe, el terror y la desolación que se debió de vivir en una contienda como esa.

Los colores que empleó Twombly aquí son realmente extraordinarios: aguamarinas, naranjas, escarlatas y púrpuras... que recuerdan a los exuberantes cuadros del verano de 1961, como *Bay of Naples* [Bahía de Nápoles] o *Triumph of Galatea* [El triunfo de Galatea], en las que se hallan ciertas similitudes a la hora de verter y aplicar cada capa de pintura, sin vacilaciones ni arrepentimientos. Aunque en *Lepanto* (2001) ofreció una dimensión y un tratamiento nuevo del tema, también se hace patente su admiración e influencia por el británico William Turner. Twombly creó un ambiente palpable que saturó, con lavados sutiles y traslúcidos que recrean la niebla y el humo en los que se sumerge la batalla. Contrariamente a lo que se esperaría de cualquier artista al pensar en la muerte, el es-

tadounidense ideó una escena que dejaba atrás lo áspero, mortecino y los fríos contrastes monocromos —entre negros y blancos—. Twombly sorprendió por el uso de colores brillantes, como el azul turquesa o el rojo anaranjado e incluso por el púrpura. Sin duda, el paisaje bélico que ofreció no dista mucho de cualquiera de los paisajes de “nenúfares” del francés Claude Monet. Parangón que se establece teniendo presente las diferencias entre ambos artistas, aunque ambos compartieron el poder de evocar mediante el gesto y el color, produciendo impresiones. Tanto Twombly con *Lepanto* como Monet con *Les nymphéas* [Los nenúfares] —que realizó durante 1920-1926—, compusieron una serie de gran formato con colores y manchas que cautivan al espectador con el primer toque de pintura, donde el poder de evocación somete a la figuración. Esta pintura no debe “leerse” sino “sentirse”.

El comisario y crítico Nicholas Serota durante la conversación que mantuvo con el artista en 2008, le comentó el color extremadamente emotivo que veía en *Lepanto*, le señaló la rapidez de su ejecución y su pasión por componer series y ciclos largos. Twombly le contestó:

«[...] con Lepanto empecé a usar esos rojos..., ese color lan-gosta tan extraño, y comencé a pintar los barcos. Uno después del otro... Porque había estado de vacaciones y volví. [...] Nunca los vi juntos. No rectifiqué nada —puede que tardara dos o tres días y los terminé todos—. Fue divertido. Me gusta hacerlos así. [...] No sé por qué empecé eso —es como si no pudieras plasmar todo en un solo cuadro— No sé por qué lo hago —tal vez sean como páginas de un libro—.»⁶⁷⁷

⁶⁷⁷ SEROTA, Nicholas, 2008 (nota 174), pp. 57-58.

A partir del sexto panel, y sobre todo en la última escena, logró combinar la belleza —fluir de la pintura— con el desastre —goteo imparable—. En este caso en concreto recreó con cierta “extravagancia” una catástrofe bajo un día soleado, cuando las sedas y las joyas, los metales relucientes y las piedras preciosas, así como los corazones valientes, se consumen violentamente. Así pues, se conciben los hechos entre el horror y el espectáculo. Se destaca la grandeza deslumbrante de estos lienzos que al igual que los pasados tienen algo de glorificación y exaltación. También se revela un componente cartográfico con la disposición de los navíos. Violencia y destrucción (expulsiones de color), que generan esperanza, como la que ofrece el arte en la culminación de un acto creativo. En el gesto del artista se concretaba el poder del arte y la magia. El trazo pasa de ser un puro instrumento a ser el protagonista junto con el color.

Twombly invitó a una interpretación abierta de la historia, pero dejando patente la idea del devenir, del movimiento, como vemos en sus naves de *Lepanto* (2001). La historia es cíclica, de ahí que construyera constantemente un diálogo entre el pasado y el presente. Potenció la relectura de obras clásicas del género, como las ya mencionadas; así como promovía los homenajes y las reinterpretaciones.

Lepanto significó mucho para su carrera, gracias a su participación en la 49ª edición le concedieron el Leone d’Oro en reconocimiento a toda su trayectoria artística. El artista aprovechó la invitación a la Biennale di Venezia y lo convirtió en un reto personal; es como si fuera una toma de posición en la que compuso un homenaje al tiempo y al género pictórico. Twombly se equiparó con los grandes pintores de la Historia del Arte tomando como

tema central, un suceso 'épico' y fundamental para el destino del Mediterráneo y de la propia Venezia, en la que se iba a exponer la obra. Así, convierte su abstracción pictórica en una reflexión, en una pulsión post-pictórica en la que el color roba el protagonismo al mismísimo suceso histórico. Es pura energía. Como artista, y como pintor sabedor de la tradición, conocía perfectamente las pinturas de batallas, que no dejan de ser paisajes emocionales, en pleno movimiento donde afloran toda clase de sentimientos y temores, un paisaje humano. No dudó en enaltecer la nobleza de este tipo de disputas, de ahí la elegancia y la delicadeza de sus pinceladas, en ocasiones chorreantes de pigmento que se entremezclan evidenciando la tensión. Twombly fue capaz de enfrentarse y confrontarse con la historia lo que revela el gran ego del artista.

El artista dispuso los barcos tanto de perfil como si fuesen observados desde el cielo, con lo que los navíos se transformaron en signos, el gesto en grafía y el color en sentimiento. El inicio de la serie es duro e impresionante, Twombly se encargó de señalar y situar el conflicto; el torbellino y la agitación de la batalla, que, poco a poco, a medida que ésta llega a su fin se ve sofocada. Los barcos se desvanecen bajo borrones y tachones como bruma, al tiempo que otros se consumen en el fuego. El ritmo y el color de la serie reflejan el desarrollo y desenlace de la batalla. Plasmó desde la abstracción el orden y la calma que preludia la tempestad, así como el fulgor de las flotas sobre el Mediterráneo, preparadas para entrar en combate. Calma perturbada —violentamente— debido al estallido de rojos, púrpuras y amarillos, que dejan un mar, herido, teñido de sangre y fuego.

Twombly, muy astutamente, eligió el retrato *El bufón llamado*

don Juan de Austria (1636) de Velázquez, para acompañar su serie en la exposición que se organizó en el Museo Nacional del Prado en 2009. Demostró que optaba por la reinterpretación frente a los relatos tradicionales, y prefirió señalar la ironía que introdujo Velázquez al representar como bufón a quien la historia reconoció durante siglos como el héroe de la batalla (el historiador del arte y documentalista José Moreno Villa (1887-1955) defendía que era frecuente dar nombres de rango a gente humilde apadrinada en palacio)⁶⁷⁸. El artista dejó de lado el relato clásico —típico—, la disposición de las tropas navales de ambos frentes para ofrecer un enfoque más abierto, creando una secuencia narrativa de lienzos de gran formato que rememora el conflicto, gracias al efecto envolvente que embriaga e intimida al espectador. Trabajó una vez más sobre la idea de mezcla entre lo clásico y lo contemporáneo, narrada y dispuesta desde distintos puntos de vista espacio-temporales. Twombly deleitó con una gran sintonía de colores, que emulaba un ritmo musical, que, junto con la puesta en escena, a modo de representación, otorgó a su serie de un carácter casi operístico. El norteamericano plasmó así, la magnificencia de la cruzada, el movimiento del oleaje, de los barcos en plena contienda. Confrontaciones humanas que explotan con los contrastes de colores fríos y cálidos.

En cuanto a lo simbólico, éste aparece sobre un insoluble juego de contrarios, de mostración y ocultación. Los símbolos se presentan en una figuración naturalista: ni los barcos, ni los combatientes ni el mar aparecen propiamente representados, sino más bien

⁶⁷⁸ Citado en FERNÁNDEZ-CID, Miguel. “Cy Twombly. Lección de pintura en el Prado”. *El cultural*, 26 de junio 2008. En: <<http://www.elcultural.com/revista/arte/Cy-Twombly-Leccion-de-pintura-en-el-Prado/23484>> (fecha de consulta: 5 -IV- 2016).

esquemáticos de un modo abstracto que tiende a subrayar, una vez más, su carácter simbólico y su poder de evocación. Se insiste más en su valor de signo como puro signo. Con ello la pintura quiere dar a entender que no se trata de una mera figuración, ni tampoco de una burda y arbitraria yuxtaposición de colores, sino concretamente de un sistema de articulación de signos, que se corresponde directamente con la capacidad de crear libremente del artista.

12.2.1.6. *Leaving Paphos Ringed with waves* (2009)

En las pinturas de *Leaving Paphos Ringed with waves* (I-V) [Saliendo de Pafos bordeado con olas (I-V)] (2009) se imparte, sorprendentemente, un nuevo vigor al motivo del barco y al movimiento oscilante, como el que propician las olas del mar —totalmente distinto a *Lepanto* (2001)—. Su intento de escritura, acompañado de un color bermellón y amarillo chillón, contrastan con el mar de color turquesa intenso. Con esta serie se inauguró la nueva galería Gagosian en Grecia, en la capital griega en septiembre del 2009. El escritor y poeta griego Demosthenes Davvetas y Mary Jacobus fueron los encargados de escribir los textos que acompañaron la publicación por parte de la galería Gagosian de Αθήνα [Atenas].

Resulta verdaderamente interesante el título de esta serie [ver Fig. 109], puesto que es una mención exacta al poeta coral lírico de Esparta, Alcmán (siglo VII a. C.) del que sobreviven solo fragmentos y frases⁶⁷⁹. Precisamente, con esta serie se desmiente

⁶⁷⁹ Alcmán (siglo VII a. C.) es el representante más antiguo del Canon de Alejandría de los nueve poetas líricos junto a Safo (circa 650/610 a. C.- 580 a. C.), Alceo de Mitilene (ca. 630 a. C.- 580 a. C.), Anacreonte (ca. 570 a. C. - 488 a. C.), Estesícoro (640 a. C - 555 a. C.), Íbico (siglo VI a.C.), Píndaro (552 a. C. - 443 a. C.), Simónides de Ceos (556 a. C - 468 a. C.) y Baquílides (siglos VI a. C. - V a. C.).

que fuese Arquíloco el autor de estos textos como el propio Twombly afirmó en la entrevista con Nicholas Serota hablando sobre esta obra, donde él mismo se calificó de pintor mediterráneo:

«Las frases tienen un gran efecto en los cuadros. Les dan mucho énfasis. Hay una frase de Arquíloco, que es mi poeta preferido, un general, un mercenario: “Saliendo de Pafos bordeando con olas, bordeado...”. Puede que no le parezca interesante pero para mí es fundamental. Soy un pintor mediterráneo.»⁶⁸⁰

Sería Mary Jacobus, profesora de filología inglesa y directora del Centro de Investigación en Artes, Ciencias Sociales y Humanidades en University of Cambridge, en su artículo titulado “Rilke and Twombly on the Nile”, quien afirmaría que la referencia que usó Twombly no era de Arquíloco sino del poeta Alcmán:

«With the burnt-out stick-ship, the ideograph becomes minimal, like the shadowy Celtic boat, the canvas emptied of colour, the writing undulating and (literally) vague: ‘leaving Paphos ringed with waves’. Twombly’s farewell to Eros and the good life quotes, not Archilochos (general and mercenary, as Twombly recalls), but the late Bronze Age poet-warrior, Alkman, who survives only in fragments and phrases. The lines announce a departure from Cyprus (island of love) and Paphos, sacred to Aphrodite: ‘Leaving Kypros the lovely /And Paphos ringed with waves.’»⁶⁸¹

⁶⁸⁰ Ver SEROTA, Nicholas, 2008 (nota 174), p. 50.

⁶⁸¹ Ver JACOBUS, Mary, 2008 (nota 183).

El grupo de estos cuatro lienzos está inspirado en la cita del griego Alcmán, que Twombly ya había utilizado en *Coronation of Sesostris* [Coronación de Sesostri] (2000). En los lienzos se aprecia la abreviatura de la línea original del poeta griego en la que se anuncia la salida de Chipre (isla del amor) y Pafos, ciudad consagrada a la diosa griega Afrodita, bordeados con olas: ["Leaving Kypros the lovely /And Paphos ringed with waves"]. Una frase que se repite en cada uno de los cuatro paneles en los que Twombly se despidió de una forma muy poética del ideograma del barco, pues es en la última serie donde se sirvió de él.

Una explosión de color azul turquesa y color rojo anaranjado —langosta, como se sabe que calificó Twombly por primera vez en su serie *Lepanto* (2001)—. Los barcos fluyen y gotean mientras flotan sobre el fondo azul sin rumbo fijo, a la deriva.

El escritor y crítico griego Demosthenes Davvetas destacaba la inmensidad de esta serie, cómo el espectador es invitado a entrar en la obra atraído por la luz que desprenden y a la sencillez de la misma. Esta serie, aunque no tenga imágenes en el sentido tradicional de la palabra posee una belleza extraordinaria gracias a la sensación que el espectador experimenta frente al color y la luz, así como del gesto del artista en la pintura y la intensidad de la visión del artista al condensar las palabras "Phapos" y "Waves". Palabras que poseen el poder de condensar y evocar imágenes (de la ciudad de Pafos, de las olas), pero que como bien apuntaba Davvetas solo pueden activarse a través de la mente y la memoria de cada uno⁶⁸².

⁶⁸² DAVVETAS, Demosthenes. "Cy Twombly's "Calligrams"". En: FRANCIS, Mark (ed.). *Cy Twombly. Leaving Paphos ringed with waves*. Atenas: Gagosian Gallery, 2009, p. 15.

El crítico insistía en cómo Twombly desde sus primeros pasos, se ha visto fuertemente atraído por la poesía clásica, la filosofía, la historia, y cómo sus obras están llenas de referencias directas o alusiones a éstas, aunque no aparezcan de forma explícita en ella. Por ejemplo, Davvetas se llegó a cuestionar si los gestos rojos de esta serie podrían simular gotas de sangre en el mar, lo que traería consigo las analogías con los mitos griegos como el nacimiento de Afrodita, la diosa del amor y la belleza; después de que Cronos le cortase los genitales a su padre, Urano, y los arrojase al infinito azul del mar Mediterráneo. Davvetas justificaba su relación lanzando estas preguntas: ¿no fueron arrojados justo cuando las gotas de sangre caían sobre la pintura? ¿Y esto no dio lugar a la diosa Afrodita —cuyo nombre significa “la que se levantó de la espuma del mar—”? Así que el espectador está ante pinturas que para él eran alabanzas a la belleza y que lo recordaban históricamente sin reproducirlo figurativamente. Davvetas creía que el artista impulsaba al público a participar en las dos dimensiones que él entendía por belleza, es decir, una sensación y, al mismo tiempo, una aventura intelectual. Es más, según el experto, la pintura de Twombly era la escritura de la vida —caligrafía—, como una hermosa “marca” personal ante su pasión por la cultura clásica. Davvetas añadió en su ensayo que eran caligramas de un lenguaje plástico creativo que no tenían un número específico de letras en su alfabeto: con el tiempo Twombly daba lugar a un caligrama, lo que originaba un lenguaje de arte permanentemente abierto a lo desconocido, permanentemente sorprendente⁶⁸³.

⁶⁸³ DAVVETAS, Demosthenes, 2009 (nota 682), pp. 16-17.

La actitud de artistas como Twombly generan un nuevo concepto de pintura abierta, como diría Davvetas era una forma hospitalaria de pintura, un gesto generoso y abierto a todo lo que era ajeno y diferente que contribuía a la relación entre el pasado y el presente. Esta fue, sin duda, una de las mayores aportaciones de Twombly a las generaciones posteriores de artistas. Para el griego no había duda que la caligrafía de Twombly era un gesto de sabiduría pictórica tal y como se observa en esta serie⁶⁸⁴.

Para Mary Jacobus no hay duda de la relación entre el poeta griego moderno George Seferis y Cy Twombly, sobre todo cuando se hablaba del mar y el barco. La carga de ambos —ya sea como pintor o poeta— era tan enigmática como melancólica, ya que el barco al igual que el amor se desvanece en el crepúsculo y la vida encoge cada día apuntaba Jacobus⁶⁸⁵. Por ejemplo, según la profesora, en el “Solsticio de Verano” de Seferis, el sol del mediodía late en llamas en junio y los incendios consumen el pasado. La poesía de Seferis y la pintura de Twombly evocaban las profundidades acuáticas y la oscuridad bajo el resplandor del mar de verano⁶⁸⁶. El barco en el trabajo de Cy Twombly es a menudo un memorial sombrío de viajes pasados, cambios estacionales, pasajes de toda una vida. El artista tomó siempre el navío como medio para tratar el abandono, la muerte como en *Three studies from the Temeraire* [Tres estudios para el Temerario] (1998-1999), con su homenaje a

⁶⁸⁴ DAVVETAS, Demosthenes, 2009 (nota 682), p. 17.

⁶⁸⁵ JACOBUS, Mary. “Body, my rich ship”. En: FRANCIS, Mark (ed.). *Cy Twombly. Leaving Paphos ringed with waves*. Atenas: Gagosian Gallery, 2009, p. 20.

⁶⁸⁶ JACOBUS, Mary, 2009 (nota 685), p. 20.

Turner, el caso quemado de *Coronation of Sesostris* [Coronación de Sesostris] (2000) y la trágica serie de *Lepanto* (2001). Sin embargo, estas nuevas pinturas vibran sin parangón gracias a la deslumbrante luz que de ellas se desprende, así como del color turquesa del Egeo. Twombly, como bien recordaba Jacobus ha tildado el Mediterráneo de blanco en más de una ocasión, pero, en respuesta a una nueva pregunta sobre su fascinación por el mar con motivo de esta nueva serie, el artista describió la bahía de Gaeta (donde pintó esta serie) como azul, incluso cuando está claro el día era de un azul muy profundo. Para la profesora británica estas nuevas pinturas tienen el azul intenso del Egeo, este no es el mar oscuro del vino de Homero, ni las ondas blancas y espumosas del Helesponto de su serie *Hero and Leander* dedicada a Hero y Leandro (1981-84)⁶⁸⁷.

A lo largo de los años, los expertos describen los colores del Egeo como tonos turquesa y aguamarina, típicos de un mar poco profundo, incluso llegando a tonalidades lapislázu. Estas cuatro pinturas de Twombly captan esta intensidad graduada de matices azules, con tan solo una ligera explosión de colores —naranja-rojo— sobre el fondo desafiante; mientras el ideograma del barco se mantiene a flote bajo el garabato en amarillo que introdujo el artista. Así pues, la variación del color —tratada como las corrientes de convección del Egeo— según la británica lograba un efecto que evocaba la profundidad de ese mar estratificado y cambiante.

En cuanto a la frase que se extiende a lo largo de toda la serie, Jacobus insistía en que invita a reflexionar sobre la expatriación y el desplazamiento, sobre la partida y la no pertenencia a

⁶⁸⁷ JACOBUS, Mary, 2009 (nota 685), p. 20.

ningún sitio, así como sobre la identidad lingüística y cultural. El “yo” mediterráneo de Twombly, para la profesora, estaba basado en un mito —tejido e imaginario—, creado por la traducción y la pasión del mismo artista por la cultura clásica. Siempre bajo la mirada norteamericana de quien descubría un mundo y unas tradiciones totalmente ajenas y novedosas para él. Esa singular expatriación de Twombly y su distintivo mediterráneo desembocó indiscutiblemente en su admiración y exaltación por la cultura clásica, así como por la recuperación de su memoria⁶⁸⁸.

⁶⁸⁸ JACOBUS, Mary, 2009 (nota 685), p. 22.

[XIII]

Atmósfera, paisaje
y flora

13. Atmósfera, paisaje y flora

No se puede hablar del Mediterráneo sin mencionar su paisaje, el sur de Italia es un paisaje característico y cien por cien mediterráneo. Twombly confesó en su conversación con David Sylvester:

«Soy del sur, e Italia está al sur. En realidad, no fui a Roma por razones propiamente intelectuales. Me gustaba la vida allí. Eso era lo más importante. Y luego, de fondo, la arquitectura, que es una de mis muchas pasiones, un panorama fantástico. [...] Quizá, incluso más que la arquitectura, me cautiva el paisaje. Ese es mi primer amor, el paisaje.»⁶⁸⁹ [Fig. 150]

Un paisaje que como a Poussin y luego a Velázquez le llevo a viatjar a Italia, siguiendo los pasos de sus pintores y escritores favoritos, como Rilke y Keats.

En la entrevista con Sylvester comentó que le gustaban los paisajes de todo tipo, si no estaban abarrotados y destrozados: «[...] me encanta la llanura y los árboles. Me gustan de todo tipo. Donde yo nací, el valle central de Virginia, el paisaje no es de los más emocionantes del mundo, pero sí uno de los más hermosos. Es muy hermoso porque lo tiene todo. Tiene montañas, tiene arroyos, tiene prados, tiene árboles preciosos»⁶⁹⁰. El artista siempre vivió en el sur de Italia, porque para él era mucho más excitante por ser una región volcánica. La tierra afecta a la gente de forma natural; para

⁶⁸⁹ SYLVESTER, David, 2008 (nota 173), p. 35.

⁶⁹⁰ SYLVESTER, David, 2008 (nota 173), p. 35.



Fig. CLa.

Twombly por el lago Bolsena, Mayo 1971.

Fotografía de Plinio De Martiis.

© Cy Twombly Foundation.



Fig. CLb.

Twombly. Rome 1981.

Fotografía de Plinio De Martiis.

© Cy Twombly Foundation.

él, ésa es una de las características de un pueblo. Twombly consideraba que, aunque uno no se sienta especialmente atraído por la naturaleza y no sepa nada sobre las plantas y los árboles, la naturaleza siempre despierta sentimientos y emociones en las personas. Sorprendiéndose cuando un poeta no tenía ni idea de botánica⁶⁹¹.

Algo similar le ocurrió al poeta y novelista alemán Johann Wolfgang von Goethe, como comentó el filósofo Félix Duque (Madrid, 1943) en el libro *Naturaleza, Arte, Verdad, Goethe* de 2012, con motivo de la presentación de los dibujos y acuarelas del alemán en una magna exposición. Duque apuntó que Goethe, para ser un poeta, no era mal pintor; sin embargo, esa obra gráfica era entendida casi en su totalidad por el propio Goethe como notas de trabajo: apuntes sobre geología, mineralogía, meteorología, o incluso, anticipos de lo que hoy llamaríamos más bien “técnicas de diseño del paisaje”⁶⁹². Y, entre todos los paisajes, quizás, Goethe y Twombly coincidieron en que Grecia cumplía las expectativas de un paisaje con mucha fuerza, capaz de conmover⁶⁹³. Para el filósofo español, Goethe siempre puso de relieve: «[...] su veneración por Grecia y por lo clásico, especialmente frente a los excesos irracionalistas de los románticos [...] Se celebraba también su atención al dinamismo y a la vida de la Naturaleza»⁶⁹⁴.

⁶⁹¹ SYLVESTER, David, 2008 (nota 173), pp. 35-36.

⁶⁹² DUQUE, Félix. “Nimbada está la cruz, prieta de rosas” Alquimia y ciencia en Goethe.” En: ARNALDO, Javier (ed.). *Naturaleza, Arte, Verdad. Goethe*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2012, p. 11.

⁶⁹³ SYLVESTER, David, 2008 (nota 173), p. 36.

⁶⁹⁴ DUQUE, Félix, 2012 (nota 692), p. 17.

Por otro lado, la especialista Ana Esther Santamaría Fernández de la Universidad Complutense de Madrid en su ensayo “De la naturaleza al arte: la experiencia del ver. El ritmo de la creación y de la vivencia del arte”, comentó el efecto que la naturaleza produce en los seres humanos:

«El fluir mismo de la vida crea una sincronización, una sintonía entre el espectador y la naturaleza que se entretienen y hace posible la obra y su experiencia. Como el bosque, también el río, manifestación de la naturaleza en movimiento, del ritmo de la vida, producen en nosotros un efecto, nos arrastran, cambian nuestro ritmo interior, porque se convierten en silencio, en escucha, y nos conectan con una parte de nosotros que hace posible el proceso creador y la comunión con la vitalidad rítmica de la materia. Nos conducen al “ver” que es más que conocimiento, porque es descubrimiento.»⁶⁹⁵

La naturaleza fue una parte esencial en la obra de Twombly, porque de una u otra forma siempre estuvo presente: el mar, las flores, el desierto, etc., ya fuese en un segundo plano, integrado en los temas mitológicos, o como protagonistas indiscutibles como se aprecia en su serie *Goethe in Italy* [Goethe en Italia] (1978) [Fig. 151]—donde evocaba y condensaba el viaje y la pasión por el mundo natural del poeta alemán— y *Untitled* [Sin título] o *Paesaggio* [Paisaje] (1986) [Fig. 152]. El *Goethe in Italy* [Goethe en Italia] (1978) de Twombly está dividida en escenas como los

⁶⁹⁵ SANTAMARÍA FERNÁNDEZ, Ana Esther. “De la naturaleza al arte: la experiencia del ver. El ritmo de la creación y de la vivencia del arte”. En: AIZPÚN, Teresa; IBAÑEZ, Cayetana; FERNÁNDEZ DEL CAMPO; Eva (eds.). *Ritmo el pulso del arte y de la vida*, Madrid: Abada Editores, p.137.

versos de los dramas de Goethe. La serie consta de dos escenas, compuestas por tres conjuntos relacionados de partes pareadas que difieren en tamaño y técnica —acrílico sobre papel y pintura al óleo sobre lona—. Los dos primeros pares evocan estudios de paisaje, mientras que el último par consta de un lienzo mucho más grande con las palabras inscritas [“GOETHE IN ITALY”] y un dibujo sobre papel marcado con un garabato descendente de un color indefinido, neutro que podría evocar la tierra. *Goethe in Italy (Scene I)* [Goethe en Italia (escena I)], establece la estructura formal, en la escena I [parte I] derrama el acrílico sobre el papel en una confusión de trazos de verdes oscuros y marrones, aligerado con pequeñas pinceladas en azul y blanco, que evocarían tanto el cielo como el agua en la esquina superior derecha. Los tonos marrones de la escena I parecen ser interrumpidos con una capa de empasto de pintura al óleo blanco, complicando así la forma natural de la onda en la parte de abajo, consiguiendo gracias a esos tonos blancos, alcanzar un paisaje sublime (nubes, lluvias, cascadas). Reflejos y luminosidad típicos tanto de los paisajes clásicos y contemporáneos. Tal vez pretendiese emular con esa onda de color terrosa uno de los montículos rocosos que afloran y rodean la zona volcánica del Lago di Bolsena.

Aquí el verdadero protagonista es el color así como el trazo, al igual que en *Goethe in Italy (Scene II)* [Goethe en Italia (escena II)] vuelve a asociar una pintura acrílica sobre papel y una pintura al óleo más grande sobre lona. En la primer parte de la escena II, los colores marrones, terrosos, se entremezclan con los verdes de la vegetación boscosa junto a los azules y grises —vaporosos—, que los envuelve como si fueran difíciles de separar. En la primera parte



Fig. CL1a.

Goethe in Italy (Scene I) [Goethe en Italia] (1978) [Parte I y II] Bassanao in Teverina. Parte I: acrílico sobre papel. 119 x 62 cm. Parte II: óleo sobre lienzo. 194,5 x 161 cm.
© Cy Twombly Foundation. © Kunsthaus Zurich.



Fig. CL1b.

Goethe in Italy (Scene II) [Goethe en Italia] (1978) [Parte I y II] Bassanao in Teverina. Parte I: acrílico sobre papel. 119 x 88 cm. Parte II: óleo sobre lienzo. 194,5 x 160,5 cm. © Cy Twombly Foundation. © Kunsthaus Zurich.



Fig. CLlc.

Goethe in Italy (Scene II) [Goethe en Italia] (1978) [Parte III]
Bassanao in Teverina. Pintura industrial al aceite y carboncillo
sobre lienzo. 199,5 x 313,5 cm.

© Cy Twombly Foundation. © Kunsthaus Zurich.



Fig. CLId.

Goethe in Italy (Scene II) [Goethe en Italia] (1978) [Parte IV]
Bassanao in Teverina. Carbón, pintura a base de aceite de la
casa, crayón de cera en papel. 71 x 100,5 cm.

© Cy Twombly Foundation. © Kunsthaus Zurich.



Fig. CLIIa. *Paessagio* [Paisaje] (1986). Óleo y acrílico sobre madera. 175,7 x 128,3 cm.
© Cy Twombly Foundation.



Fig. CLIib. *Paessagio* [Paisaje] (1986). Óleo y acrílico sobre madera. 175,7 x 128,1 cm.
© Cy Twombly Foundation.

de la escena II, el lienzo presenta la misma forma distintiva que en la segunda parte; una forma que desciende de izquierda a derecha, formando un diagonal oscura sobre un fondo neutro. Sin embargo, mientras que en la primera predominan los tonos marrones, en la segunda parte de la II escena se imponen los verdes, oscuros y claros junto al blanco creando un espacio atmosférico inigualable. Las rápidas y certeras pinceladas de Twombly iluminan la superficie con esos pequeños toques blancos que aligeran la escena, aunque el paisaje es matérico —tierra y pintura—. El lienzo de la escena II que da título a la serie —el más grande del conjunto— está cubierto totalmente por la inscripción que realiza el artista de su puño y letra, que gotea y se emborronan. La inscripción es un claro homenaje a Goethe, siguiendo la estela de los escritores clásicos como Ovidio o Virgilio. La expresión “GOETHE IN ITALY” funciona tanto de imagen como de memoria. Los caracteres borrosos del carbón inscriben las huellas de una escritura anterior, el rastro de una visión o lectura previa, que desplaza y reinterpreta a su manera. Por último, en la cuarta parte de la escena II, Twombly realiza un garabato de un color indefinido, de nuevo una diagonal que colapsa el impulso representativo y favorece la abstracción. Una manera muy sutil de concluir la serie, que podría relacionarse con el énfasis del clasicismo alemán por la transparencia, Twombly despoja el lienzo de todo color para que cada cual interprete lo que quiera.

Una serie que muestra a un artista comprometido con la naturaleza. Es más, según el comisario y conservador del Centre Pompidou de Paris, Jonas Storsve, Twombly se presentó como un artista cercano a la tierra, en comunión con la naturaleza y adepto de una vida simple y sana: «Cy Twombly tenía probablemente

algo de ambas figuras, de dandi y de pastor romano»⁶⁹⁶.

El profesor Richard Block escribió su ensayo “Scribbles from Italy: Cy Twombly’s Experiment in Seeing Goethe See language” en relación a la serie de seis paneles *Goethe in Italy* [Goethe en Italia] (1978) de Twombly⁶⁹⁷. El escrito se plantea desde la perspectiva de los dos, artista (Twombly) y escritor (Goethe), en Italia y cómo esto les influyó a ambos en sus respectivas carreras. Para Block la serie que Twombly le dedicó a Goethe se entiende solo a través de la auténtica necesidad de una segunda visión o lo que Goethe llamó el «*Auge des Geistes*» [*Eye of the mind*], para recuperar una forma que trasciende la temporalidad de la observación científica y artística. La firma en la pintura de Twombly emergía así para estabilizar y condensar la estructura interminable de referencias. El garabato o en este caso la firma era, según el profesor, también la firma del clasicismo alemán o la obra de Goethe tras su experiencia en Italia⁶⁹⁸.

13.1. El mundo natural (*Et in Arcadia Ego*)

Cuando se hace referencia al mundo natural es inevitable hacer relación al termino *Et in arcadia ego*, debido a la admiración que Twombly procesaba por el pintor francés Nicolas Poussin, una

⁶⁹⁶ STORSVE, Jonas. “Cy Twombly”. *Code Couleur*, 2016, n°26, septiembre-diciembre, pp. 18-23. En: <https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-7b2035c9151930ec-de42466c75531d¶m.idSource=FR_E-8cc02de9-6b1a-46d8-82b9-472c9324d377> (Fecha de consulta: 2-XII-2016).

⁶⁹⁷ BLOCK, Richard. “Scribbles from Italy: Cy Twombly’s Experiment in Seeing Goethe See Language.” En: MOORE, Evelyn K.; SIMPSON, Patricia Anne. *The Enlightened Eye: Goethe and Visual Culture*. Amsterdam: Rodopi, 2007, pp.289-309.

⁶⁹⁸ BLOCK, Richard, 2007 (nota 697), p. 289.

muestra de ello son las versiones que realiza y/o dedicaba al artista francés, como en su *Woodland Glade (To Poussin)* [Un claro en el bosque (a Poussin)] (1960) [Fig. 153]. En su cuadro homónimo aparecen pastores de aire melancólico y sereno, meditativos o sobrecogidos por la belleza del entorno, la grandeza del pasado y el paraíso arcádico del presente: un ambiente primaveral, un aire delicioso, una dulce e idealizada realidad sin problemas a los que enfrentarse. Naturaleza, amor, pastores, como en los *Idilli* [Idilios] que escribió el poeta griego Teócrito, en los que todo exhalaba el aroma de un opulento verano⁶⁹⁹.

Esta célebre frase ha cautivado, inspirado y potenciado la creatividad de artistas y poetas. Se trata de un referente romántico indiscutible, pero también de la imagen clásica que cada uno posee de la Antigüedad; de la inclusión-exclusión del Mundo Antiguo. Este tópico y todas las obras que ha desencadenado, es un ejemplo de cómo la literatura y el arte que se distancia y separa del pasado es la misma que lo mantiene latente y presente en la sociedad actual.

Goethe invirtió más de dos años (1786-1788) en su famoso viaje a Italia animado por las ideas y escritos del arqueólogo e historiador del arte alemán Johann J. Winckelmann (1717-1768). El diario de su periplo se convirtió en una experiencia narrativa encantadora. El mismo Goethe quiso dejar constancia de que también estuvo en la famosa Arcadia (“Auch ich in Arkadien”), que la había visto, había estado allí, en Italia. Es la profesión del poeta, del com-

⁶⁹⁹ TEOCRITO; BION; MOSO. *Idilios* (trad. Don Joseph Antonio Conde), Madrid: Oficina de D. Benito Cano, 1796.

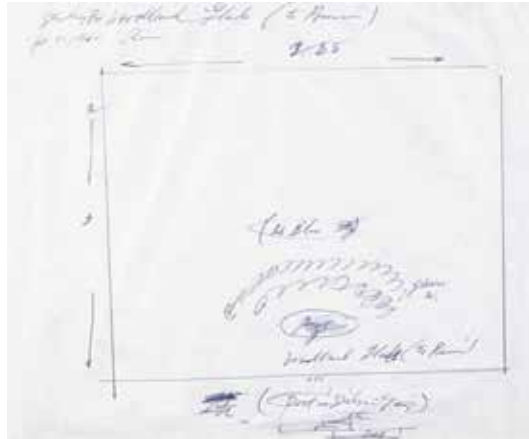


Fig. CLIII.

Study for Woodland Glade (To Poussin)

[Estudio para Un claro en el bosque (a Poussin)] (1960). Lápiz de plomo, lápiz de cera, óleo sobre lienzo. 200 x 256 cm. © Cy Twombly Foundation. © Colección Giorgio Franchetti, Roma.

promiso romántico, nostálgico e íntimo con el mundo clásico. Al igual que a Twombly, el sur lo atrajo y le creó la necesidad de viajar.

La Arcadia griega, tal y como hablaron de ella el poeta lírico griego Píndaro (518 a.C.- 438 a. C.) y el geógrafo e historiador griego Pausanias (110 d.C.-180 d.C.) entre otros, era un territorio hostil, idealizado desde el principio por su primitivismo y su pureza. La Arcadia mitológica era enigmática y hasta peligrosa, territorio de dioses como Pan y Dionisos, así como de las nereidas, los sátiros, las dríadas, los cíclopes... Pero a su vez, un lugar repleto de felicidad, exuberancia, pasión y frenesí. Este es un paisaje característico que se ha plasmado a lo largo de la historia del arte y que de alguna manera se relaciona siempre con el Mediterráneo y su cultura. Y es precisamente ese legado histórico artístico el que recogió Twombly en el mundo natural que representó durante su carrera.

Dentro de ese mundo natural, el agua es uno de los elementos que habría que destacar en la obra de Twombly. Siempre estuvo presente junto con el ideograma del barco y el aire nostálgico que irradiaba en su obra. Del mismo modo que se relacionaba con el mundo pastoral y bucólico. Una de sus primeras obras que podrían vincularse con ese carácter melancólico fue su serie *Idilli* [Idilios] (1976) [Fig. 154] de tonos malva y púrpura o el tríptico *Thyrsis' Lament for Daphnis* [Lamento de Thyrsis por Daphnis] (1976) en el que predominan los colores terrosos, donde inscribió fragmentos del Idilio I de Teócrito. Sin embargo, fue en sus dos versiones *Idilli (I am Thyrsis of Etna Blessed with a Tuneful Voice)* [Idilio (soy Thyrsis del Etna bendecido con una voz melodiosa)] (1976) [Fig. 155] donde Twombly introdujo por primera vez esos tonos verdosos que repitió a lo largo de varias series. Sin duda,

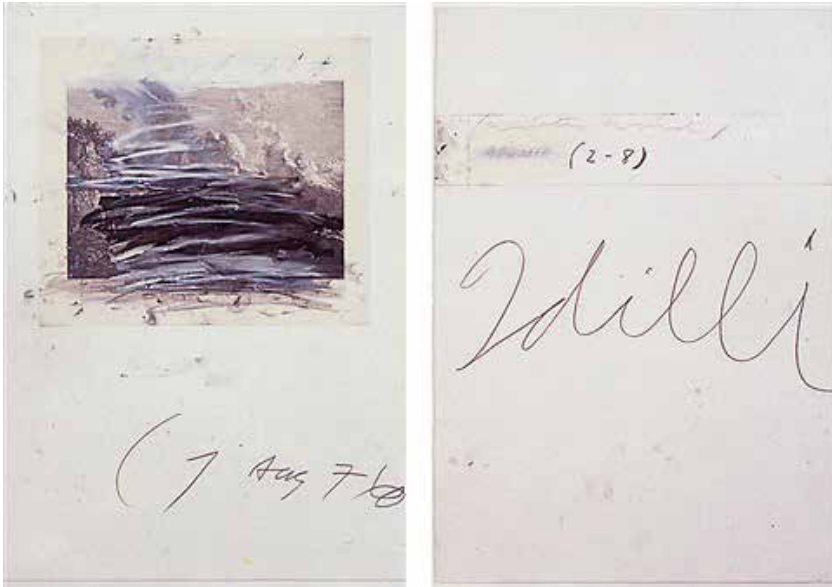


Fig. CLIV.

Idilli [Idilios] (1976).

Collage sobre papel. 100 x 70,2 cm.

© Cy Twombly Foundation.



Fig. CLVa.

Idilli (I am Thyrsis of Etna Blessed with a Tuneful Voice) [Idilio (soy Tirso del Etna bendecido con una voz melodiosa)] (1976)
 Parte I: aceite, cera, crayón de aceite, grafito y cinta transparente en dos hojas de papel.

150 x 133 cm.

© Cy Twombly Foundation.

© The Menil Collection.

Fig. CLVb.

Idilli (I am Thyrsis of Etna Blessed with a Tuneful Voice) [Idilio (soy Tirso del Etna bendecido con una voz melodiosa)] (1976)
 Parte II: aceite y cera, crayón de aceite sobre papel impreso. 78 x 60 cm.

© Cy Twombly Foundation.

© The Menil Collection.

Fig. CLVc.

Idilli (I am Thyrsis of Etna Blessed with a Tuneful Voice) [Idilio (soy Tirso del Etna bendecido con una voz melodiosa)] (1976)
 Parte III: grafito sobre papel. 78 x 60 cm.

© Cy Twombly Foundation.

© The Menil Collection.

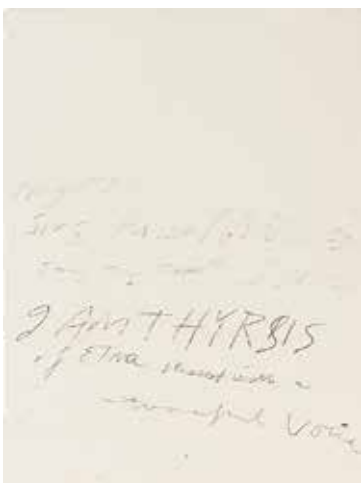


Fig. CLVd.

Detalle de la escritura de *Idilli (I am Thyrsis of Etna Blessed with a Tuneful Voice)* [Idilio (soy Tirso del Etna bendecido con una voz melodiosa)] (1976)

Parte III: grafito sobre papel. 78 x 60 cm.

© Cy Twombly Foundation.

© The Menil Collection.



Fig. CLVe.

Idilli (I am Thyrsis of Etna Blessed with a Tuneful Voice)
[Idilio (soy Tirsos del Etna bendecido con una voz melodiosa)] (1976) Parte I: Papel reciclado, aceite de cinta pegajosa, acuarela, crayón, carbón y lápiz sobre papel.
134,3 x 150,3 cm.

Fig. CLVf.

Idilli (I am Thyrsis of Etna Blessed with a Tuneful Voice)
[Idilio (soy Tirsos del Etna bendecido con una voz melodiosa)] (1976) Parte II: Papel reciclado, aceite de cinta pegajosa, acuarela, crayón, carbón y lápiz sobre papel. 69 x 53 cm.

una exhibición consumada de algunos de los elementos más icónicos dentro de la obra evocativa y completamente poética de Cy Twombly en la que se combina el color y la palabra. En este caso la inscripción se repite un año más tarde en su tríptico *Thyrsis* [Thyrsis] de 1977 [ver Fig. 79]⁷⁰⁰. Su serie *Idilli* [Idilios] (1976) hace referencia a los Idilios, una colección de treinta poemas cortos en griego antiguo de Teócrito (ca. 310 a. C. - ca. 260 a. C.), conocido como el creador de la poesía bucólica y pastoril, y uno de los poetas más famosos durante el Helenismo. Así pues, abarcó al igual que en otras de sus muchas obras una mezcla ecléctica de referencias a la poesía griega, que manifestó en escritura y color que abstraigo hasta la mínima expresión.

Como testimonio de la elocuencia de los paisajes imaginativos de Twombly, la composición del collage alude al concepto “arcadiano” de belleza clásica, que englobaba el amor (dramático-lírico), la sencillez y pureza de la naturaleza, así como las costumbres campestres. Es más, la referencia a los *Idilli* [Idilios] de Teócrito y la poderosa lamentación del pastor *Thyrsis* [Thyrsis]

⁷⁰⁰ *Thyrsus* (plural *Thyrsi*) en latín procedente del griego *Thyrsos*. En las representaciones de la religión griega, cualquier persona relacionada con Dionisio, el dios del vino, así como las Ménades y las Bacantes podían aparecer representadas sosteniendo ramas de vid o de hiedra, una vara conocida como —thyrsus—. Sin embargo, después de 530 a.C. el nombre de *thyrsus* aplicado correctamente pasó a ser representado por un tallo del hinojo gigante (narthéx) segmentado como bambú, a veces también se usaban las hojas de hiedra insertadas en el extremo hueco de la vara. Las bacantes fueron representadas y descritas usándolas como armas, aunque también eran símbolos de la fertilidad. De este modo, conociendo la obra y el gusto del artista norteamericano por la poesía, es muy probable que esta obra también pudiese aludir además de al pastor del *Idilio I* de Teócrito, a la elegía pastoral escrita por el poeta y crítico inglés, Matthew Arnold (1822-1888), *Thyrsis*, para honrar la muerte de su amigo y gran poeta victoriano Arthur Hugh Clough (1819-1861). Con todo, una de las elegías más importantes de la literatura inglesa, equiparable a *Lycidas* de John Milton (1638) y a *Adonais* de Percy Bysshe Shelley (1821).

anhelando a *Daphnis* [Daphnis] en el Idilio I, titulado *Thyrsis*, y *el cabrero*⁷⁰¹, permite una visión más refinada en las fuentes de inspiración de Twombly. Es la primera vez dentro de la obra de Twombly que la cita que inscribe y dirige al público está escrita en primera persona: [«I am Thyrsis of Etna blessed with a tuneful voice»] [Soy Thyrsis del Etna bendecido con una voz melodiosa]⁷⁰². Esta autoidentificación intencionada con el poeta bucólico griego, de tradición lírica, infunde y dota a la obra de un particular sentido de intimidad, aludiendo una vez más a la relación tan personal de Twombly con la poesía.

Los *Idilli* [Idilios] de Teócrito fueron una gran influencia no solo para Twombly sino también para otros poetas clásicos como Virgilio, a quien Twombly también admiró y homenajeó en diversas ocasiones. En contraste con los heroicos escritos de Homero (otra importante referencia para el artista), los *Idilli* [Idilios] de Teócrito son poemas breves y descriptivos sobre temas de la vida rústica. El aire pastoral de la poesía de Teócrito se hizo eco en el arte de Twombly en un momento de transición en su carrera, concretamente cuando se alejó de los temas épicos, de las batallas

⁷⁰¹ Idilio I en TEOCRITO; BION; MOSO. *Idilios* (trad. Don Joseph Antonio Conde), Madrid: Oficina de D. Benito Cano, 1796, pp. 3-11.

⁷⁰² Se puede observar con detenimiento el trazo del artista en el siguiente enlace en el que se graba la serie con todo detalle. En: <<https://www.youtube.com/watch?v=OvXHINAXWP0>>. Asimismo, el tríptico inspiró un corto rodado en la Hamburger Bahnhof Museum en Berlín protagonizado por Sharlie Minette y William Guittard. En: <<https://vimeo.com/41282217>>. La música que aparece en ambos vídeos fue compuesta por Franck C. Yesnikian (Besançon, 1969), inspirado en el tríptico *Idilli* [Idilios] (1977) de Cy Twombly, en el que aparecía inscrito en primera persona [“I AM THYRSIS OF ETNA blessed with a tuneful voice”]. La información que se ofrece procede de la página web de la casa Sotheby’s. En: <<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2015/contemporary-art-evening-auction-n09420/lot.16.html>>. (Fecha de consulta: 10-I-2017).

mitológicas por otros de carácter naturalista. Se interesó por la naturaleza, el agua, el cielo y los árboles a mediados de los años setenta. Estos elementos reflejaron la vida del artista en el campo de Bassano, en el norte de Italia, donde se crearon las dos primeras obras de la serie actual. Para Kirk Varnedoe esta transición en el arte de Twombly se debió en parte al entorno que le rodeaba:

«The land around the house and the (then depopulated) village was thoroughly rustic, and shepherds would come with tinkling bells on their flocks to play music on the hillside directly below the studio windows. Whether from these or other internal cues, Twombly's art changed as he moved between his fiftieth and sixtieth years.»⁷⁰³

En su diversidad, la obra de Twombly rebate la categorización sistemática en cualquier corriente específica del arte de la posguerra. Las obras de Twombly se encontraron inmersas en el campo de lo efímero, en un mundo apartado, marginado que muestran huellas de los polímatas del mundo antiguo y renacentista, así como un anhelo nostálgico por los mitos y leyendas clásicos, que contrasta con la naturaleza y lo salvaje. El comisario Kirk Varnedoe supo plasmar por escrito esa dualidad tan presente:

«There is a necessary and close exchange in Twombly's work between his affection for the venerable and timeworn and for the fresh and simple; in the fantasy of the work they fuse to their mutual benefit. His experience of the ancient

⁷⁰³ VARNEDOE, Kirk. 1994 (nota 193), p.46.

world as continuously, sensually alive in layers of translation is in some sense consistent with a lush decadence properly called Alexandrian, and it needs constant refreshment by his parallel love for a crude, naïve, and uninitiated manner of expression.»⁷⁰⁴

Estas series en papel destacan sobre todo por la tonalidad de sus verdes profundos y suaves con pequeños toques azul, unos colores que evocan las fuerzas salvajes de la naturaleza; mientras que el movimiento gestual inherente a las pinceladas venía acompañado por la caligrafía de Twombly. En uno de los dibujos introduce —a modo de collage— la fotografía de un bosque reflejado en el agua, consiguiendo así un efecto visual que se asocia directamente con la naturaleza bucólica a la que hace referencia su cita poética escrita debajo.

Como bien apuntaba Richard Leeman en la monografía que escribió sobre Twombly, desde su obra *Idilli* [Idilios] el artista utilizó la acuarela, así como el crayón de cera y el carbón, para evocar la superficie de un estanque en el que se reflejan el cielo y los árboles. El artista juega con los reflejos que proporciona el agua, que actúa a su vez de espejo desde donde el poeta contempla el infinito. La dimensión líquida, que introdujo en esta serie —como bien dijo Leeman— adquirió una gran importancia durante los años ochenta en otro conjunto de obras que Twombly llamó ponds [estanques], para las que se sirvió muy a menudo del acrílico, que utilizó a lo largo de una serie de trece trabajos entre 1985 y 1986, dos de los cuales bajo el título italiano *Paesaggio*

⁷⁰⁴ VARNEDOE, Kirk, 1994 (nota 193), p. 49.

[Paisaje] (1986). Un trabajo que junto a las tres piezas *Untitled (Bassano in Teverina)* [Sin título (Bassano in Teverina)] de 1985 lo conectó directamente con el género del paisaje, en el que resalta la luz y la atmósfera acuosa y ese aire romántico, melancólico, de los grandes paisajistas. La misma técnica aparece en el políptico que se expuso en la Bienal de Venecia de 1988, *Untitled (A Painting in Nine Parts)* [Sin título (Una pintura en nueve partes)] [ver Fig. 88], donde sobresalen las amplias pinceladas horizontales sobre las que se forma una perspectiva curiosa desde la ausencia de un horizonte, como en las *Waterlilies* [Nenúfares] de Monet; una comparación inevitable dado las similitudes cromáticas y la delicadeza con la que ambos trataron los reflejos lumínicos, como en *Untitled* [Sin título] (1988)⁷⁰⁵.

Twombly, según apuntaba Leeman, ciertamente compartió el interés de Monet por la pintura ‘ligera’, ‘fluida’, ‘acuática’ y ‘atmosférica’. Sin embargo, en el caso del norteamericano, todo parte de una imagen preconcebida, el mar visto desde su casa en Gaeta tiene el poder de evocar, pero a diferencia del impresionismo, está relacionado casi siempre con un significado que va más allá, gracias a las citas que utilizaba, como por ejemplo en la serie *Untitled* [Sin título] de 1985-86, en lápiz rojo y negro, en la que aparecen dos líneas del poema de Rilke, *Fortschritt* [Progreso], del libro *Das Buch der Bilder* [El libro de las imágenes], traducido por el poeta norteamericano Robert Bly (Minnesota, 1956). Estas líneas y el poema de donde proceden explican la naturaleza de estos paisajes,

⁷⁰⁵ LEEMAN, Richard. “Melancholy”. En: LEEMAN, Richard. *Cy Twombly: A Monograph*. Paris: Flammarion, 2005, p. 261.

que de una u otra forma fueron parte de la vida interior del artista, que como Rilke, se sentía “más cercano a las cosas”, como una revelación, una epifanía⁷⁰⁶.

13.1.1. Agua, inmensidad y melancolía

El agua ha estado siempre presente en la representación de la vida y la muerte desde el antiguo Egipto, como una metáfora de la vida a través del símbolo de la flor de loto, aunque en algunas ocasiones también podía simbolizar la muerte. En la cultura latina, el lago Averno está tradicionalmente considerado, por su condición, como la entrada al mundo subterráneo, el submundo. Así que no es de extrañar que Twombly eligiese una gran ola de color para su serie *Hero and Leander* [Hero y Leandro] (1984), en la que representaba (de forma abstracta) a Leandro —héroe y humano— entre los remolinos que lo envuelven y lo hunden llevándolo a su desdicha. Un tema que introduce de alguna manera el género “pastoral tradicional” en su obra, el duelo a un amor perdido, que remite al poema homónimo de Marlowe o al soneto de Keats *On a Leander Gem which Miss Reynolds, My Kind friend, Gave me* [Sobre una gema de Leandro que me dio mi buena amiga la señorita Reynolds] (1816). La historia que aquí se plasma, como señalaba Leeman, encuentra eco en otra contada por Charles Olson sobre cómo Rauschenberg casi se ahogó en Eden Lake cerca de Black Mountain College, y que conmocionó a sus compañeros. Con todo, la dimensión líquida del espacio y la imagen en su serie asume así múltiples significados como describió Leeman: por

⁷⁰⁶ LEEMAN, Richard, 2005 (nota 705), pp. 262.

un lado, la del lago, una imagen del paisaje pastoral de los idilios escritos o pintados por Teócrito, Virgilio o Poussin entre otros; y, por otro lado, la del espejo, metáfora del narcisismo poético, e incluso, una epifanía que revela parte de la realidad y la belleza de las cosas inclusive en lo terrible; y, por último, la muerte tanto de los poetas preferidos de Twombly: Rilke y Keats. En el epitafio de este último en Roma puede leerse: [“Here lies one whose name was written in water”] [Aquí yace uno cuyo nombre fue escrito en el agua], como el propio Leandro ahogado por las olas del mar⁷⁰⁷.

13.1.1.1. *Hero and Leander* (1984)

En relación al mar Mediterráneo y al blanco es inevitable destacar la serie de cuatro partes *Hero and Leandro* [Hero y Leandro] (1984) [ver Fig. 86]⁷⁰⁸. Aquí, las tres primeras están tratadas con pintura, mientras que la última es únicamente lápiz de plomo sobre papel. En 1985, en Roma, pintó *Hero and Leandro (To Christopher Marlowe)* [Hero y Leandro (a Christopher Marlowe)] [ver Fig. 90], que dedicó al famoso autor inglés que escribió un largo poema del tema mitológico titulado *Hero and Leander* [Hero

⁷⁰⁷ LEEMAN, Richard, 2005 (nota 51), p. 268.

⁷⁰⁸ El mito de Hero y Leandro es originario de la mitología griega, en ella se narra la historia desafortunada de dos jóvenes amantes. Leandro, de la ciudad de Abidos, se enamora de Hero, sacerdotisa de Venus en Sestos. Las dos localidades se encuentran a orillas opuestas del Helesponto (actualmente el estrecho de los Dardanelos). Cada noche Leandro atraviesa a nado el estrecho guiado por una antorcha que Hero dispone en la alta torre donde habita. Sin embargo, en una noche de tempestad la llama se apaga y Leandro perece entre las olas. Cuando por la mañana, Hero descubre el cuerpo sin vida de su amado abandonado en la orilla del mar, desesperada, se suicida arrojándose desde la torre. Ver IMPELLUSO, *Lucia, Heroes y dioses de la Antigüedad* (1ªed.). Barcelona: Electa, 2002, p. 127.

y Leandro] (1598), que con el tiempo se convirtió en una de las cumbres de la poesía en lengua inglesa⁷⁰⁹. En *Hero and Leander* [Hero y Leandro] (1984) muestra cómo la pasión ardiente de los amantes —reflejado por la alusión a una ola incipiente de color— queda sepultada bajo la gran tormenta hasta alcanzar la paz en un blanco silencioso. Estos lienzos reflejan las fuentes de Annibale Carracci (1560-1609), Peter Paul Rubens (1577-1640) y, especialmente, de William Turner que, a su vez, se valió de las dos versiones que realizó el británico William Etty (1787-1849) unos años antes, *The parting of Hero and Leander* [La despedida de Hero y Leandro] (1827) y *Hero, Having Thrown herself from the Tower at the Sight of Leander Drowned, Dies on his Body* [Hero, tras ver el cuerpo sin vida de Leandro se arroja de la torre, muere sobre su cuerpo] (1829). Turner realizó también dos versiones bajo el título *Departing of Hero and Leander* [Despedida de Hero y Leandro] de 1837, actualmente conservadas en la Tate y la National Gallery de London. Aunque son muchas más las exégesis que podemos encontrar a lo largo de la Historia del arte, Twombly remitiría fundamentalmente a éstas, haciendo de su *Hero and Leander* [Hero y Leandro] (1984) una serie inclasificable. No encontramos en ningún momento una pieza marina tardía ni ninguna imagen de ondas sino una única evocación de color que se eleva de izquierda a derecha en verde, barniz de granza y blanco, diseminando su es-

⁷⁰⁹ Resulta interesante la introducción que el poeta y traductor Antonio Rivero Taravillo realiza sobre *Hero y Leandro* de Christopher Marlowe (1564-1593), en la que realiza un breve recorrido por las distintas versiones y adaptaciones de la leyenda de la Antigüedad clásica hasta el siglo XX en nuestro ámbito nacional. Ver MARLOWE, Christopher, *Hero y Leandro* (trad. Antonio Rivero) (1ª ed.). Madrid: La palma, 2009, pp. 7-11.

puma para ir luego perdiéndose hacia la derecha en desmembradas tonalidades de blanco que emanan y discurren, a modo de lágrimas, desfigurando a los dos amantes que se reencuentran bajo la calma de la tempestad. Al mismo tiempo, podría tratarse también de una pintura donde el erotismo y la sexualidad se reflejan en las manchas que fluyen y gotean como la espuma blanca del mar.

En el libro del profesor Giovanni Cipriani *Ero e Leandro. Un mare d'amore* [Hero y Leandro. Un mar de amor] (2007) se ofrece una lectura intersemiótica del mito, a través de los testimonios literarios e iconográficos del mundo antiguo contrastadas con la actualidad y con la música, como propuesta innovadora ante el estudio antiguo⁷¹⁰. Cipriani quiere demostrar la supervivencia de los clásicos a través de los textos, no solo los literarios, sino los pictóricos, los musicales, los cinematográficos, los teatrales, etc., que se retoman una y otra vez entre antiguos y modernos —más frecuente en los mitos antropológicos como sucede con Hero y Leandro (paradigma de una pasión que finaliza en tragedia, como tema universal)—. También reflexiona sobre la constante y permanente variación que sufren los mitos y, en consecuencia, en la imitación en la que caen, en la que cada cual añade algo de propio.

⁷¹⁰ En este libro el profesor Giovanni Cipriani de la Università degli Studi di Foggia realiza un estudio exhaustivo y multidisciplinar del mito clásico de Hero y Leandro en CIPRIANI, Giovanni. *Ero e Leandro: un mare d'amore. Antologia di passi latini, materiali iconografici ed elementi musicali per le Scuole superiori* (1ª ed.). Taranto: Mandese, 2007. Yo me serví principalmente del resumen publicado en los recursos de la Università degli Studi di Foggia con motivo de la presentación del libro, el 23 de febrero de 2007, en la Sala del Circolo Ufficiali della M.M. de Taranto, en la que participaron los profesores Francesca Poretti, Grazia di Staso, Alberto Altamura, Patrizia De Luca, Maria Antonietta Carola y Emanuele D'Angelo en CIPRIANI, Giovanni. "Ero e Leandro. Un mare d'amore". En: <<http://www.webalice.it/fporetti/Sintesi%20e%20relazioni%20cipriani.htm>> (Fecha de consulta 5- II- 2017).

Cada obra retoma otra, añadiendo una nueva propuesta, pero sin olvidarse de la raíz, conservando la esencia misma⁷¹¹.

La historia infeliz de los dos amantes es recordada en *La Divina Commedia* [La divina comedia] (Purgatorio XXVIII) de Dante Alighieri iniciada en torno a 1300⁷¹²; en *Il Trionfo d'Amore* [El triunfo del Amor] recogida en *I Trionfi* [Los triunfos] de Francesco Petrarca (1304-1374) publicada entre 1351 y 1374⁷¹³; y en diversas obras de Giovanni Boccaccio (1313-1375): *L'elegia di Madonna Fiammetta* [Elegía de doña Fiameta]⁷¹⁴ (ca. 1343-1344), el poema alegórico *L'Amorosa Visione* [Amorosa visión]⁷¹⁵ (ca. 1340) y *Il Filocolo* [El Filócolo]⁷¹⁶ (ca. 1336-1338), así como en otros dos autores italianos, Bernardo Tasso (1493-1569) de Bérnago y el napolitano Giovan Battista Marino (1569-1625) —también conocido por Giambattista Marino—. El primero, les dedica una fábula en el tercer libro de *Rime* [Rimas]⁷¹⁷ (1560), retomando la versión del poeta alejandrino del siglo V d. C. Museo

⁷¹¹ La reflexión desarrollada en torno al mito de Hero y Leandro se encuentra en CIPRIANI, Giovanni, 2007 (nota 710).

⁷¹² DANTE, Alighieri. *La divina comedia* (trad. Juan de la Pezuela) (1ª ed.). Buenos Aires: Losada, 2012.

⁷¹³ PETRARCA, Francesco. *Triunfos* (trad. Jacobo Cortines y Manuel Carrera Díaz) (1ª ed) (ed. Guido M. Cappelli). Madrid: Cátedra, 2003.

⁷¹⁴ BOCCACCIO, Giovanni. “La elegía de doña Fiameta”. En: *Decamerón* (trad. Pilar Gómez Bedate). Madrid: Espasa-Calpe, 1999.

⁷¹⁵ BOCCACCIO, Giovanni. *Tutte le opere* (ed. Vittore Branca). Milano: Mondadori, 1974.

⁷¹⁶ BOCCACCIO, Giovanni. *Filocolo* (trad. Carmen F. Blanco Valdés) (1ª ed.). Madrid: Gredos, 2004.

⁷¹⁷ TASSO, Bernardo. *Rime*. (ed. Domenico Chiodo) (1ª ed.). Torino: RES, 1995.

Gramático (titulado también *Ero e Leandro*, adaptando la versión clásica a las exigencias de la élite cortesana), y reescribe el mito, sin desvirtuar la fuente⁷¹⁸. El segundo, Giovan Battista Marino, reescribe el mito en el canto XIX de su *Adone* y lo hace por boca del personaje de Anfitrite, que recuerda la fábula de Leandro muerto en edad temprana, paradigma de la fugacidad del amor y de la vanidad de la juventud⁷¹⁹. Marino retoma los aspectos del mito, adaptándolo más al gusto barroco de la época, describiendo la gran tempestad en el mar y la audacia de Leandro, que concluye de forma trágica, aunque le añade un final distinto al que escribió Ovidio (43 a. C. - 17 d. C.) de forma epistolar en *Heroidas*⁷²⁰.

Asimismo, el autor napolitano demuestra querer emular al poeta augusteo, al Ovidio de *Metamorphoseon* [Las Metamorfosis]⁷²¹, con la particularidad de la muerte de Hero, presente en el epilio de Museo, pero no en las elegías ovidianas⁷²². También encontramos influencias pictóricas de la época —siglos XVI y XVII—, que representan la muerte de Leandro y el suicidio de Hero; concretamente en la obra titulada *La Galeria* [La Galería]

⁷¹⁸ MUSEO, Gramático. *Hero y Leandro* (trad. José Guillermo Montes Cala) (1ª ed.). Madrid: Editorial Gredos, 1994.

⁷¹⁹ MARINO, Giambattista. *Adone* (VI-XI) (XII-XX) (ed. Marzio Pieri). Roma-Bari: Laterza, 1975-1977.

⁷²⁰ OVIDIO, Publio. *Las heroidas* (trad. Vicente Cristóbal) (1ª ed.). Barcelona: Blacklist, 2010.

⁷²¹ OVIDIO, Publio. *Metamorfosis* (ed. Consuelo Álvarez y Rosa Mª Iglesias) (4ª ed.). Madrid: Cátedra, 2001.

⁷²² Pequeña composición literaria de género épico, de índole poética, típica de las obras clásicas griegas.

(1619)⁷²³ encontramos sus poemas *Leandro in mare di Bernardino Poccetti* [Leandro en el mar de Bernardino Poccetti] —donde el poeta ilustra el cuadro *Leandro in mare* [Leandro en el mar] (siglo XVI) del pintor menor Bernardino Poccetti (1548-1612)—, y *Leandro morto tra le braccia delle Nereidi di Pietro Paolo Rubens* [Leandro muerto entre los brazos de las Nereidas de Pedro Pablo Rubens], inspirado en el cuadro de Peter Paul Rubens (1577-1640) *Hero and Leander* [Hero y Leandro] (1605) en la que aparece Leandro muerto en los brazos de las Nereidas⁷²⁴.

Para entender esta serie del estadounidense, lo más conveniente es recurrir y estudiar las fuentes antiguas, las medievales y modernas que se han visto vinculadas en el conocimiento de la mitología clásica. La historia de Hero y Leandro no tiene grandes oscilaciones semánticas; en la Antigüedad, la atención de los artistas la captaba Leandro, figura representada como un nadador audaz y vigoroso. Durante la Edad Media solo encontramos pocas representaciones en algunas miniaturas, dentro de un ambiente cortés y caballeresco, así es como la torre de Hero se convierte en un castillo. En el Renacimiento, se relega a un puesto casi marginal ya que los artistas no están tan interesados en el tema del amor y la muerte. Pero en el Barroco, por el contrario, se identifica hasta nuestros días, con una mayor atención al éxito trágico del mito. Concretamente, el arte contemporáneo se ha apropiado del mito, variando los este-

⁷²³ MARINO, Giambattista. *La galeria* (ed. Marzio Pieri). Padova: Liviana, 1979.

⁷²⁴ Estos dos poemas se pueden consultar en la Biblioteca italiana de la Università degli Studi di Roma “La Sapienza” en MARINO, Giovan Battista. “Favole”. En: <<http://www.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit000657/bibit000657.xml&chunk.id=d4636e167&toc.id=d4636e167&brand=default>> (Fecha de consulta 16-VI-2016).

reotipos compositivos, para reflexionar sobre la naturaleza del sentimiento —amoroso— y su eterna vitalidad más allá de la muerte.

Es importante destacar cómo ha vuelto lo antiguo a nuestros días, para funcionar como antídoto ante la frialdad o contra la impersonalidad, con la intención de recuperar una identidad cultural y una memoria histórica gracias al mito —signo mediterráneo—.

En el fresco que reproduce Annibale Carracci de Hero y Leandro, realizado a partir de 1597 en la Galleria dei Carracci del Palazzo Farnese de Roma, no sorprende ver una de las representaciones más raras del mito durante el Renacimiento. Hero y Leandro comparten el fondo de la galería con varias de las parejas más famosas de la mitología, entre todas las parejas existe el típico contraste entre la fortuna y la vanitas. En cuanto al cuadro de Rubens, destaca el trasfondo trágico del paisaje más allá de la visión de caza de la naturaleza puesto que el autor se mantenía en contacto con la pintura manierista del Véneto, y los dos pintores más relevantes de paisaje de aquellos años: el alemán Adam Elsheimer (1578-1610) y el flamenco Paul Brill (1554-1626). La obra en sí pudo ser pintada para el libre mercado o, según otras hipótesis, fue encargado por uno de los grandes príncipes del Renacimiento, Vincenzo Gonzaga (1562-1612), duque de Mantua y Monferrato (1587-1612), quien convirtió Mantua en un centro de arte. Por su parte, la versión de William Turner *Departing Hero and Leander* [Despedida de Hero y Leandro] (1837) se expuso en la Royal Academy —hoy en la National Gallery— junto a unos versos que hacían referencia al amor. El cuadro puede estar inspirado en el de William Etty, expuesto en 1829, donde el artista había retratado a los dos amantes formando un único cuerpo. Unos años antes de

Etty, Turner, en el álbum *Il Molo di Calais* [El muelle de Calais] (1803) tenía trazado un diseño sobre este asunto, indicando el interés que tenía el artista sobre este tema, quizás por la afinidad del destino doloroso de Hero con el de Dido en la *Eneida* de Virgilio (70 a. C. - 19 a. C.), que el británico ha representado en varias ocasiones⁷²⁵. Cabe destacar el protagonismo, casi visionario, de Turner al representar a Hero como la figura central —pasional— en el lugar que con anterioridad solía ocupar Leandro. En la versión de la Tate Gallery, se observa en la parte inferior de la derecha, los cuerpos sin vida de los dos amantes como si ascendieran hacia el cielo a modo de espíritus o almas que, finalmente, podrán estar juntas para siempre. Se aprecia la referencia a los últimos versos del epilio de Museo: «Cosí muore Ero sul corpo del suo amante e furono uniti anche nel loro trapasso», incluso en el paso de la vida a la muerte estuvieron unidos⁷²⁶.

En este punto, Twombly se acercaría más a Turner, con quien además comparte su predilección por los autores ingleses Christopher Marlowe y Edmond Spenser, pero también por Lord Byron (1788-1824) y John Keats, así como la luz que en sus cuadros restituye el incorpóreo drama del color. En Turner el paisaje es el verdadero protagonista de la composición, relegando a la historia en un segundo plano; mientras que Twombly rescataba la historia y su esencia misma como la principal protagonista junto

⁷²⁵ VIRGILIO, Publio. *Eneida* (trad. Alfonso Cuatrecasas) (1ª ed.). Madrid: Espasa-Calpe, 2012.

⁷²⁶ Citado en DI LUCA, Patrizia. “Appunti e riflessioni sul volumen: *Ero e Leandro. Un mare d’amore*, de Giovanni Cipriani”. En: <<http://www.webalice.it/fporetti/Sintesi%20e%20relazioni&-20cipriani.htm>> (Fecha de consulta: 5-II-2017). [Así muere Hero sobre el cuerpo de su amante y fueron unidos también en su aflicción.]

con el color blanco, uno de los grandes protagonistas del siglo XX. El énfasis en el blanco, la falta de color y su supresión, símbolo de lo virgen, de lo trágico y de la muerte, aunque también del silencio, triunfan en esta composición. En cuanto al blanco opinaba:

«Me gusta el blanco. Como el negro, o todo el periodo gris. Uno es más serio que el otro, uno es más comunicativo. No está cerrado. Y creo que psicológicamente es como si no hubiera principio ni fin. Luego el cuadro no tiene centro —entra por un lado y sale por otro—. Y por eso el blanco es... y también porque soy dibujante, y escribir en blanco es casi imposible.»⁷²⁷

Un blanco que ya se preludiaba en sus inicios, hasta el punto que el artista y poeta Emilio Villa dijera de él en su ensayo *Cy Twombly. Talento bianco* de 1961: «Chiameremo Cy, più che un talento del bianco, un vero talento bianco, il colore della follia vitale e del solenne, così coerente con il maggiore respiro dell'origine. Il bianco che gronda, come organica inquietudine, trepidante sotto un folto intreccio di conseguenze, di attestazioni immutabili»⁷²⁸.

Twombly no desarrollaba toda la historia, sino que la incluía en el lugar a partir del que trabaja de modo tranquilo y vehemente, meditativo e hiperactivo, formando un centro de hallazgos que se niegan a quedar fijados como equivalentes pictóricos de algo efímero, detenido en su parte externa. El artista norteamericano tan solo pretendía liberar la historia de la cultura, actuaba a modo de

⁷²⁷ Ver SEROTA, Nicholas, 2008 (nota 174), p. 57.

⁷²⁸ Ver VILLA, Emilio, 1961 (nota 7).

punte entre Europa y América, entre el arte y la literatura, entre el arte previo y posterior del expresionismo abstracto, creando un equilibrio desenfadado. Su obra es de un enaltecido pragmatismo experimental y disciplinado, carácter orgiástico carente de fronteras. La imagen en su obra es abierta, es la encarnación de la transformación misma, del movimiento en sí. La imagen no es la representación del drama, sino más bien las huellas de ese drama; es lo que queda del transcurso del devenir, y esos fragmentos que lo confirman no pueden utilizarse como material de nostalgia o de adoración, sino al contrario, debe ser el punto de partida para una nueva utilización. Su obra sobre Hero y Leandro es el espejo que representa el entrelazamiento de aquellos elementos —visibles e invisibles— que sostienen el mundo.

El filósofo griego Aristóteles (384 a. C. - 322 a. C.) en *Ars Poetica* [El arte poética]⁷²⁹ (1447 a. C.), considera el mito como un elemento fundamental de la tragedia, entendiéndola como la imitación de una acción de carácter elevado y completa, dotada de cierta extensión, en un lenguaje agradable, llena de belleza de una especie particular según sus diversas partes, imitación que ha sido hecha o lo es por personajes en acción y no por medio de una narración, que moviendo a compasión y temor, obra en el espectador la purificación de esos estados emotivos, que pueden desembocar en una “catarsis” estética en el sentido de que la tragedia excitaría sentimientos primarios, pero tamizados por el tiempo y su distanciamiento, puesto que estamos asistiendo, al fin y al cabo, a

⁷²⁹ El discurso y reflexión sobre esta idea se encuentra en ARISTÓTELES. *El arte poética* (trad. José Goya) (7ª ed.). Madrid: Espasa-Calpe, 1984.

una representación artística. Aristóteles insiste en que la tragedia no imita caracteres sino acciones y, como se observa en *Hero and Leander* [Hero y Leandro] (1984), en ningún momento podemos hablar de una mera imitación de un mito, sino de una acción en movimiento que se transforma en quietud. Como en toda tragedia, Twombly enuncia, pero no dilucida. Muestra la catástrofe, pero no por qué se produce. El misterio envuelve la concepción de la obra con el hado imprevisible y el destino inescrutable. Todo flota en un azar inaprensible dentro de los laberintos de la mente humana desembocando en enigma. Esta tragedia de amor se representa, sin duda, de forma vasta y abierta, enlazándose así con lo paradójico de lo sublime. Señalando lo sublime como un terror deleitable, al cual se entrega el espíritu humano sin poder evitarlo. La visión abierta y vasta y la sensación de quietud, se consigue a través del color blanco que predomina en toda la serie.

La ola incipiente de color es uno de los símbolos que apunta prácticamente en la misma dirección, hacia la idea de tránsito, la idea de muerte o la del más allá. Todos ellos repletos de una gran resonancia. Como formuló el poeta Rainer Maria Rilke en la primera de las *Duineser Elegien* [Elegías de Duino] (1923): «[...] lo bello no es sino el comienzo de lo terrible»⁷³⁰; y es curioso como aquí lo terrible se presiente como algo que se acerca con una gran delicadeza. La pintura parece que quisiera presentar una angustia extrema y un desgarramiento de lo más profundo, en medio de una inexplicable serenidad. El artista, con su obra, consigue que el tiem-

⁷³⁰ Ver RILKE, Rainer Maria. "Elegía I". En: *Elegías de Duino - Los Sonetos a Orfeo* (6ª ed.). Madrid: Catedra, 2004, p. 61.

po capte, atrape al público paralizándose durante unos instantes; transportándolo a un lugar lejos del presente en el que se vive. Hace de la historia el objetivo principal, liberándola del pasado, presente y futuro, transformándola en movimiento, en devenir, en el punto de partida para una nueva interpretación. Ante el fracaso del deseo de los dos amantes, tan solo queda inventar y construir el alivio de su sufrimiento, tras una transmutación de pena-placer que conduce al deleite, producido por los medios, como facultad que hace superar la sensación de pequeñez humana, proyectando e invitando a soñar en la grandeza del destino a través de la fastuosidad de la madre naturaleza —Mar Mediterráneo—. Un destino juntos en un vasto vacío blanco sin límites, dónde empezar unidos una nueva vida. En la última obra de la serie se distingue el último verso del soneto *On a Leander Gem which Miss Reynolds, My Kind friend, Gave me* (1816) [Sobre una gema de Leandro que me dio mi buena amiga la señorita Reynolds] de John Keats: «He's gone, up bubbles all his amorous breath!»⁷³¹. Su escritura se identifica con el luto o el recuerdo: que atribuye al cadáver, en forma de una etiqueta mortuoria, que funciona a modo de epitafio. El garabato se apropia de las palabras, se ha separado de la pintura, y está solo, permaneciendo en silencio.

13.1.2. Naturaleza: luz y color

Twombly llegó a su máxima abstracción gestual con las series que le dedicadas al paisaje y a las flores. Un trabajo que nació de la

⁷³¹ Ver KEATS, John. "Sobre una gema de Leandro que me dio mi buena amiga la señorita Reynolds". En: *Odas y sonetos* (trad. Alejandro Valero) (1ª ed.). Madrid: Ediciones Hiperión, 1995, pp. 90-91. La traducción al castellano es de Alejandro Valero [Se va: todo su aliento de amor queda en burbujas.]

preocupación permanente del artista con el mundo natural, ya sea marino o silvestre. Se destacan obras de una amplia gama cromática realizadas entre 2000 y 2007, como *Untitled (Gaeta)* [Sin título (Gaeta)] (2000) [Fig. 156], incluyendo una serie sin título de siete acrílicos con cera, lápiz y collage sobre papel que representa un motivo floral (2001); cinco esculturas en madera y yeso (2000-04); siete fotografías (2002); una selección de pinturas acrílicas como *Blooming* [Floreciente] (2001-2008); *A Gathering of Time* [Tiempo de recogida] (2003) y *Untitled (Winter Pictures)* [Sin título (Pinturas de invierno)] (2004); tres lienzos monumentales *Untitled (from Blooming: A Scattering of Blossoms and Other Things)* [Sin título (de Floración. Dispersión de flores y otras cosas)] (2007); *Untitled (Gaeta)* [Sin título (Gaeta)] (2007) y, las tres grandes pinturas *Three Notas de Salalah* (2005-07) [Tres notas desde Salalah] que se expusieron por primera vez en Estados Unidos. En todas ellas se pretenden reflejar las preocupaciones e intereses “generales” del estilo tardío de Twombly.

En el arte de Twombly la presencia de incesantes alusiones literarias, poéticas e históricas, en ocasiones desvían la atención de un significado determinado, pero en otros se lo otorga. Respecto a esto, el uso del lenguaje por parte del artista es una herramienta muy inteligente. Este hecho hace que cambie sus marcos temporales de referencia a menudo, ya sean literarias o geográficas. El comisario James Rondeau en *Cy Twombly. The Natural World, Selected Works 2000-2007* incide en cómo el artista Francesco Clemente observó que Twombly era un pintor que: «[...] sailed away from history into geography»⁷³². Lo que sitúa a Twombly como un via-

⁷³² RONDEAU, James, 2009 (nota 48), p. 17.



Fig. CLVI.

Untitled (Gaeta) [Sin título (Gaeta)] (2000). Pintura industrial al aceite, acrílico, crayón de cera, lápiz de plomo y collage de papel sobre panel de madera. 125,7 x 184,7 cm. © Cy Twombly Foundation.

jero experimentado, siempre dispuesto a descubrir un lugar y una cultura diferente a la suya, siempre a caballo entre Europa y Norteamérica: desde sus viajes de estudiante por Europa y Norte de África, hasta sus últimos días en Gaeta. Su sensibilidad por cada uno de los sitios que visitó le proporcionó un impulso creativo esencial a la hora de componer sus obras. Para el director del Chicago Art Institute, James Rondeau, el artista desde finales de los años 50, aparentemente ya era consciente de su estado itinerante, siempre en movimiento. De ahí que trabajase habitualmente en su obra como un escritor que escribe y anota a modo de diario dónde y cuándo se inspiraba. Nombres de escenarios que se repiten y adquieren significación en su obra como registros, ya sea de hogares, duraderos o temporales, o de estancias, cercanas y lejanas: Lexington, Roma, Nueva York, Sperlonga, Bolsena, Bassano, Captiva, St. Maarten, Jupiter Island, Gaeta y D'Arros en las Seychelles. El lugar está intrínsecamente vinculado al contenido, como bien afirma Rondeau⁷³³, y, por ende, del paisaje, de modo que atribuir tal significado al lugar obliga necesariamente a un examen del papel del paisaje como su serie en acrílico sobre papel dedicada a sus vistas en Gaeta, *Gaeta Set VIII* [Set de Gaeta VIII], 1986.

En la década de 1940 Twombly pasó sus veranos entre la costa en Groveland, Massachusetts y Ogunquit, Maine. Allí llevó a cabo la pintura de algunos de sus primeros cuadros, que él llamó “paisajes marinos abstractos”. Mientras, una década más tarde, las observaciones relacionadas con el mar de Sperlonga, Italia, inspiró una de sus primeras composiciones paisajísticas y desde entonces las

⁷³³ RONDEAU, James, 2009 (nota 48), p. 17.

vistas expansivas del agua y el cielo han figurado en su arte de forma prominente, aunque episódica; en sus últimos años, el compromiso del artista con el mar se intensificó notablemente. Así pues, sus paisajes solían ser un reflejo de dos tipos: el típico del sur de Estados Unidos y el Mediterráneo de Europa. El mismo Rondeau recordó cómo Susan C. Larsen, comisaria de la colección permanente en el Whitney Museum of American Art, New York y profesora de la University of Southern California, documentó que: «Twombly is fond of the beautifully printed pages of flowers, fruits, and vegetables found in old volumes of natural history»⁷³⁴. Afición que mostró en diversas ocasiones como en sus serie *Natural History* (1974).

En las primeras obras maduras de Twombly, incluso las más abstractas e inescrutables, como *Sunset* [Atardecer] (1957) y *Arcadia* (1958), hacían referencia al mundo natural en sus títulos y, siempre tenían que ver con el mundo que lo circundaba. Otros ejemplos de este período presentan representaciones esquemáticas del mundo natural, flores aisladas, montañas, o un lago o mar. Ocasionalmente y explícitamente, dentro de este género dominaba el motivo de la composición pastoral como ya se apreció en su época más temprana con *Triumph of Galatea* [Triunfo de Galatea] (1961), deudora de las convenciones genéricas del paisaje. Sin embargo, fue a partir de 1972 cuando Twombly empezó a confiar y a trabajar cada vez más en la observación directa de la naturaleza. Quizás ese cambio se pudiera otorgar a la retirada gradual del artista de una vida frenética y urbana —Roma y New York— para pasar la mayor parte de su tiempo en zonas

⁷³⁴ RONDEAU, James, 2009 (nota 48), p. 40.

rurales, como el pequeño pueblo de Bassano en Teverina, cerca de los jardines de Bomarzo, donde se restauró un antiguo palacio. El comisario Kirk Varnedoe, realizó una descripción sobre el ambiente bucólico del que se rodeó el artista; una casa en medio de una aldea, casi despoblada y completamente rústica, donde se oían de lejos los cascabeles que acompañaban a los pastores⁷³⁵. Todo ello causó un gran efecto en sus obras como en *Untitled (A Painting in Two Parts)* [Sin título (Una pintura en dos partes)] (1981) de tonalidades verdes, casi monocromático o en *Untitled (A Painting in Two Parts)* [Sin título (Una pintura en dos partes)] (1986) —donde también se intuye una incipiente ola de color que se entremezcla con el verde que recuerda a su *Hero and Leander* [Hero y Leandro]—. Twombly no decidió instalarse permanentemente en Bassano, pero la inmersión por temporadas siempre alimentó sus impulsos bucólicos. Es más, desde finales de los años 80, el artista dividió su vida de forma estacional, principalmente entre dos localidades pequeñas: Gaeta y Lexington, siempre entre Italia y Estados Unidos. Si en Gaeta Twombly concentraba gran parte de su vida —casa, estudio y jardín con vistas a la bahía—, en Lexington pasaba un mes o más cada año en la primavera o el otoño en medio de las pintorescas colinas de las montañas Blue Ridge. El mismo Twombly declaró al respecto cómo el paisaje siempre le había estimulado, y cómo le encantaba viajar en tren desde Roma a Gaeta, y cómo en Virginia viajaba dos o tres horas cada día en tren o en coche por los valles solitarios, los caminos secundarios o los arroyos de agua. Es más, comentó abiertamente

⁷³⁵ RONDEAU, James, 2009 (nota 48), p. 18.

cómo le hubiera gustado haber sido Poussin⁷³⁶. Gran admirador del pintor francés del siglo XVII, se observa claramente el referente sobre el motivo alegórico y el leitmotiv del mundo clásico que lo acompañó en sus series, tanto de paisajes como los de carácter épico/histórico. Siguiendo esta empresa, Twombly basó todos sus temas pertenecientes a la naturaleza en la observación plein-air y en sus vivencias, tal y como se plasma en sus polaroids: *Bay of Naples* [Bahía de Nápoles] (1994), *Trees* [Árboles] (1994) [Fig. 157], *Miramare, Gaeta* (2005) [Fig. 158], *Miramare —By the Sea, Gaeta* [Miramare junto al mar, Gaeta] (2005) [Fig. 159], *Passo Godi —National Parc of Abruzzo* [Paso Godi-Parque Nacional de Abruzzo] (2007) [Fig. 160] o *Lexington* (2002 y 2007) [Fig. 161]. Todas ellas producen unas imágenes brumosas como si hubiese querido emular el sfumato de Leonardo da Vinci (1452-1519); originando así un efecto único y sublime casi “etéreo” del paisaje.

El trabajo de Twombly es realmente curioso, ya que la mayoría de sus obras para ser “abstractas” eran muy representativas, como por ejemplo en las que la protagonista indiscutible es una flor reconocible —peonías y rosas—, mientras que, en otras, evitaba cualquier correspondencia convencional con la realidad; son más abstractas, más bien como reflejos, impresiones atmosféricas de la luz sobre el agua. Sus últimos trabajos inspirados en el paisaje buscan captar un efecto, conmover, o como diría Nicholas Serota, originar un “cierto tipo de sentimiento”⁷³⁷. Un sentimiento

⁷³⁶ RONDEAU, James, 2009 (nota 48), p. 19.

⁷³⁷ Citado en RONDEAU, James, 2009 (nota 48), p. 19.



Fig. CLVII.

Tree [Árboles] (1994). Impresión en color en seco.

Portfolio de tres fotografías. 54,9 × 41,6 cm.

© Cy Twombly Foundation.



Fig. CLVIII.

Miramare, Gaeta (2005). Impresión en color en seco. 43,2 × 27,9 cm.

© Cy Twombly Foundation.

© Fondazione Nicola Del Roscio.



Fig. CLIX.

Miramare —By the Sea, Gaeta [Miramare junto al mar, Gaeta] (2005). Impresión en color en seco. 43,2 × 27,9 cm.

© Cy Twombly Foundation.

© Fondazione Nicola Del Roscio.



Fig. CLX.

Passo Godi—*National Parc of Abruzzo* [Paso Godi-Parque Nacional de Abruzzo] (2007). Impresión en color en seco.
43,1 x 27,9 cm. © Cy Twombly Foundation.



Fig. CLXI.

Lexington (2007). Impresión en color en seco.
43,1 x 27,9 cm. © Cy Twombly Foundation.

indefinido, inmerso en la abstracción, desde la inquietud o incertidumbre a la pasión o a la melancolía.

El paisaje, del mismo modo que el lenguaje “poético”, puede ser sublime y por lo tanto le exige al espectador sentimientos contrapuestos en igual medida, ya que, después de todo, se trata de un fenómeno verdaderamente natural.

Dentro del mundo natural, mención especial requieren los motivos florales que han estado presentes en el arte de Twombly desde los años 70. En 1975 el artista ya hizo dos collages, *Mars and the artist* [Marte y el artista] y *Apollo and the artist* [Apolo y el Artista], en la que él mismo se representaba como una flor de loto; aquí, la vanidad del artista sale a relucir, equivale a un “autorretrato” tanto de palabra como de imagen. Una flor que se repetía en *Sesostris II* (1974) o en *Lotus for Tatia* [Loto para Tatia] (1977) [Fig. 162]. Del mismo modo, no es extraño el uso de hojas de laurel como alabanza u homenaje —*Untitled* [Sin título] (1975) [Fig. 163] o *Untitled* [Sin título] (2002)— o de temas florales como símbolos del amor en su obra. Flores dedicadas a su esposa, Tatiana, o a sus amigos más íntimos, así como a sus escritores preferidos. Un signo que puede ser interpretado como el afecto y la admiración del artista hacia sus seres queridos. Sin embargo, siempre evitó asociaciones manifiestamente obvias y directas, así como simples replicas decorativas; sus flores, por ende, no son equivalentes a lo que comúnmente se conoce por composiciones de “naturaleza muerta”.

Cada flor que el artista pinta o dibuja pertenece a la tierra, sin embargo, las transforma mediante su enfoque gestual, abstracto, hasta mostrarlas irreconocibles, siempre con un cierto toque



Fig. CLXII.

Lotus for Tatia [Loto para Tatia] (1977). Óleo y lápiz sobre papel. 45,3 x 43 cm. © Cy Twombly Foundation.

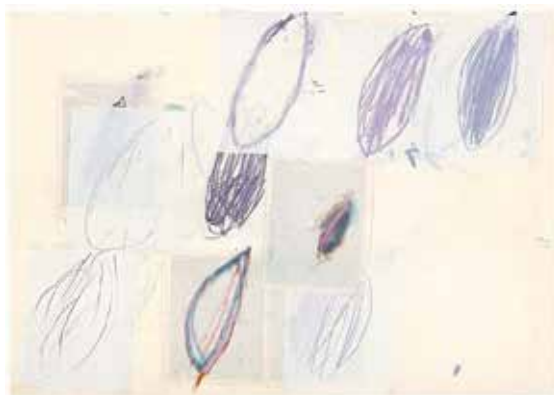


Fig. CLXIII.

Untitled [Sin título] (1975). Pastel al óleo, lápiz, cinta adhesiva y collage sobre papel. 75 x 106 cm. © Cy Twombly Foundation.

salvaje que únicamente le pertenece a él⁷³⁸. Por otro lado, como contrapunto, también habría que mencionar sus fotografías de flores, que empezó a producir alrededor de 1980: *Peonies* [Peonías] (1980) [Fig. 164], *Flowers* [Flores] (1980) [Fig. 165], *Tulips* [Tulipanes] (1985) [Fig. 166], *Angel's Trumpet* [Trompetas de ángel] (1990) [Fig. 167], *Roses* [Rosas] (2004) [Fig. 168], *Flowers I-III*, *Gaeta* [Flores I-III, Gaeta] (2005) [Fig. 169], *Leaves* [Hojas] (2008), *Light Flowers I-III* [Flores ligeras] (2008), *Flowers, o.O.* [Flores o.O.] (2009) o *St. Barth's* [San Bartolomé] (2011) [Fig. 170] entre muchas otras. En ellas el artista capta tulipanes cortados, hortensias, peonías e incluso margaritas teñidas de brillantes colores como Wal Mart que realizó en los grandes almacenes Wal Mart de Lexington en 2007. Por lo tanto, imágenes que sí se corresponden con la idea tradicional de la naturaleza muerta. Es curioso como dentro de su faceta como fotógrafo le confirió una atención especial a retratar flores y paisajes, desenfocados, distorsionando una vez más la realidad. Ninguna de sus fotografías puede entenderse como herramienta o estudio previo para materializar sus pinturas. Es, sin duda, un hecho todavía más íntimo, es como si fuesen recuerdos y momentos hermosos que atesoraba, que atrapaba y se guardaba para sí.

La flora de Twombly, a menudo, está íntimamente relacionada con temas que tienen que ver con la moralidad, la violencia o la sexualidad, casi siempre apoyados por una referencia literaria⁷³⁹.

⁷³⁸ RONDEAU, James, 2009 (nota 48), p. 20.

⁷³⁹ RONDEAU, James, 2009 (nota 48), p. 21.



Fig. CLXIV.

Peonies [Peonias] (1980).

Impresión en color en seco. 43,1 x 27,9 cm.

© Cy Twombly Foundation.

Fig. CLXV.

Flowers [Flores] (1980), Bassano in Teverina.

Impresión en color en seco. 43,1 x 27,9 cm.

© Cy Twombly Foundation.



Fig. CLXVI.

Tulips [Tulipanes] (1985).

Impresión en color en seco. 43,1 x 27,9 cm.

© Cy Twombly Foundation.



Fig. CLXVII.

Angel's Trumpet

[Trompetas de ángel] (1990). Impresión en color en seco. 43,1 x 27,9 cm.

© Cy Twombly Foundation.



Fig. CLXVIII.

Roses

[Rosas] (2004), Gaeta.

Impresión en color en seco. 43,1 x 27,9 cm.

© Cy Twombly Foundation.



Fig. CLXIX.

Flowers II

[Flores II] (2005), Gaeta. Impresión en color en seco. 43,1 x 27,9 cm.

© Cy Twombly Foundation.



Fig. CLXX.

St. Barth's [San Bartolomé] (2011).

Impresión en color en seco. 43,1 x 27,9 cm.

© Cy Twombly Foundation.

Un ejemplo serían dos dibujos de 1976, *Untitled (to Sappho)* [Sin título (a Safo)] [Fig. 171] en el que se presenta como elemento formal un texto de la antigua poeta lírica Safo, que, como Twombly, ocasionalmente se basaba en el potencial metafórico de la imagen floral y del paisaje, que el artista ya había incorporado en algunas de sus obras de 1960: «Like a Hyacinth/ in the mountains/ trampled by shepherds/ until only a purple stain/ remains on the ground»⁷⁴⁰. Este fragmento transforma progresivamente las flores densas en restos de estambres a medida que los pastores pasan por el camino, como si de una mancha de pigmento en la tierra se tratase, una acción que se hace eco con la marca de Twombly. En uno de los dibujos, parece como si de la pequeña mancha púrpura surgieran las palabras garabateadas de forma desordenada y dispar; mientras que, en el otro, el poema está compuesto en líneas de lápiz y tiza de manera ordenada junto a la explosión de color (púrpura), por lo que el dibujo resulta más equilibrado. Es importante destacar que la secuencia no representa la belleza de la flor (Jacinto), sino más bien enfatiza su destrucción, su fragilidad y caducidad. La atracción de Twombly hacia el poema es fácilmente comprensible, pues, de manera modesta, su breve relato encapsula los fundamentos de su propio arte: la naturaleza, la belleza, la violencia y la memoria como bien apuntaba Rondeau⁷⁴¹.

Del mismo modo, habría que destacar sus dos versiones de *Wilder Shores of Love (parts I, II)* [Las costas más salvajes del

⁷⁴⁰ Citado en RONDEAU, James, 2009 (nota 48), p. 22. [«Como un Jacinto/ en las montañas / Pisoteado por los pastores/ Hasta que sólo una mancha púrpura /Permanece en el suelo.»]

⁷⁴¹ RONDEAU, James, 2009 (nota 48), p. 22.

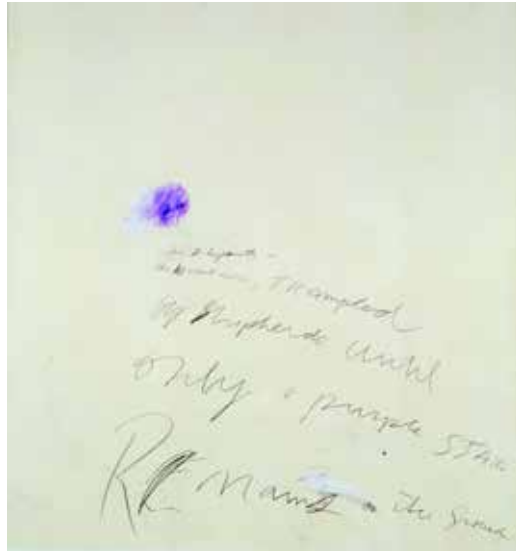


Fig. CLXXIa.

Detalle de *Untitled (to Sappho)* [Sin título (a Safo)] (1976).
Óleo, y crayon sobre papel. 150 x 135,2 cm.
© Cy Twombly Foundation. Colección privada, Roma.



Fig. CLXXIb.

Detalle *Untitled (to Sappho)* [Sin título (a Safo)] (1976).
Óleo, y crayon sobre papel. 149,6 x 162 cm.
© Cy Twombly Foundation. Colección G. Crespi Gallarate.

amor] ejecutadas en 1984 y 1985 respectivamente en Bassano in Teverina [ver Fig. 91]. El título está tomado de la novela homónima de Lesley Blanch (1904-2007), *Wilder Shores of Love* (1954), novelista británica y primera esposa de Gary Raiman. La novela cuenta la historia de cuatro mujeres británicas que salen de Europa en busca de aventuras y romances en el Medio Oriente: cuenta la historia de Isabel Burton, la esposa y compañera de viaje del explorador Richard Burton; Jane Digby, que intercambió la sociedad europea por una aventura de amor; Aimée Dubucq de Rivery, una francesa capturada por piratas que se convirtió en miembro del harén del sultán turco; y por último de Isabelle Eberhardt, una mujer suiza que se vistió como un hombre y vivió como un árabe más en Argelia. Se sabe que Cy Twombly visitó Yemen en junio de 1983 con su hijo Alessandro; así que es probable que las impresiones que el artista pudo tener en su pequeña aventura le recordase a la de esas cuatro mujeres que retrató Blanch y quisiese dejar constancia de ello con estas dos obras. Donde se plasma un paisaje árido, terroso, donde destaca un resquicio de naturaleza salvaje en un amasijo de trazos verdes y, una historia de amor que representa bajo esa pequeña flor en forma de corazón en rojo que se aprecia sobre todo en su segunda versión.

Asimismo, a estas obras habría que sumarle *Petals of Fire* [Pétalos de fuego] (1989) [ver Fig. 93] y *Summer Madness* [Locura en verano] (1990) [ver Fig. 95], una exaltación a la flora, locura y pasión que trae tanto la floración como el espíritu primaveral y veraniego.

No hay mejor descripción sobre la relación de Twombly con las flores que la ofrecida por el historiador de arte Simon Schama, quien señalaba que Twombly extraía de la mitología arcaica

su énfasis poético, sobre todo en el proceso de metamorfosis; es decir, la crueldad, la violación y la muerte se transformaban en naturaleza⁷⁴². Los magníficos y floridos rayos de color que ardían e implosionaban sobre la superficie que creaba Twombly, invirtieron el género con una nueva visión más abstracta a la par que tradicional, como en los siete grandes lienzos, *Untitled* [Sin título] (2001) [Fig. 172]. Estas obras están inspiradas en el jardín que ideó y terminó en Gaeta durante la primavera y el verano de 2001. Un trabajo, sin duda, representativo sobre su concepto de naturaleza y el carácter salvaje de Twombly, en el que aplicó gotas gruesas y finas en acrílico combinadas con garabatos de lápiz y líneas de cera-crayón en un exuberante alboroto de formas, patrones e impresiones florales. Y para ello se sirve de los colores, junto al blanco y negro. El artista empleó los tres colores primarios (rojo, amarillo, azul) y dos de los colores secundarios (púrpura, naranja), el verde no porque se trata solo de flores. Esta serie de siete pinturas en papel se mostraron por primera vez, junto con otros dibujos relacionados, fotografías y esculturas en Inverleith House, una antigua residencia georgiana establecida en el Jardín Botánico Real de Edimburgo, Escocia. Así pues, la experiencia del artista, en cuanto a su percepción del arte y la naturaleza pretendían ser complementarias⁷⁴³.

⁷⁴² Citado en RONDEAU, James, 2009 (nota 48), p. 22.

⁷⁴³ Ver RONDEAU, James, 2009 (nota 48), p. 23.



Fig. CLXXIIa.

Untitled -IV- [Sin título] (2001). Pintura de polímero sintético, crayón y papel cortado y pegado sobre papel. 123,2 x 98,4 cm. © Cy Twombly Foundation.

©The Museum of Modern Art, New York, regalo de the Judith Rothschild Foundation Contemporary Drawings Collection, en honor de Kathy Fuld, 2005.



Fig. CLXXIIb.

Untitled -VI- [Sin título] (2001). Acrílico, crayón pastel, lápiz y collage sobre papel. 124 x 89 cm.

© Cy Twombly Foundation.

13.1.2.1. *A Gathering of Time* (2003) y *Untitled (Winter Pictures)* (2004).

Poco después de una visita en 2003 a San Bartolomé, en el Caribe, empezó a trabajar en la serie *A Gathering of Time* [Tiempo de recogida] (2003) [ver Fig. 103]. Estas pinturas fueron ejecutadas en Lexington, en acrílico sobre lienzo con el formato típico del paisaje tradicional. El artista aplicó una delgada capa de turquesa pálida como fondo. después de dejar secarla superpuso las flores y para ello, construyó un “patrón” de formas circulares distintas muy saturadas de pintura blanca concentrada en diversas áreas para producir goteos sobre el lienzo. Para acto seguido añadir directamente con sus manos y dedos, pequeños detalles, rastros en amarillo y rojo en la parte superior como si estallasen en manchas⁷⁴⁴.

El color turquesa, casi translúcido, recuerda al Mar Caribe, de modo que la pintura es suficientemente delgada para revelar las marcas debajo de la apariencia del mar, al tiempo que sugiere la profundidad. El artista también prestó atención a los detalles de la superficie, las manchas de pintura blanca evocan inconscientemente una serie de asociaciones, como por ejemplo, el oleaje de las ondas, la neblina del océano o los propios reflejos de la luz del sol sobre el mar. En general, el goteo de estas pinturas da pie a pensar en el estado líquido del objeto. La técnica que empleó en estos cuadros recuerda en muchos aspectos a la de Jasper Johns, manchas que parecen ser expulsadas o, más bien, eyaculadas⁷⁴⁵. En

⁷⁴⁴ RONDEAU, James, 2009 (nota 48), p. 24.

⁷⁴⁵ RONDEAU, James, 2009 (nota 48), p. 25.

este sentido, como señala Rondeau, habría detrás de esta técnica una obscenidad oculta, es decir, obras que disfrazan la catarsis en pinturas hermosas, como apuntó la curadora Linda Norden⁷⁴⁶. La integridad de las nuevas pinturas, como en las de los años sesenta, reside todavía en su negativa a relajarse, a desterrar la violencia o eludir por completo la irreverencia de los gestos violentos y desordenados de Twombly.

Mientras estos cuadros representan las aguas del verano, translúcidas y turquesas del Caribe, los trabajos que siguen representan el frío invierno italiano, el incoloro Mar Tirreno, *Untitled (Winter Pictures)* [Sin título (Pinturas de invierno)] (2004) [Fig. 173]. La serie consta de diez cuadros, realizados en Gaeta con pintura acrílica sobre tableros de madera que ejecutó simultáneamente en el transcurso de ocho meses durante el invierno de 2003-2004. Estas obras son el resultado, una vez más, de la observación directa de la naturaleza, emulan la contemplación panorámica del golfo de Gaeta. Se representa el goteo de la lluvia sobre el barro, así como el movimiento de mareas. Por primera vez, Twombly se sirvió del color marrón para representar el océano, algo que puede parecer al principio inesperado, incluso para él; sin embargo, Twombly pretendió ser siempre fiel a sus percepciones. Por este motivo, no dudó en utilizar el blanco para evocar los efectos atmosféricos, recreando el espacio brumoso que se cernía sobre el agua a lo largo del horizonte. En relación al color marrón él mismo dijo: «I've always wanted to do brown paintings, because when I was in school I realised in that great room at The Frick

⁷⁴⁶ RONDEAU, James, 2009 (nota 48), p. 25.



Fig. CLXXIIIa.
Untitled No. 3 [Sin título No. 3], de su serie *Untitled (Winter Pictures)* [Sin título (Pinturas de invierno)] (2004). Pintura industrial sobre panel de madera. 252 x 185 cm. © Cy Twombly Foundation.
© The Collection of Barbara Bluhm-Kaul and Don Kaul, Chicago, Illinois, USA.



Fig. CLXXIIIb.
Untitled No. 5 [Sin título No. 5], de su serie *Untitled (Winter Pictures)* [Sin título (Pinturas de invierno)] (2004). Pintura industrial sobre panel de madera. 252 x 185 cm.
© Cy Twombly Foundation.
© Collection of Marguerite and Robert Hoffman.



Fig. CLXXIIIc.
Untitled No. 7 [Sin título No. 7], de su serie *Untitled (Winter Pictures)* [Sin título (Pinturas de invierno)] (2004). Pintura industrial sobre panel de madera. 252 x 185 cm.
© Cy Twombly Foundation.
© Colección privada, Atherton, CA.



Fig. CLXXIII d.
Untitled No. 9 [Sin título No. 9], de su serie *Untitled (Winter Pictures)* [Sin título (Pinturas de invierno)] (2004). Pintura industrial sobre panel de madera. 252 x 185 cm.
© Cy Twombly Foundation.
© Colección privada.

Collection in New York, with all those incredible paintings, that the secret to great paintings is brown. And that is one of my great ambitions, to strive to do a brown painting»⁷⁴⁷. El marrón tiene fuertes asociaciones con la tierra principalmente. En el contexto del arte de Twombly, sin embargo, estas alusiones son también inconfundiblemente físicas, particularmente en su trabajo de los años 60, en las que sus pinturas contienen descripciones explícitas y codificadas de procesos corporales, como se ha explicado en su serie *Ferragosto* (1961). El marrón, por ende, es el color dominante también de esta oda al invierno. Las delgadas salpicaduras líquidas sobre el lienzo seguramente siguen la estela de la pintura como una metáfora fecal. Con todo, el artista adoptó el color marrón, tanto aquí como en el pasado, como una herramienta formal y conceptual que, con éxito, interrumpe y complica el potencial decorativo de sus pinturas. Es más, para Rondeau el uso del marrón —que recordaba sus visitas a la Frick Collection—, eran claros ataques directos —“superficiales”— a las nociones convencionales de la belleza que transgrede conscientemente para crear algo totalmente nuevo⁷⁴⁸.

13.1.2.2. *Peony Blossom Paintings* (2006-07)

Twombly pintó las *Peony Blossom Paintings* [Pinturas de flores de peonia] [ver Fig. 106] en Gaeta a finales de otoño de 2006 y en el invierno de 2007. Él mismo recuerda cómo:

⁷⁴⁷ RONDEAU, James, 2009 (nota 48), p. 27.

⁷⁴⁸ RONDEAU, James, 2009 (nota 48), p. 28.

«I work in waves, because I'm impatient. Because due to a certain physicality, or lack of breath from standing, so I work in... an impatient way. It has to be done and I take liberties I wouldn't have taken before. Like in those flower paintings... if I didn't like what I was doing, I just did a thing round it without even looking to cover it out. I got all kinds of wonderful effects that I never achieved before. They all have beautiful passages, such large passages, not like those early paintings. I don't know what excited me with the Blossoms. Sometimes it's simplistic. If it's hot I do some cool paintings. Lots of time I like to enjoy myself.»⁷⁴⁹

En estas pinturas se podría hablar de un ideograma floral, que también se repetirá en sus series sobre rosas de 2008 como señaló Mary Jacobus:

«Floral motifs in Twombly's painting may sometimes be ideographic, and at the other times sculptural —artificial flowers incorporated to create an effect of fragility. But here they are painterly, and unabashedly pleasurable. Flowers are associated in Twombly's work with pigment and staining, and hence with both painting and writing. The stain of nature has associations with both erotic spillage and poetry.»⁷⁵⁰

Sin embargo, al mismo tiempo, Jacobus subrayaba y relacionaba estas flores y las venideras con un acto más decorativo. Lo conectaba directamente con el artista francés Henri Matisse (1869-1954), quien afirmó en 1912: «A picture should, for me,

⁷⁴⁹ RONDEAU, James, 2009 (nota 48), p. 28.

⁷⁵⁰ JACOBUS, Mary, 2016 (nota 64), pp. 211-212.

always be decorative»⁷⁵¹. De ahí que la profesora advirtiese acerca de que las últimas pinturas del norteamericano tendían a enfrentarse entre dos mundos muy diversos, el decorativo y el de la abstracción: «In this sense, Twombly's late work re-engages the long twentieth-century debate about the relation of decorative art to abstraction»⁷⁵². Es más, insistía en observar:

«As he neared eighty, Twombly painted big, finding new ways to manage Paint by using long-handled brushes, just Matisse had found new ways of making largescale decorative art from his bed with the cut-outs. This scaling-up, using large canvases and brushes, has come to define Twombly's late style. His spacious horizontal surfaces bear the weight of larger-than-life-size images whose paint-runs and swirls of color create a countervailing downward movement.»⁷⁵³

Un estilo que también lo aproximaba más a sus predecesores, concretamente a Jackson Pollock, como se aprecia en el uso del formato horizontal, aunque con reservas ya que siempre remarcó la verticalidad en sus cuadros, dejando que la pintura fluyese y chorrease de forma que quedase patente la verticalidad de la obra.

Una serie que se presentó al público por primera vez en Francia, en la colección de Yvon Lambert en Avignon a principios de 2007 —para acto seguido viajar a la galería Gagosian de New York—, fue *A Scattering of Blossoms and Other Things* [Una

⁷⁵¹ Citado en JACOBUS, Mary, 2016 (nota 64), p. 212.

⁷⁵² JACOBUS, Mary, 2016 (nota 64), p. 212.

⁷⁵³ JACOBUS, Mary, 2016 (nota 64), p. 212.

dispersión de flores y otras cosas]. Y gracias a Stephanie Murg que visitó la galería Gagosian y a su artículo “Cy Twombly’s Scattered Blossoms” para el *Smithsonian.com* se sabe un poco más sobre la disposición de esta serie:

«The main room is ringed with the six large horizontal paintings on wooden panels, each measuring about eighteen feet wide by eight feet tall. Entering the rectangular space, the viewer is stunned by epic constellations of peony blooms that appear to bob, weave, and punch triumphantly through fields of pencil and wax crayon scribbles, handprints, and haikus scrawled in Twombly’s shaky cursive. Where stems should be flow layered trails of thin acrylic paint, downward drips that wash the panels in verticals as if attempting to tether the buoyant flowers to the foreground. Twombly’s color palette, in his last exhibition at Gagosian restrained to a suite of blazing, saturated reds on canvas, is here remarkably varied. On one wall are two paintings that pit orange blooms (here burnt almost to red, there swirled with bubble gum pink) against a minty celadon ground. The gallery’s longest wall is hung with three paintings with backgrounds of bright yellow, their blossoms ranging from Twombly’s long-favored burgundy — a merlot spiked with blood — to red orange. The middle one of these three is the star, with blooms that seem to flash and whirl, shaded to have the dimensional sulci and gyri of a human cerebrum.»⁷⁵⁴

⁷⁵⁴ MURG. Stephanie. “Cy Twombly’s Scattered Blossoms”. *Smithsonian.com*, 21 de diciembre de 2007. En: <<http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/cy-twomblys-scattered-blossoms-180941016/>> (Fecha de consulta: 2-II-2017). Información contrastada de la propia nota de prensa de la galería Gagosian que se encuentra en la página web: <<https://www.gagosian.com/exhibitions/november-08-2007--cy-twombly>>. (Fecha de consulta: 2-II-2017).

Así pues, Twombly concibió estas pinturas de forma extensa y exuberante con la idea de decorar de forma ordenada y equilibrada un hotel particular típico del siglo XVIII. Cada grupo de colores comprende un total de seis paneles de madera. A través de sus amplias superficies, situó ideogramas de flores de vivos colores y pigmentos viscosos —jugosos—, que combinó con la inserción de haikus a lápiz —el garabato trémulo típico del artista—, y que contrastaba con el goteo chorreantes de la pintura en colores muy diversos desde el borgoña al amarillo, damasco, bermellón, rosa o el verde turquesa. Cada una de estas pinturas es una creación única en la que el artista entremezcló de forma audaz, influencias muy diferentes y en las que tuvo en cuenta el mobiliario y la arquitectura francesa del siglo XVIII, la literatura japonesa y el expresionismo abstracto original de Twombly.

Si en la serie que ejecutó previamente *Untitled (Bacchus)* [Sin título (Baco)] (2005) todo era pura energía —más afín a lo visceral de la guerra—, aquí la guerra le cede el paso a las flores. Flores que como narró a través de los lienzos desarman al guerrero más famoso y temible de Japón.

A lo largo de la serie, como comentaba Rondeau, se llegan a identificar hasta cinco inscripciones “discretas” en lápiz y en pastel azul que fueron agregadas en último lugar. Algunas estrofas están escritas en lápiz de pastel o pintadas (aunque parcialmente legibles) y escritas de nuevo en lápiz; en cambio, otros los comenzó con grafito y los terminó en pastel. En realidad, esta pintura, aunque tenga una apariencia espontánea, no se hizo de manera improvisada ya que realizó varios estudios previos⁷⁵⁵.

⁷⁵⁵ RONDEAU, James, 2009 (nota 48), p. 29.

Twombly tuvo fijación tanto por la belleza como por la delicadeza de la peonía, una flor que ya había fotografiado en diversas ocasiones en 1980 en Bassano in Teverina. Las asociaciones emblemáticas de la peonía son bastantes. Al igual que el crisantemo, es un antiguo símbolo comúnmente asociado con el arte japonés. Sin embargo, Twombly declinó la relación específica con cualquier tipo de flor. De hecho, no hay nada que identifique las formas estilizadas y abstractas con las peonías, aparte de la introducción del lenguaje poético, en este caso fragmentos de haikus japoneses que aparecen casi flotando en la superficie de las pinturas y hacen referencia a esta flor. El mismo artista explicó: «The paintings are not so complex. It almost could be the image, like these blooming things, just a single image more or less. Then the haiku were added as a kind of nuance or touching piece to the paintings, but they're just about blooming»⁷⁵⁶. Si bien el profundo apego de Twombly a la poesía y a sus referencias culturales —fuentes clásicas grecorromanas— están más que justificadas, la influencia oriental es más que evidente en la selección de citas literarias, así como en su elección del color, un verde pálido típico en la cerámica asiática. Del mismo modo, no es casualidad que cada uno de los seis paneles de *Peony Blossom Paintings* [Pinturas de flores de peonia] compartan el formato y la proporción de los paneles plegables japonesas más populares. Las líneas que aparecen en los primeros cuatro paneles son del japonés Matsuo Bashō, el venerado poeta del período Edo: «The white peony/at the moon/one evening/ crumpled/and/fell/The peony falls/ spilling out/yesterday's/rain/From the heart/ On the peony/

⁷⁵⁶ Citado en RONDEAU, James, 2009 (nota 48), p. 30.

A drunken bee/The peony quivers»⁷⁵⁷. Estos poemas claramente indican una presencia corporal que sugieren lo erótico. De hecho, como advirtió el director del Art Institute of Chicago, hay algo evocador en cada uno de los verbos de los poemas y fragmentos del haiku como: “crumpled”, “spilling” y “quivers” que revelan tanto el propio proceso del artista a la hora de crear como el mismo acto sexual. Otra de las pinturas de la serie tiene una de las líneas con mayor contenido —implícito— sexual: «The pistil/of the peony/gushes/out/ into the noonday/sunlight»⁷⁵⁸. Estas obras, inconscientemente, transportan al espectador a un lugar etéreo en el espacio y el tiempo. El artista establece la promesa, un punto de partida, pero no permite que uno vaya más allá, más bien atrapa al espectador, lo mantiene en el aquí y ahora, en el derramamiento, chorreo y goteo tanto de pintura como de cuerpos metafóricamente hablando.

En el sexto panel, como bien describió Rondeau, Twombly citó a otro maestro del haiku, Takarai Kikaku, cuyo poema fue inspirado por el samurái del siglo XIV Kusunoki Masashige (1294-1336): «AH! The Peonies/For which/Kusonoki/Took off his Armour»⁷⁵⁹. Se presume que la belleza de la naturaleza, representada en este poema por la peonía salvaje, inspiró en el guerrero un momento de paz, que le transportó a un mundo de ensueño, alejado de la batalla, en el que sucumbió al placer. Twombly desde una posición análoga creó un esplendor exuberantemente veranie-

⁷⁵⁷ Citado en RONDEAU, James, 2009 (nota 48), p. 31.

⁷⁵⁸ RONDEAU, James, 2009 (nota 48), p. 31.

⁷⁵⁹ Citado en RONDEAU, James, 2009 (nota 48), p. 31.

go de flores extravagantes. La elección parece acertada y poderosa, ya que la belleza de todas las flores es efímera, y la peonía, más que cualquier otra, inevitablemente cae en un espectacular declive. Una flor que como se ve en los dos últimos paneles, *Untitled* [Sin título] (2007) —púrpuras— se abstrae hasta la mínima expresión, al igual que la escritura que se volatiliza en un simple garabato dejando y mostrando solo la esencia y el poder de lo efímero [Fig. 174].

Sin duda, una serie que retrotrae al ensayo del escritor Octavio Paz de 1970 “La tradición del haiku” en el que escribió: «El arte japonés, en sus momentos más tensos y transparentes, nos revela esos instantes —porque son sólo un instante— de equilibrio entre la vida y la muerte. Vivacidad: mortalidad»⁷⁶⁰. No se debe olvidar que Twombly y él fueron amigos y la relación tan importante que el mexicano tuvo con la literatura japonesa, que estudió y tradujo, por lo que conocía perfectamente el trabajo de Bashō entre otros y es más que probable que influyera en el artista.

13.1.2.3. *Three Notes from Salalah* (2005-07)

Twombly presentó tres nuevas pinturas en Roma en diciembre de 2007. Las obras constan de tres paneles de madera, realizados en su estudio de Lexington durante las visitas estacionales que realizó en dos años. Para James Rondeau son un estudio de la capacidad deslumbrante del artista⁷⁶¹. Dominó los claros y oscu-

⁷⁶⁰ Este ensayo se encuentra recogido en PAZ, Octavio. *Los signos en rotación y otros ensayos*, Alianza, Madrid 1971. Asimismo, se puede consultar y leer en: <<http://terebess.hu/english/haiku/paz.html>> (Fecha de consulta: 3-II-2017).

⁷⁶¹ RONDEAU, James, 2009 (nota 48), p. 32.



Fig. CLXXIVa.

Untitled [Sin título] (2007). Acrílico sobre lienzo.

Parte I: 307 × 152 cm. Parte II: 300 × 380 cm. © Cy Twombly Foundation.



Fig. CLXXIVb.

Untitled [Sin título] (2007). Acrílico sobre lienzo.

Parte I: 307 × 152 cm. Parte II: 300 × 380 cm. © Cy Twombly Foundation.

ros, así como confrontó los tonos cálidos y fríos, sin embargo, para esta ocasión se sirvió de dos colores intermedios que emulaban la naturaleza boscosa, fresca y exuberante como el verde y el blanco. En estas obras, como observó Rondeau, Twombly cubrió casi completamente la parte inferior con una capa de blanco con unos trazos, tanto verticales como horizontales, de un delgado y oscuro verde bosque. La pintura al acrílico, aunque aplicada con una gran brocha, revela una delicadeza extrema, se transparenta en una fina veladura blanca sobre el fondo oscuro. Conceptualmente el punto de partida es el paisaje, más bien el desierto, pero también lo es la escritura o “pseudo-escritura” como puntualizó el mismo artista⁷⁶².

La comisaria Julie Sylvester definía Salalah como un oasis sobre el mar rodeado de montañas, que escondían el mayor desierto de arena del mundo, el Rub’al-Khali. Es este un espacio mágico donde prosperan todo tipo de plantas, conocido antiguamente por Zafar, era la tierra del incienso, de especies... Twombly invitó una vez más a admirar la naturaleza y la belleza de cualquier parte del planeta, esta vez desde el recóndito desierto, inmutable e intacto⁷⁶³.

La serie de *Three Notes from Salalah* [Tres notas desde Salalah] (2005-07) [ver Fig. 104] está en deuda con las “pinturas de pizarra” de Twombly de 1966 a 1972 —de cera blanca sobre un fondo color gris que constituyen la abstracción de la escritura al máximo—. Primero repitió y amplió este estilo gráfico en una serie de ocho pinturas grandes hechas justo antes de *Three Notes from Salalah* [Tres

⁷⁶² RONDEAU, James, 2009 (nota 48), p. 32.

⁷⁶³ SYLVESTER, Julie. “SA LA LAH”. En: SYLVESTER, Julie (ed.). *Cy Twombly in and out of Rome*. Roma: Gagosian Gallery Rome, 2008, p. 11.

notas desde Salalah] (2005-07), tituladas *Bacchus* [Baco] (2005).

En el primero de los tres cuadros, Sylvester apuntó cómo se imponía su grandiosidad, así como anunciaba su carácter oriental y su aspecto antiguo, desgastado a la par que moderno y transgresor:

El segundo para Sylvester resultaba más familiar debido a sus

«Le pronunciate linee verticali, insieme ai Segni ad apostrofo, richiamano la calligrafia araba. Questa è la prima e più forte impressione, ma immediatamente il terreno verdeggiante appare non più come quello de un giardino, ma come uno spazio denso di secoli di storia. Il verde di Hooker non si era mai spinto così in là. Sembra antico questo dipinto nuovo.»⁷⁶⁴

formas en espirales y el verde es de un color mucho más vivo mientras que el blanco es muy acuoso, hasta dejar traslucir el verde. En el tercer y último de los paneles, las espirales se hacen más grandes y se extienden de tal modo que el espectador espera descifrar alguna palabra. No obstante, solo se puede hablar de “pseudo-escritura”, hay una intención de escritura, pero en ningún caso identificable, no se corresponde en ningún caso con la realidad. El experto Francesco Pellizi, en su ensayo “Cy Twombly a Roma e fuori”, sugería que la escritura en la pintura de Twombly tenía su origen en una especie de principio aurático:

«[...] è quasi come se parole, nomi, frasi e versi di poesie vengano a lui come voci udite nella mente —suoni silenziosi

⁷⁶⁴ SYLVESTER, Julie, 2008 (nota 763), p. 12.

che conservano qualcosa della loro immediata ed evanescente taciuta origine benché siano tradotti in forme visive. Una qualità, questa più vicina forse ad una immaginazione musicale che visiva, che mi ricorda la rarefatta, eppur sensuosa natura di molte composizioni di Morton Feldman.»⁷⁶⁵

Podría decirse que Twombly, en esta obra, realizó una oda a la naturaleza; es un trabajo maduro que invita a reflexionar, una composición de la que emanan sensaciones y emociones, una serie que, en palabras de Sylvester, solo puede parangonarse con la pintura *Untitled* [Sin título] de 1985 [Fig. 175], en la que utiliza un color verde muy profundo acompañada de una cita de Rilke: “[...] in the ponds broken off from the sky, my feeling sinks, as if standing on fishes.” [[...] en los estanques rotos del cielo, mi sentimiento se hunde, como si permaneciese de pie sobre los peces.]⁷⁶⁶. Sin duda, es esta una de las obras más profundas y potentes según la comisaria, en la que el artista parece haber inmortalizado ese verso de Rilke; ya no se trata solo de una emoción, sino de una realidad.

Este tríptico está en deuda con el lugar y, por tanto, también debe considerarse en términos de paisaje. La serie lleva el nombre de la capital de la provincia de Dhofar, en el sur de Omán, un oasis verde en el borde suroriental de la Península Arábiga, un lugar típico de los que atraen a Twombly, extraordinarios y exóticos. Salalah reunía las cualidades que más le seducen, una zona legendaria

⁷⁶⁵ PELLIZZI, Francesco. “Cy Twombly in and out of Rome/Cy Twombly a Roma e fuori”. En: SYLVESTER, Julie (ed.). *Cy Twombly in and out of Rome*. Gagosian Gallery Rome, 2008, p. 62.

⁷⁶⁶ SYLVESTER, Julie, 2008 (nota 763), p. 13.

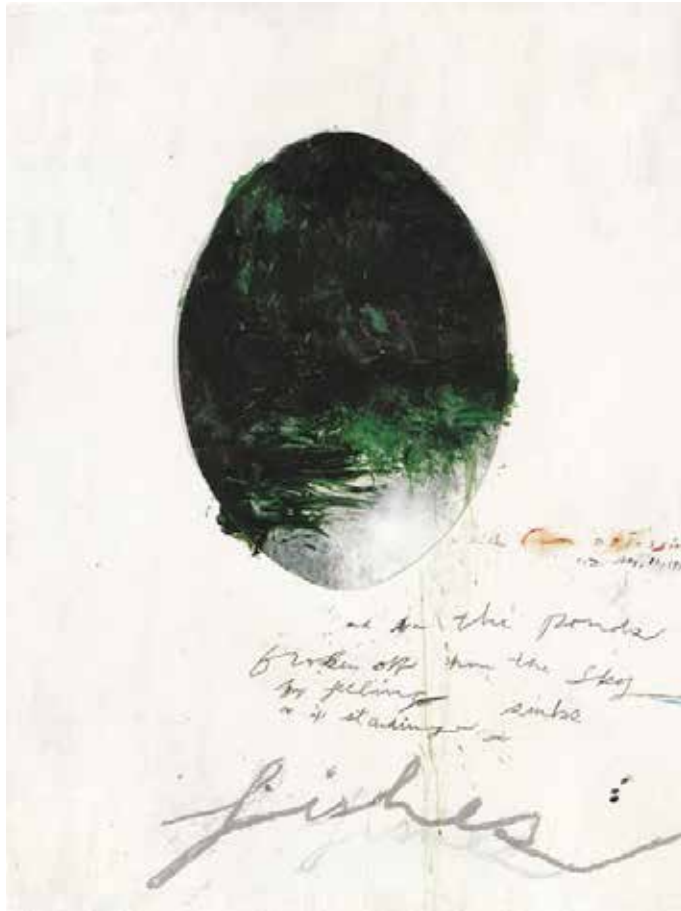


Fig. CLXXV.

Untitled [Sin título] (1985). Acrílico, témpera, óleo en barra, lápiz de color y lápiz sobre papel y sobre madera contrachapada. 201 x 149,7 cm.

© Cy Twombly Foundation.

y mítica, bastión tradicional y lugar de nacimiento de sultanes, considerada una ciudad especial en la Antigüedad por el misterio, sensualidad y exotismo que rezumaba. Abundante y preciosa, el lugar era históricamente conocido como el centro del mundo árabe gracias a sus famosos perfumes, fragancias que brotaban de forma natural a través de sus árboles de incienso (*Boswellia sacra*). Topográficamente variada, es la única parte de la península que no es árida gracias a los monzones y, paradójicamente es, estacionalmente hablando, exuberante y verde. Twombly nunca viajó allí, se cree que todo lo extrajo de su imaginación.

Rondeau señalaba cómo en este contexto “verde” se superponía la “pseudo-escritura”, que lejos de la caligrafía árabe se alza como lazos blancos, abstracciones tumultuosas de cualquiera de los elementos naturales: olas, laderas, nubes, lluvias... Independientemente de tales asociaciones, las pinturas impactan al espectador por la combinación y sutileza en el tratamiento del color⁷⁶⁷.

El verde también predominó en su obra *Untitled (A Painting in Nine Parts)* [Sin título (Una pintura en nueve partes)] (1988), que comúnmente se conoce por “pinturas verdes” y que realizó para el pabellón italiano de la Biennale di Venezia de 1988. Estas obras, tal y como subrayaba Rondeau en su ensayo, fueron ejecutadas al aire libre a lo largo de un solo día en Bassano —con pintura acrílica aplicada en gran parte con sus manos y dedos—. Dos de los paneles están torneados en los extremos superior e inferior y deliberadamente recuerdan al estilo rococó. Twombly pretendió capturar el efecto líquido y brillante de la luz en un estanque, de hecho,

⁷⁶⁷ RONDEAU, James, 2009 (nota 48), p. 33.

cuando se expuso por primera vez, inevitablemente se las comparó con las imágenes de las lagunas venecianas, así como con las que representaron Turner y Monet; aunque, desgraciadamente, no obtuvieron el mismo éxito que las realizadas por sus predecesores. Su serie fue rechazada rotundamente, y desde entonces se ha discutido sobre ello. A pesar de todo, Twombly consideró que su recepción fue “extremadamente exitosa”. El verde profundo y fecundo de esta serie sigue el estilo de su serie *Paesaggio* [Paisaje] (1986), al igual que podría considerarse precursora de la serie *Three Notes from Salalah* [Tres notas desde Salalah] (2005-07). Del mismo modo, habría que destacar un puñado de fotografías impresas en seco tomadas en Passo Godi, en el Parque Nacional de Abruzzo, así como otras en Lexington, que captaban también esa visión silvestre y bucólica de la naturaleza en tonalidades monocromáticas de verde oscuro de 2007 ⁷⁶⁸. Asimismo, a estas “pinturas verdes” habría que sumarles otras seis que realizó el artista alrededor de 1986 y que se expusieron por primera vez en la exposición “Unfinished: Thoughts Left Visible” en The Met Breuer —The Metropolitan Art Museum— en New York (del 18 -III- 2016 al 4-IX- 2016). Estas pinturas *Untitled I-VI* [Sin título I-VI] (ca. 1986) [Fig. 176] aparecen también en algunas de las fotografías del artista en su casa/estudio de Gaeta de 2005 [Fig. 177], por lo que se deduce que el artista todavía no las había dado por terminadas y eso explicaría porqué no se habían expuesto hasta el 2016. En ellas se aprecia una gran explosión de color, el intenso color verde se ve salpicado por fuertes golpes en blanco, una pintura líquida que recuerda a un

⁷⁶⁸ RONDEAU, James, 2009 (nota 48), p. 34.



Fig. CLXXVI.

Untitled I-VI [Sin título] (ca. 1986). Acrílico sobre lienzo. Se desconocen las medidas exactas. Fotografía Corrado Serra.

© Cy Twombly Foundation.



Fig. CLXXVII.

Paintings, Studio Gaeta [Pinturas, estudio Gaeta] (2005). Impresión sobre papel. 43,1 x 27,9 cm.

© Cy Twombly Foundation.

paisaje acuoso y luminoso donde se reflejan los rayos del sol, que inconscientemente se enlazarían con el estilo de Turner y Monet.

Las “pinturas verdes” —*Untitled (A Painting in Nine Parts)* [Sin título (Una pintura en nueve partes)] (1988)— hay que entenderlas como un antecedente de *Three Notes from Salalah* [Tres notas desde Salalah] (2005-07). Quizás, tal y como apuntaba James Rondeau, sea útil considerar la influencia de los fundamentos literarios de Rilke también en ella. El primer panel de *Untitled (A Painting in Nine Parts)* [Sin título (Una pintura en nueve partes)] es el único que incorpora una cita manuscrita, y como no podía ser de otra manera hacía referencia al poeta Rainer Maria Rilke que ya utilizó en *Untitled* [Sin título] (1985): [“And in the ponds broken off from the sky/ my feeling sinks as if standing on fishes”]⁷⁶⁹. Unas palabras que llegan a lo más profundo, si bien, las líneas precedentes a esta estrofa son aún más conmovedoras: «The deep parts of my life pour onward/ as if the river shore were opening out. / It seems that things are more like me now, /that I can see farther into paintings./ I feel closer to what language cannot reach./ With my senses, as with birds, I climb/ into the windy heavens, out of the oak»⁷⁷⁰. Rondeau insistía en señalar que el verso elegido por Twombly tiene mucho que ver con su última etapa y cómo se sirvió del propio Rilke: «As Rilke described: life goes on, age brings insight and power, and one’s aspirations to the divine can be imagined to emerge from the natural world»⁷⁷¹. Y

⁷⁶⁹ Citado en RONDEAU, James, 2009 (nota 48), p. 35.

⁷⁷⁰ Citado en RONDEAU, James, 2009 (nota 48), p. 35.

⁷⁷¹ Citado en RONDEAU, James, 2009 (nota 48), p. 35.

es que Twombly produjo un trabajo muy ambicioso y novedoso incluso a una edad avanzada, se podría decir que es su etapa más sugestiva y enérgica. De modo que no habría que desestimar su “estilo tardío”, ahora sus gestos coinciden con la escala de sus superficies de una forma más coherente, así como su acercamiento al color. En términos generales, y con alguna que otra excepción, sus primeros trabajos fueron en su mayoría monocromáticos, incluso “anticoloristas”, mientras que el trabajo de su última etapa es mucho más colorido.

El artista recurrió cada vez más al uso del cepillo o brocha, y las marcas dibujadas y las gotas dispersas extraídas directamente del tubo evolucionaron en “ondas de pintura”. Según Rondeau, su trabajo temprano se creía crudo y duro, mientras que el tardío era refinado y elegante. Twombly siempre luchó para hacer bellas y épicas las declaraciones y los hechos que se afirman y se cuestionan al mismo tiempo en sus obras⁷⁷². De hecho, si algo se puede destacar es la capacidad del artista para extraer la energía de los impulsos creativos opuestos, desde la restricción al exceso, es decir, permitir que lo bello y lo desagradable y desenfrenado coexistan. Lo esencial para comprender su arte es considerar sus propias contradicciones. Su logro como artista es liberador, pues su mayor necesidad es expresarse y aniquilarse a sí mismo, adorar y aborrecer las vulgaridades de la sexualidad humana, de celebrar y corromper el encanto del clasicismo y el mito, así como abrazar y dismantelar el pasado hasta desfigurar el lenguaje y el paisaje.

⁷⁷² RONDEAU, James, 2009 (nota 48), pp. 37-38.

13.1.2.4. *The Roses (I-V) (2008)* y *Untitled (Roses) (2008)*

De entre todas sus series dedicadas a la naturaleza y a las flores, consagra dos de sus últimas a las rosas, que surgen y se inspiran en la obra francesa de Rilke, *Les roses* [Las rosas] (1927) publicada tras su muerte en 1949. Dos series, que, a su vez, están compuestas por un sinfín de referencias literarias, diríase que es la obra con más diversidad de citas: Emily Dickinson, Ingeborg Bachmann, Patricia Waters y T. S. Elliot, entre otros.

La primera aproximación a esta flor fue en su serie *Analysis of the Rose as Sentimental Despair* [Análisis de la rosa como una desesperación sentimental] (1985), en la que también introdujo citas de Rilke, así como de Rumi y Giacomo Leopardi; a lo largo de los cinco lienzos aludía a la sublimidad y a la fugacidad de la naturaleza, ya que todo lo que florece acaba muriendo, todo es efímero. El uso del color de estas dos últimas series de rosas es mucho más atrevido y chillón, se podría adivinar que Twombly tuvo en mente la serie de flores de Andy Warhol —*Flowers* [Flores] (1970)— o los últimos recortes de papel de Henri Matisse como *Large Composition with Masks* [Gran composición con máscaras] (1953) por poner algún ejemplo. Así como la rosa se repite a lo largo de la obra de Rilke como un “memento mori”, Twombly la empleó también para reflejar las condiciones del mundo natural, aludiendo tanto al placer como a la transitoriedad de la vida.

Ambas series guardan un mayor parecido con su obra sobre papel *Untitled (A Rose)* [Sin título (Una rosa)] (1989) [Fig. 178] donde el artista, a través de siete dibujos, experimentó la abstracción y explosión de color de las mismas en las que, una vez más, introdujo la escritura, repitiendo en todos ellos “a Rose”



Fig. CLXXVIIIa.
Untitled (A Rose) [Sin título (Una rosa)]
(1989). Acrílico y crayón de cera sobre
papel. Parte I. 58 x 44 cm.
© Cy Twombly Foundation.

Fig. CLXXVIIIb.
Untitled (A Rose) [Sin título (Una rosa)]
(1989). Acrílico y crayón de cera sobre
papel. Parte II. 58 x 44 cm.
© Cy Twombly Foundation.



[Una rosa]. A estos dibujos habría que sumar las diferentes fotografías que le dedicó a esta flor como en *Roses* [Rosas] (2004). Sin embargo, la tipología de estas dos últimas series de rosas de 2008 se asemeja más a dos collages de 1988: *Untitled (Odalisca)* [Sin título (Odalisca)] [Fig. 179] y *Untitled (Toilet of Venere)* [Sin título (Aseo de Venere)] [Fig. 180] que a cualquier fotografía o dibujo previo. Es más, el estilo ideográfico de la rosa evoluciona y se abstrae al igual que el de todas sus flores, ya sean peonías o flores corrientes como se aprecia también en *Blooming* [Foreciento] (2001-2008) [Fig. 181].

Así pues, en 2008 Twombly trabajó sobre esta magnífica flor bajo una nueva perspectiva, la del color. En *The Roses (I-V)* (2008) [Las rosas (I-V)] y *Untitled (Roses)* [Sin título (Rosas)]: *Untitled (Yellow Roses)* [Sin título (Rosas amarillas)], *Untitled (Red and Yellow Roses)* [Sin título (Rosas rojas y amarillas)], *Untitled (Red and Green Roses)* [Sin título (Rosas rojas y verdes)], *Untitled (Pink Roses)* [Sin título (Rosas rosas)], *Untitled (Blue Roses)* [Sin título (Rosas azules)] y *Untitled (Magenta Roses)* [Sin título (Rosas magentas)], todas de 2008 [ver Fig. 107].

El primer estudio sobre estos lienzos se obtuvo del trabajo *The poetics of memory: Cy Twombly's Roses and Peony Blossom paintings*, [La poética de la memoria: Las pinturas de Rosas y peonías de Cy Twombly] de Justine Marie McCullough⁷⁷³, del que se partió para realizar este análisis.

Es fácil diferenciar entre las dos series, pues *The Roses (I-V)* siempre consta de tres grandes flores y el fondo es de un tono

⁷⁷³ McCULLOUGH, Justine, 2011 (nota 122).



Fig. CLXXIXa.
Untitled (Odalisca) [Sin título (Odalisca)] (1988).
 Collage, acrílico, pintura vinílica, crayón de cera y
 marcador sobre papel. 220 x 150 cm.
 © Cy Twombly Foundation.



Fig. CLXXIXb.
Untitled (Odalisca) [Sin título (Odalisca)] (1988).
 Collage, acrílico, pintura vinílica, crayón de cera y
 marcador sobre papel. 220 x 150 cm.
 © Cy Twombly Foundation.



Fig. CLXXXa.
Untitled (Toilet of Venere) [Sin título (Aseo de Vene-
 re)] (1988). Collage, acrílico, pintura vinílica, crayón
 de cera y marcador sobre papel. 220 x 150 cm.
 © Cy Twombly Foundation.



Fig. CLXXXb.
Untitled (Toilet of Venere) [Sin título (Aseo de Vene-
 re)] (1988). Collage, acrílico, pintura vinílica, crayón
 de cera y marcador sobre papel. 220 x 150 cm. © Cy
 Twombly Foundation.



Fig. CLXXXI.

Blooming [Florecente] (2001-2008). Acrílico, crayón
de cera sobre diez paneles de madera. 249.9 × 500.1 cm.
© Cy Twombly Foundation.

verde azulado —turquesa—, cuando la segunda está compuesta por un panel de cuatro grandes rosas y tiene un fondo más bien rosado —neutro—. En la primera serie el texto aparece siempre en el extremo derecho y en la segunda que hemos mencionado se encuentra intercalado entre las mismas rosas. En *The Rose I* [La rosa I] (2008) se puede leer la primera parte del soneto XXV de la versión inglesa traducida por A. Poulin Jr. de *Les roses* [Las rosas] (1927) (la versión original solo consta de XXIV por lo que resulta una mezcla de los sonetos originales XXIII y XXIV más algunas notas a modo de borrador del poeta) que el artista tenía en su biblioteca: [“Rose/ so cherished by our/ customs/ dedicated to our memories/ become almost imaginary/for being so linkd/ to our/ dreams/ Rilke.”]. Mientras que en *The Rose II* [La rosa II] (2008) [ver Fig. 107b] se llega a identificar el soneto XV⁷⁷⁴ de *Les roses* [Las rosas] (1927) de Rilke, sin embargo, lo verdaderamente interesante es cómo utilizaba distintamente el rojo y el amarillo en su escritura, casi superponiendo la escritura de ambos colores. El amarillo no hace sino resaltar algunos de los versos y palabras que transcribe en rojo.

⁷⁷⁴ Soneto XV: «Alone, oh abundant flower/you create your own space;/you see your reflection/In a mirror of fragrance. /Your perfume surrounds/ your complex calyx and /the other petals too./I hold you, you show off, /prodigious actress.» [Sola, oh abundante flor, /creas tu propio espacio;/ admiras tu imagen en un espejo/de fragancia./Tu perfume envuelve como otros pétalos/tu cáliz innumerable./Yo te retengo, tú te muestras,/Prodigiosa actriz]. Ver RILKE, Rainer Maria, 2012 (nota 384), p. 40.

Rojo

'All alone
 O abundant flower
 You create your space
 You stare at yourself in a mirror
 Of odor
 Your fragrance swirls

 More petals
 Around your teeming
 Calypx
 Rilke'

Amarillo

'All alone
 abundant flower
 you create your space
 yourself mirror
 odor
 swirls
 Petals'

En *The Rose III* [La rosa III] [ver Fig. 107c] se identifica claramente el soneto VIII de Rilke y se ve cómo enfatiza en las palabras “dream” y “dawn”: [“Overflowing with your/ dream/ Flower with so many/ others Deep inside/ Wet as one who weeps—/ You lean against the dawn/ Rilke.”]. Como se observa en *The Rose IV* [La rosa IV] (ver Fig. 107d) Twombly se sirvió para esta ocasión de fragmentos del soneto XXIV de Rilke, en el que vuelve a superponer el rojo con el amarillo, reescribe y subraya constantemente: [“flower of all flowers/ Petal over petal / do you feel our own/ palpable/pleasure/ Rilke.”]⁷⁷⁵. En la última de la serie, *The Rose V* [La rosa V] se puede leer: [“Infinitely at ease/ despite so many risks/ with no variation/of her usual routine/ the blooming Rose/

775 El Soneto VIII en la versión en castellano dice así: «De tu sueño demasiado lleno, / flor numerosa en tu interior, / húmeda como el rostro de quien llora, / te inclinas sobre la mañana. Tus dulces

is the omen of her /immeasurable/ endurance/ Rilke.”], fragmentos del soneto XXVI de la versión inglesa de Poulin.

Contrariamente a las *The Roses (I-V)* [La rosa (I-V), en las rosas del Museum Brandhorst de München —*Untitled (Roses)*—, la escritura suele hacerla del mismo color de la flor y no acostumbra a superponer dos escrituras a la vez. Por ejemplo, en *Untitled (Pink Roses)* [Sin título (Rosas rosas)] [ver Fig. 107g] se identifica en la parte superior de entre las cuatro rosas un fragmento de uno de los poemas de Patricia Waters: «Rose/brief/brief in its beauty/but the scent/better than Fame»⁷⁷⁶. Al igual que en *Untitled (Yellow Roses)* [Sin título (Rosas amarillas)] [ver Fig. 107i], el artista toma prestados algunos de los versos de Emily Dickinson (1830-1886), concretamente de su obra *The soul has bandaged moments* [El alma tiene momentos de huida], donde se puede leer perfectamente «The soul has/ Moments of Escape/when twisting all the doors/ She dances/ like a bomb/ abroad/and swings/ upon/the Hours» [El alma tiene momentos de huida/Cuando revienta todas las puertas-/Y danza, como una Bomba, afuera, /Y se columpia sobre las Horas.]⁷⁷⁷. Al

fuerzas duermen/ en un deseo incierto, / desarrollando tiernas formas/ entre seno y mejilla.» Ver RILKE, Rainer Maria, 2012 (nota 384), p. 27. Mientras que el Soneto XXIV: «Rose certainly and our equal,/flower of all our flowers,/Inside yourself, petal over petal/do you feel our own palpable pleasures?» [Rosa, ¿habría sido preciso dejarte fuera,/exquisite amada?/¿Qué hace una rosa donde la suerte/sobre nosotros se agota?/No hay regreso. Y hete aquí/que compartes/con nosotros, perdida, esta vida, esta vida/ que no es de tu tiempo.] Ver RILKE, Rainer Maria, 2012 (nota 384), p. 59.

⁷⁷⁶ Citado en McCULLOUGH, Justine, 2011 (nota 122), p. 29. [«Rosa/breve/breve en su belleza/ pero el olor/mejor que la fama.»]

⁷⁷⁷ Emily Dickinson, “[The soul has bandaged moments]” from *The Poems of Emily Dickinson: Variorum Edition*. Copyright © 1998 by Emily Dickinson. Reprinted by permission of The Belknap Press of Harvard University Press.

mismo tiempo se sirve del epitafio que el propio Rilke escribió en su *Untitled (Red and Yellow Roses)* [Sin título (Rosas rojas y amarillas)] [ver Fig. 107k] en el que se lee: [“Rose,/O pure/Contradiction,/the desire/to be no one’s/Sleep/under so many/petals.”] [Rosa, / oh pura contradicción, / el deseo/ ser nadie/ Dormir/ debajo de tantos/ pétalos]. Sin embargo, existe una pequeña particularidad y es que Twombly cambió la palabra lids —párpados— por petals —pétalos— a la hora de inscribirlo en el lienzo.

Solo Twombly podría contrastar a un poeta como Rilke con escritoras como la ya citada Emily Dickinson o Ingeborg Bachman (1926-1973) como se observa en *Untitled (Magenta Roses)* [Sin título (Rosas magenta)] [ver Fig. 107f]. En este cuadro en concreto la segunda rosa de la izquierda aparece seccionada para albergar un fragmento de *Shadow Roses Shadows* [Sombras rosas sombras] de Ingeborg Bachman: [“Shadows Roses Shadows/under an alien sky/Shadows Roses Shadows/on an/alien earth/between Roses and Shadows”] [Bajo un cielo extranjero sombras rosas sombras sobre una tierra extranjera entre rosas y sombras en un agua extranjera mi sombra]⁷⁷⁸.

Del mismo modo, se apropia de las palabras de T.S. Elliot (1888-1965) en su poema *Little Gidding* de su libro *Four Quartets* (1943) [Cuatro Cuartetos] en *Untitled (Red and Green Roses)* [Sin título (Rosas rojas y verdes)] [ver Fig. 107j]: [“And all shall be well and/All manner of thing shall be well/When the tongues of flame are in-folded/Into the crowned knot of fire/And the fire and the

⁷⁷⁸ BACHMANN, Ingeborg. *Invocación a la Osa Mayor* (trad. Cecilia Drey Müller y Concha García Autor). (1ªed.). Madrid: Ediciones Hiperión, 2001.

rose are one”] [Y todo irá bien/Y toda clase de cosas saldrá bien/
Cuando las lenguas de la llama se enlacen/En el nudo de fuego
coronado/Y la lumbre y la rosa sean una.]

Con estas dos series, Twombly dejaba patente su devoción por la poesía y, una vez más, se demostraba que para él no había distinción entre el arte y la literatura. Sus rosas no tendrían el mismo significado artístico sin las referencias poéticas de las que se sirvió.

[XIV]

Historia y
cultura clásica

14. Historia y cultura clásica

El historiador italiano Arnaldo Momigliano (1908-1987) comentaba en 1967 que las huellas de nuestro pasado en la cultura, en la lengua, en los monumentos, en las instituciones y en el paisaje son tan imponentes que incitan a la curiosidad y obligan a estudiar el pasado para comprender una parte importante de nosotros mismos⁷⁷⁹. Twombly logró forjar su propio estilo y personalidad tras haber examinado el pasado a raíz de sus múltiples viajes por Grecia, Turquía, Italia, Marruecos o España, leer a filósofos y escritores de la Antigüedad o a sus contemporáneos recreando el espíritu clasicista.

Salvatore Settis (Rosarno, 1941), destacado arqueólogo e historiador del arte italiano, reflexionaba en *Futuro del 'classico'* [El futuro de lo clásico] (2004) acerca de si un europeo —para conocerse a sí mismo— deberá considerar no solo a los romanos antiguos, sino también a los griegos antiguos, a los hebreos antiguos y la cultura cristiana de los primeros siglos como partes irrenunciables e interconectadas de sus propias raíces culturales⁷⁸⁰. Se cuestionaba si ¿sigue siendo verdad que el pasado grecorromano es más “nuestro” que el chino? El mismo autor respondía que el pasado “clásico” posee una actualidad perenne porque contiene y señala las raíces comunes de la civilización occidental, ofrece un factor común identitario a la Unión Europea y encarna los grandes valores que, junto a la tradición judeocristiana, unen las

⁷⁷⁹ Citado en SETTIS, Salvatore, 2006 (nota 388), p. 9.

⁷⁸⁰ Ver SETTIS, Salvatore, 2006 (nota 388), pp. 9-11.

culturas europeas con las de matriz europea.

Settis manifestaba, paradójicamente, que a medida que se va sabiendo cada vez menos sobre la Antigüedad —griega y romana— se va consolidando en nuestro paisaje cultural la imagen de las civilizaciones “clásicas” como raíz última y única de toda la civilización occidental⁷⁸¹. El historiador del arte italiano planteaba la posibilidad del pánico ante la pérdida de la identidad (por homologación y absorción en la “globalidad”), que conllevaría a una nueva vuelta al pasado. Se cuestionaba si las personas se preguntan sobre la naturaleza de lo “clásico” y sobre si aún tiene alguna función en el mundo contemporáneo o si ya no la tiene y si sobrevivirá únicamente como entretenimiento. Así, Settis invitaba a repensar la raíz de la naturaleza y la función de lo “clásico” occidental, determinando qué particularidades siguen vigentes y continúan teniendo significado en un contexto multicultural, como el de esta investigación. A través de la obra de Twombly, el pasado se equilibra con el presente y se aprecia como las otras culturas comparten los valores de la nuestra. Y es que, cuando se habla de “lo clásico” se hace referencia a un renacimiento y a un retorno, como si resurgiese una personalidad propia.

En relación a este trabajo, es oportuno subrayar la idea, actualmente extendida, de que fueron los griegos quienes sembraron las bases de nuestra sociedad contemporánea. Al respecto, la filósofa Hannah Arendt (1906-1975) afirmaba que ni la revolución

⁷⁸¹ El término y concepto de “clásico” que durante la investigación se contempla y el desarrollo de esta idea puede verse en SETTIS, Salvatore, 2006 (nota 388). Resulta muy útil la bibliografía tan exhaustiva que adjunta Settis en las páginas finales sobre cada uno de los temas que se tratan en los dieciséis capítulos

americana ni la francesa hubieran sido posibles sin el ejemplo procedente de la Antigüedad clásica⁷⁸². Con este tipo de ideas, Settis silencia la contraposición oriente/occidente, equiparando nuestros destinos. Esa multiplicidad de las culturas que convivieron en el mundo clásico y sus intercambios es lo que el artista plasma y traslada en su trabajo, su esencia misma.

¿Qué quiere decir “clásico”? ¿Cómo surgió, se desarrolló y se modificó el concepto de “clásico”? Si tenemos en cuenta que el término hace referencia a la Antigüedad grecorromana y que puede aplicarse tanto al tiempo como al espacio, el origen “clásico”, en palabras de Salvatore Settis, es parte esencial de la poética de lo posmoderno, sobre todo en la arquitectura. Se construye un nuevo lenguaje propio, con grandes posibilidades como: pureza, desnudez, esencialidad... o como diría Settis, una página blanca donde los modernos pueden ejercer la reconquistada libertad de escribir palabras nuevas, nuevas arquitecturas, nuevas experiencias. Es lo que él concibe como “tabula rasa”, reafirmación de lo “clásico” como base fundamental de la que partir como estímulo⁷⁸³.

El arqueólogo alemán Ernst Buschor (1886-1961) necesitó de la poesía contemporánea de Rainer Maria Rilke para sus descripciones, intuitivas y sugestivas, de los objetos artísticos griegos. Al igual que Rilke, Settis advierte que Buschor vio en el arte griego arcaico la primordial y ya perfecta juventud del mundo, que debería proyectarse sobre el presente ocupando el puesto que le correspon-

⁷⁸² Citado en SETTIS, Salvatore, 2006 (nota 388), p. 22.

⁷⁸³ Ver SETTIS, Salvatore, 2006 (nota 388), p. 40.

día a lo “clásico”⁷⁸⁴. Lo “clásico” depende de la imagen tradicional del arte llamado “clásico”, que tiene como “corpus” las estatuas de Roma y del concepto de lo “clásico”, que veía en la antigüedad un bloque único, grecorromano, o incluso se podría asociar con la búsqueda de la autenticidad que emergía de Grecia. Todas estas tendencias, como se remarca en *Futuro del ‘classico’* [El futuro de lo clásico] (2006), seguían de cerca el legado del filósofo alemán Friedrich Nietzsche (1844 - 1900), con su predilección por lo arcaico, y tuvieron como valor fundamental no ya lo “clásico” como se había entendido hasta entonces, sino lo “auténtico”⁷⁸⁵. Como auténtica se puede considerar la trayectoria y la obra del artista norteamericano que pone en sintonía lo “clásico” con lo “moderno”. Todo está relacionado, la historia, la arqueología, la literatura o el arte; Twombly logró fusionarlo en su obra gracias a su forma de entender y expresar su visión del mundo. Precisamente, cuando se habla de la Antigüedad y se establece el gusto por “lo clásico”, el norteamericano se desplazó definitivamente hacia la vertiente griega, una cultura que él evocó con los nombres de los escultores griegos que inscribe en *The Ceiling* [El techo] (2010): Fidias (490 a. C. - 430 a. C.), Policletto (480 a. C. - 420 a. C.), Mirón (ca. 480 a.C. - 440 a. C.), Praxíteles (circa 400 a. C. - 320 a. C.), Escopas (380 a. C. - 330 a. C.), Lisipo (370 a. C. - 318 a. C.) y Cefisodoto —aunque este último podría tratarse tanto del escultor ateniense Cefisodoto el Viejo (ca. 400 a. C. - 370 a. C.) (probablemente el padre de Praxíteles), como de Cefisodoto el Joven de finales del siglo IV a. C., (hijo de Praxíteles)—.

⁷⁸⁴ Ver SETTIS, Salvatore, 2006 (nota 388), p. 46.

⁷⁸⁵ Ver SETTIS, Salvatore, 2006 (nota 388), pp. 47-48.

El arte griego invocado por el historiador y arqueólogo alemán Johan Winckelmann, quien también transcurrió sus últimos días en Italia, nutrido por una visión de los valores actuales, se transformó en la base educativa, en el ideal ético y estético no solo del artista sino también del hombre culto⁷⁸⁶. Una vez más, dos vertientes que confluyen en la figura de Twombly⁷⁸⁷. Se podría suponer que el arte era quien proporcionaba en la civilización griega el equilibrio en todos los aspectos, incluida la filosofía o la literatura con escritores como Homero (siglo VIII a. C.) o Hesíodo (ca. segunda mitad del siglo VIII a. C.). Sin embargo, han sido personajes modernos, como el ya citado Winckelmann o su compatriota Rilke, quienes abogaron por la liberación intelectual del individuo a través de la experiencia estética de la Antigüedad clásica.

Settis, en el capítulo “Lo ‘clásico’ como repertorio”, reflexionaba acerca de la idea del anticuario Antoine Mongez de que el arte griego era como la escritura jeroglífica en la que a cada texto le correspondía un significado comprensible para todos porque es algo que conforma nuestra naturaleza⁷⁸⁸. La idea que se vislumbra a lo largo de este capítulo es que la imagen clásica era capaz de transmitir con fuerza y de forma inmediata. Se presenta al arte “clásico” como un auténtico lenguaje de la naturaleza, eficaz y ge-

⁷⁸⁶ El famoso arqueólogo e historiador alemán dedicó su carrera al estudio de la Antigüedad clásica, una prueba de ello es *Geschichte der Kunst der Altertums* [Historia del arte en la antigüedad] (1764) en WINCKELMANN, Johann. *Historia del arte en la antigüedad* (trad. Joaquín Chamorro Mielke). Madrid: Akal, 2011.

⁷⁸⁷ Ver SETTIS, Salvatore, 2006 (nota 388), p. 61.

⁷⁸⁸ Ver SETTIS, Salvatore, 2006 (nota 388), pp. 65-69.

nerador, capaz de hablar sin mediciones del alma del nuevo sujeto de la historia, las masas de los iletrados⁷⁸⁹. El arte griego se convierte en el lenguaje universal por excelencia, que con el paso de los siglos sigue vigente, resurgiendo en diferentes periodos artísticos en los que renace el carácter, la esencia de la Antigüedad. A su vez, cada artista se enriquece gracias a estas antigüedades tanto personalmente como profesionalmente, creando un nuevo estilo.

La mayoría de los artistas ansían encontrar en el arte “clásico” un nuevo repertorio de motivos de figuras —asimilándolo y apropiándose—, motivados e influidos por tratados como el *De pictura* [De pintura]⁷⁹⁰ (ca. 1435) del gran Leon Battista Alberti (1404-1472) o biografías de artistas como la que escribió el propio Giorgio Vasari (1511-1574), *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri* [Vida de los mejores arquitectos, pintores y escultores italianos] (1542-1550)⁷⁹¹. Por el contrario, Twombly no utilizaba las imágenes ni los repertorios más comunes por otros colegas sino que utilizaba la escritura para aludir y resurgir el espíritu de lo “clásico”⁷⁹².

El pintor Cennino Cennini (1370-1440) escribió en su *Libro dell'arte* [Libro del arte]⁷⁹³ (ca. 1390) que Giotto di Bondone

⁷⁸⁹ Ver SETTIS, Salvatore, 2006 (nota 388), p. 68.

⁷⁹⁰ ALBERTI, Leon B. *De pintura y otros escritos sobre arte* (trad. Rocio de la Villa) (1ª ed.). Madrid: Tecnos, 1999.

⁷⁹¹ Ver VASARI, Giorgio. *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores desde Cimabue a nuestros tiempos* (ed. Luciano Bellosi y Aldo Rossi) (5ª ed.), Madrid: Cátedra, 2010.

⁷⁹² Ver SETTIS, Salvatore, 2006 (nota 388), p. 72.

⁷⁹³ CENNINI, Cennino. *El libro del arte* (trad. Fernando Olmeda Latorre) (1ª ed. 1988). Madrid: Akal, 2002.

(1267-1337): «[...] trasladó el arte de la pintura de griego a latín, y lo adaptó a los modernos»⁷⁹⁴, del mismo modo que hoy se podría considerar a Twombly el puente entre la cultura clásica y la contemporánea y entre los artistas “clásicos” de los “modernos”. Existen muchas especulaciones y contradicciones en torno al concepto de lo “clásico”, algo que Salvatore Settis abordaba en su libro ya citado, y señalaba que el historiador y filósofo polaco Władysław Tatarkiewicz (1886-1980) distinguió cuatro significados para la palabra “clásico” según su terminología, todos ellos aceptables y afines a su obra:

1. Denota un valor, “clásico” puede significar perfecto, reconocido como modelo.
2. Denota un periodo cronológico, “clásico” puede ser sinónimo de “antigüedad grecorromana” (o únicamente del apogeo de la civilización griega).
3. Denota un estilo histórico, “clásico” puede referirse a los modernos que han resuelto acomodarse a los modelos antiguos.
4. Denota una categoría estética, puede decirse de autores y obras que tienen armonía, medida y equilibrio.

Por tanto, según Settis, lo “clásico” podía definirse mediante una serie de oposiciones binarias: en los siglos XVI y XVII, se opuso a lo “gótico” (al arte medieval); en el siglo XIX, a lo romántico (también al barroco entre más de un historiador del arte); en

⁷⁹⁴ Citado en SETTIS, Salvatore, 2006 (nota 388), p. 79.

el siglo XX, a lo “primitivo” (o a lo “auténtico”)⁷⁹⁵. No obstante, todo esto no hubiera tenido mayor transcendencia sin la figura de Plinio el Viejo (23 d. C. - 79 d. C.), quien contribuyó en la visión y concepción del desarrollo del arte antiguo. Influyó en todos los tratadistas modernos, desde Lorenzo Ghiberti (1378-1455) a Winckelmann, el compendiador más coherente. Indiscutiblemente, el culto al pasado llevó consigo nuevos coleccionistas, como lo pudo ser el propio Twombly —no fue casualidad que coleccionase escultura clásica—. Gracias a artistas, tratadistas y coleccionistas, hoy se puede entender mejor a los antiguos. La información que se ha ido gestando alrededor de la nostalgia del pasado ha conseguido crear todas nuestras imágenes de la Antigüedad, y han constituido el concepto de lo “clásico” y todo lo que esto significa para nuestra cultura⁷⁹⁶.

En definitiva, Settis escribe respecto a lo “clásico”:

«El hombre muere y no renace, pero lo “clásico” muere para renacer, cada vez igual a sí mismo y cada vez diferente. Este modelo cíclico, esta obsesión recurrente por un “clasicismo” siempre dado por muerto y siempre renacido atraviesa toda la historia cultural europea.»⁷⁹⁷

⁷⁹⁵ Citado en SETTIS, Salvatore, 2006 (nota 388), p. 87. La figura de Wladyslaw Tatarkiewicz es importante por su contribución en el campo de la estética, como vemos en su *Historia estetyki* [Historia de la estética] publicada en tres volúmenes -vols. 1-2, La estética antigua y la estética medieval (1962) y vol. 3, La estética moderna, (1967)-, en TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de la estética*. 3 vols. (trad. Danuta Kuryca). Madrid: Akal, 1987-1991., 2006 (nota 388), p. 79.

⁷⁹⁶ Ver SETTIS, Salvatore, 2006 (nota 388), p. 92.

⁷⁹⁷ Ver SETTIS, Salvatore, 2006 (nota 388), p. 99.

Esta frase recoge a la perfección lo que la obra de Twombly representa y lo que pretende expresar con *The Ceiling* [El techo] (2010) en el Musée du Louvre. Por otro lado, Roland Barthes apuntó en su ensayo “The Wisdom of Art” [Sabiduría en el arte] (1979) que la cultura de Twombly es la clásica:

«No se limita a referirse directamente a hechos mitológicos transmitidos por la literatura griega y latina, sino que además los “autores” [...] que introduce son o bien poetas humanistas (Valéry, Keats) o bien pintores educados en la Antigüedad (Poussin, Rafael). Una única cadena, representada sin cesar, conduce de los dioses griegos al artista moderno, y eslabones de esa cadena son Ovidio y Poussin. Una especie de triángulo de oro une a los antiguos con los poetas y el artista.»⁷⁹⁸

Una cultura que para Twombly era un estar a gusto, un recuerdo, una ironía, una postura, un gesto dandi⁷⁹⁹. Conjuga un efecto único, raro y paradójico que trae consigo un arte provocativo en cuanto que no resulta solemne. Un arte entre el pasado y el presente que se nutre de diversos factores y desemboca en esencia mediterránea.

14.1. Antigüedad contemporánea. Integración

La integración y la fusión de referencias procedentes de la Antigüedad clásica y el arte contemporáneo es más que evidente a lo

⁷⁹⁸ Ver BARTHES, Roland, 1986 (nota 84), p. 215.

⁷⁹⁹ Esta descripción acerca de qué es la cultura para Twombly está extraída de BARTHES, Roland, 1986 (nota 3), p. 189. Cuando Barthes habla de gesto “dandi” se refiere a que se distingue por su extremada elegancia, tal y como podemos comprobar en la Real Academia Española.

largo de toda su trayectoria, sin embargo, de entre todas, se ha creído oportuno destacar dos temas provenientes de la cultura clásica como la literatura, tanto en su vertiente religiosa, mitología, como la más carnal y visceral, beligerante. Todos hechos y personajes provenientes de fuentes clásicas que el artista reinterpreta e integra a la par que relaciona con hechos contemporáneos: *Vengeance of Achilles* [Venganza de Aquiles] (1962), *Fifty days at Iliam* [Cincuenta días en Troya], (1978), *Bacchus* [Baco] (2005) y, por último, el compendio de esa devoción y pasión por la historia y la cultura clásica, su culminación y el reconocimiento a toda una carrera, *The Ceiling* [el techo] (2010).

14.1.1. Referente bélico y mitológico

El tema de la guerra también ha estado presente en la obra de Twombly a través de las referencias literarias de Constantino Cavafis (1863-1933), Homero... La preocupación de Twombly por las batallas —ganadas o perdidas— podría entenderse como otra manera de expresar su sensibilidad histórica por el pasado mediterráneo. Episodios como la Batalla de las Termópilas (480 a. C.) y la derrota del persa Darío III por el macedonio Alejandro Magno en la Batalla de Issos (333 a. C.) están profundamente inscritos en las construcciones culturales del antiguo Mediterráneo. Así como la narrativa clásica de Homero sobre la guerra de diez años entre los aqueos y los ilianos.

Quizás, como sugirió la profesora Mary Jacobus, Twombly —como Cavafis— utilizó los mitos del mundo antiguo para reinterpretar la guerra desde la perspectiva de su propio momento histórico. En otras palabras, Jacobus se cuestionó la percepción de Twombly como un americano expatriado, aislado de la política y

alejado de los acontecimientos de su época y país⁸⁰⁰. Por ejemplo, su escultura *Thermopylae* [Termópilas] [ver Fig. 96] (1991) lleva inscrito el poema del mismo nombre del poeta griego Cavafis, de 1903. El artista aludió no solo al concepto de “traición moderna” que aparece en el poema del poeta griego sino también a la muerte del famoso ejército de los trescientos del rey Leónidas en defensa de Esparta. Mientras que el poema de Cavafis versaba también sobre el conflicto de dominación otomana en Creta a raíz de la Guerra greco-turca o Guerra de los Treinta días de 1897. Los cuatro tulipanes estilizados que aparecen en las *Thermopylae* [Termópilas] (1991) de Twombly parecen implantados en un pequeño montículo como lanzas rotas que recuerdan a las flores que normalmente brotan de las tumbas como símbolo de conmemoración y renovación. Este pequeño homenaje del artista se enlazaría con el poeta griego Simónides de Ceos, quien compuso un epigrama en relación a esta contienda que después fue grabado como un epitafio en una piedra colocada en la cima del monte de los espartanos en el paso de las Termópilas. Se dice que la piedra se colocó donde cayó y pereció el último de los espartanos. Aunque el grabado original no se conserva, en 1955 se hizo una réplica que hoy se contempla en ese mismo lugar en la que se podía leer, según dijo Herodoto: «Ὡ ξεῖν', ἀγγέλλειν Λακεδαιμονίοις ὅτι τῆδε/ κείμεθα, τοῖς κείνων ῥήμασι πειθόμενοι.» [Caminante, ve a Esparta y di a los lacedemonios que aquí yacemos por haber obedecido sus mandatos]⁸⁰¹. Simónides de Ceos hizo referencia a

⁸⁰⁰ JACOBUS, Mary, 2016 (nota 64), p.103.

⁸⁰¹ Traducción al castellano extraída del artículo de ANTÓN, Jacinto. “Donde Leónidas perdió el

la máxima de los Espartanos: «Nunca retroceder, nunca rendirse». Y es precisamente en honor a Leónidas y a sus 300 espartanos que Simónides escribió su epitafio, y Twombly realizó su pieza escultórica. Este pequeño monumento de Twombly está compuesto de yeso blanco que cubrió con vendas de muselina, enrolladas sobre un marco de mimbre. La sutil mancha de color rojo sugería la sangre de la herida en batalla. En un lado de la escultura se puede leer en mayúsculas el título *Thermopylae* [Termópilas] de la misma, y en el otro, las primeras líneas del poema de Cavafis: [“Honour to those who in the life/ They lead define and guard/ A Thermolyae.”] Esto podría ser un tributo a la nobleza y el honor de los soldados que lucharon y perecieron en la batalla, si no fuera por el giro amargo del final del poema: «And even more honor is due to them / when they foresee... that the Medes will break through after all»⁸⁰², en el que Cavafis, según Jacobus, quiso destacar que todos los combatientes caídos en la contienda fueron finalmente traicionados con sus muertes⁸⁰³.

La otra pieza funeraria que le sigue es *Epitaph* [Epitáfio] (1992) [Fig. 182], compuesta por una caja de madera de aspecto

paso”. *El País*, 1 de agosto 2007. En: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:-JVmb2CSYYz4J:elpais.com/diario/2007/08/01/revistaverano/1185919201_850215.html+&cd=3&chl=es&ct=clnk&gl=es>. (Fecha de consulta: 25 -II-2017). La versión en griego ha sido tomada del siguiente enlace: <http://primuspilumiterus.blogspot.com.es/2007/11/epitafio-de-simnides_12.html> (Fecha de consulta: 25 -II-2017). Es muy probable que la versión que consultase el artista fuese: Heródoto VII, 228. Herodotus, with an English translation by A. D. Godley. Cambridge. Harvard University Press. 1920.

⁸⁰² JACOBUS, Mary, 2016 (nota 64), p. 132.

⁸⁰³ JACOBUS, Mary, 2016 (nota 64), p. 132.



Fig. CLXXXII.

Epitaph [Epitafio] (1992). Madera, yeso, madera contrachapada, pintura blanca. 40,2 x 39,4 x 38,7 cm. © Cy Twombly Foundation.

©The Menil Collection, Houston.

rudo, rugoso, recubierta de yeso y pintada de blanco, en la que superpuso también una lámina de madera —a modo de tapa— en la que inscribió el epitafio de Arquíloco combinando las mayúsculas con las minúsculas: [“in the HOSPITALITY/ of WAR/ We LEFT THEM THEIR DEAD/ as a gift/ TO REMEMBER/ US BY/ ARCHILOCHOS.”] Twombly trabajó en esta escultura bajo una perspectiva despectiva de la guerra y el desprecio de sus consecuencias en la vida humana —cuerpos desfigurados y desmembrados, cadáveres carbonizados dejados sin sepultar como una advertencia a otros— como incidió en señalar Jacobus, quien sugirió que la obra reflejaba irónicamente los pozos de petróleo en llamas que cubrían tanto a los vivos como a los muertos durante la primera Guerra del Golfo (1990-1991), mientras que el bombardeo estadounidense carbonizaba los cuerpos de los soldados iraquíes que huían. Para la profesora británica, la caja casi abierta parece estar llena de materia deshumanizada e implica una visión sutil pero a la par salvaje sobre la guerra moderna⁸⁰⁴.

El trabajo “bélico” del norteamericano trató de dar respuestas a los conflictos armados más importantes del último medio siglo. Como bien señaló Jacobus en su libro *Reading Cy Twombly: Poetry in Paint*, Twombly logró transformar la longevidad y la distancia de la historia mediterránea en un espacio sincrónico: «[...] sail[ing] away from history into geography»⁸⁰⁵. Aunque Twombly hizo de Italia su hogar desde finales de los años cincuenta hacia

⁸⁰⁴ JACOBUS, Mary, 2016 (nota 64), pp. 129-130

⁸⁰⁵ JACOBUS, Mary, 2016 (nota 64), p. 104.

adelante, como norteamericano habría sido testigo de muchas escenas beligerantes, como la bomba atómica en 1945 y el estallido de la guerra coreana en 1950, etc. Al igual que cualquier artista de los años sesenta, ignorar el papel militar de los Estados Unidos era muy complicado, ya fuese en el Sudeste Asiático o con la campaña de armamentos nucleares de los años cincuenta y sesenta, la crisis de los misiles cubanos de 1962 o el asesinato de Kennedy en 1963 —que le llevó a pintar *Nine Discourses on Commodus* [Nueve discursos sobre Cómodo] (I-IX) (1963) [ver Fig. 62]—; sobre todo, haciendo hincapié en las bajas militares, los bombardeos y las protestas sobre la guerra de Vietnam que culminaron con la retirada estadounidense en 1973 y la caída de Saigón dos años después. Un periodo conflictivo en el que el artista vivió entre Europa y New York, y en el que también viajaría años después al Próximo y Medio Oriente para visitar emplazamientos arqueológicos durante tiempos combativos.

Jacobus señaló cómo Twombly redibujó en su obra los límites de la geografía del Mediterráneo para incluir “Asia Menor”⁸⁰⁶. Teniendo en cuenta sus viajes por la región y su interés por la historia antigua y la cultura sumeria, Twombly seguramente habría tenido sus dudas sobre el despliegue de las fuerzas militares estadounidenses en Oriente Medio durante la primera Guerra del Golfo de 1990-91 (“Operación Desierto Escudo” y “Operación Tormenta del Desierto”). Un conflicto que causó un daño irreparable al patrimonio cultural de Mesopotamia, incluyendo sitios arqueológicos conocidos por el artista. Según Jacobus, el trabajo

⁸⁰⁶ JACOBUS, Mary, 2016 (nota 64), p. 105.

de Twombly a partir de los años noventa manifestaba y aludía directamente a la marea de sangre que envolvía la región cuya Historia antigua ya estaba marcada por el oportunismo militar mucho antes de que se conociera por su petróleo⁸⁰⁷.

Profundamente arraigado en las representaciones culturales mediterráneas, la guerra constituye un punto significativo que hilaba los diferentes períodos de la obra de Twombly. Jacobus afirmaba que los que conocían al artista atestiguan su profunda convicción sobre la inmoralidad de la guerra. Sin embargo, sorprendentemente su arte marcial ha recibido poca atención ya que su trabajo se interpreta mayoritariamente desde lo poético y lo mítico —tanto histórico como apolítico—, de ahí que se sirviese del pasado dialécticamente para cuestionar aspectos que le preocupaban de la modernidad. No obstante, a pesar de su aparente distancia sobre la política contemporánea se evidencia su preocupación por las recientes contiendas americanas. A lo largo de su trayectoria Twombly mezcló la sexualidad y el sacrificio, el orgullo y la abyección, la pasión y la destrucción, elementos que tradicionalmente aparecen en cualquier escenografía de guerra. Así pues, para Jacobus, Twombly fue un artista moderno que se comprometió con la guerra como un aspecto crucial de la modernidad⁸⁰⁸.

La guerra en palabras de Jacobus es: «[...] perhaps the most ancient, and certainly one of the most powerful, of rhetorical *topoi*». Ya sea a través de la literatura o el arte visual —tanto de las

⁸⁰⁷ JACOBUS, Mary, 2016 (nota 64), p. 105.

⁸⁰⁸ JACOBUS, Mary, 2016 (nota 64), p. 105.

imágenes heredadas como de las nuevas producidas bajo la era tecnológica—, las narrativas o representaciones bélicas siempre se han utilizado para reforzar la imagen del poder y de la masculinidad a través de códigos de honor, rango, valor y orgullo en el arte de la guerra. Cualidades que enmascaran la codicia y la venganza, sentimientos que, desgraciadamente, incitan la violencia. Héroes y antihéroes, amigos y enemigos, traiciones y venganzas que desembocan en disputas, que se repiten a lo largo de la historia, ya sean provocadas por Helena en la *Iliada* de Homero al huir con Paris a Troya y abandonar a su esposo Menelao en Esparta, o por la hegemonía y el control del petróleo en Irak (sangre versus petróleo).

De entre todas las obras del artista relacionadas con la guerra o de carácter beligerante se ha querido prestar una mayor atención a aquellas que guardan una especial atención con el mundo clásico, como en *Vengeance of Achilles* [Venganza de Aquiles] (1962) y *Fifty days at Iliam* [Cincuenta días en Troya] (1978).

14.1.1.1. *Vengeance of Achilles* (1962)

Esta obra se presentó en la galería La Tartaruga de Roma como una serie de “retratos históricos”. Sin embargo, el artista en *Vengeance of Achilles* [Venganza de Aquiles] (1962) [ver Fig. 83] quiso plasmar la sed de venganza y la rabia de Aquiles. El estilo vertical y la forma puntiaguda de la imagen como en llamas recuerdan a un cohete en propulsión. La comisaria Katharina Schmidt destacó cómo el vértice colosal ocupa toda la imagen, como una “A” gigante de Aquiles. El mismo Twombly dijo: «...it’s the Achilles thing and the shape of the A has a phallic aggression — more like a rocket. It’s pointed. The Vengeance of Achilles is very

aggressive»⁸⁰⁹. Es más, en *Study for Vengeance of Achilles* [Estudio para la venganza de Aquiles] (1961), se ve claramente cómo la letra “A” se va transformando en tres pasos en un cohete ardiente. Esta asociación con el cohete no es meramente accidental, como bien destacó Jacobus, pues, a principios de los años sesenta, tiene lugar el momento más álgido de la Guerra Fría (1945-1991), durante la cual se produjeron espectaculares pruebas nucleares, entre ellas el Project Starfish, una serie de explosiones de alta altitud lanzadas en julio de 1962 como un prototipo “Star War” de escudo de telecomunicaciones, experimentos en la ionosfera que provocaron protestas generalizadas por parte de la comunidad científica, originando un lenguaje visual antinuclear propio⁸¹⁰.

A *Vengeance of Achilles* [Venganza de Aquiles] (1962) [Fig. 183] le siguió *Achilles Mourning the Death of Patroclus* [Aquiles afligido por la muerte de Patroclo] (1962) [Fig. 184] compuesto por el mismo título garabateado en el lienzo y unas pocas líneas cruzadas verticales con otra horizontal en lápiz y dos remolinos o amasijos de color rojo. Aquí se plasma el horror y el dolor de Aquiles al recibir la noticia de la muerte de Patroclo. Esta obra denota el interés o la empatía del artista por los sentimientos humanos más profundos y puros. Historias primigenias que han trascendido hasta la actualidad, estados de ánimo conflictivos y emocionales. Jacobus insistió en subrayar cómo la guerra engendra tanto la jerarquía como la masculinidad, al igual que cementa los lazos

⁸⁰⁹ JACOBUS, Mary, 2016 (nota 64), p. 107.

⁸¹⁰ JACOBUS, Mary, 2016 (nota 64), pp. 109-110.

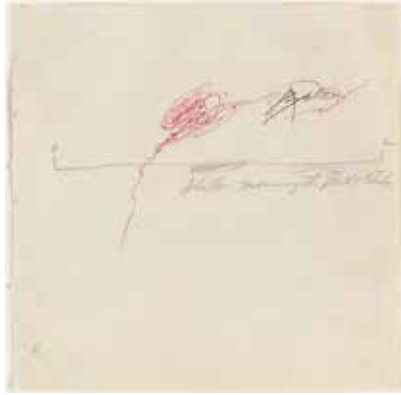


Fig. CLXXXIII.

Estudio para *Achilles Mourning the Death of Patroclus*
[Aquiles afligido por la muerte de Patroclo] (1962), Roma.

Bolígrafo y lápiz sobre papel. 24,1 x 24,1 cm.

© Cy Twombly Foundation.

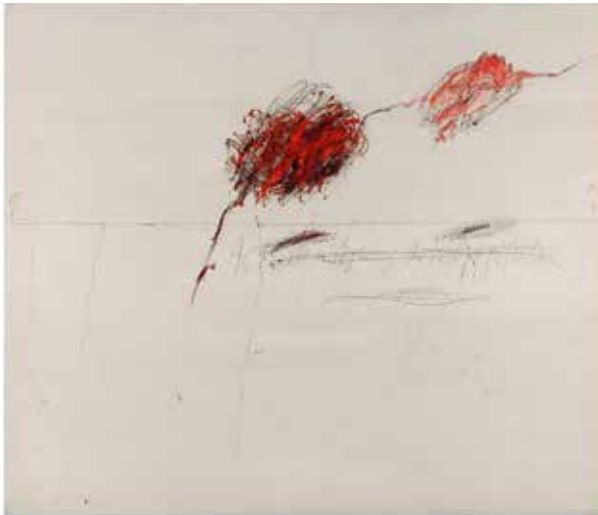


Fig. CLXXXIV.

Achilles Mourning the Death of Patroclus [Aquiles afligido por
la muerte de Patroclo] (1962), Roma. Óleo, lápiz de plomo
sobre lienzo. 259 x 302 cm. © Cy Twombly Foundation.

© Musée Nationale d'Art Moderne, Paris.

eróticos y la violencia entre los seres humanos: «If war breeds both hierarchy and masculinity, it also cemented erotic bonds and violence between men. The Iliad is a tragic love-story that ends with the funeral of not one but two fallen heroes»⁸¹¹.

La Iliáda [La Ilíada] de Homero también le inspiró *Ilium* (*one Morning Ten Years Later*) [Ilión (una mañana diez años después)] (1964) [Fig. 185], realizada en dos partes; la pintura hace referencia a la ciudad de Troya y a la Guerra de diez años que relató el poeta griego en la *Iliáda* [La Ilíada]. La ciudad la plasmó como un enmarañamiento de trazos y símbolos escatológicos de cuerpos polimórficos como ya hiciera con *Ferragosto* (1961). Corazones o más bien nalgas que emulan corazones que aparecen esparcidos por el campo de batalla, junto con lo que parecen ruedas esquematizadas, escaleras y ventanas, así como penes, senos, etc., entre los que se intercalan todos los nombres de los protagonistas [“Menelaus, Agamemnon, Odysseus, Diomedes, Achilles, Patroclus, Hector...”] que aparecen en la parte central. Esta pintura deja al descubierto no solo la guerra sino la lujuria que para muchos está implícita en la violencia. Asimismo, en 1964, Twombly fue testigo de la guerra en Vietnam bajo el gobierno del presidente Lyndon B. Johnson y la resolución del Golfo de Tonkin que permitió a los Estados Unidos bombardear Vietnam del Norte. El belicismo estaba literalmente en el aire, fuerzas armadas del aire y bombarderos B-52. Sin embargo, Jacobus se cuestionó ¿dónde estuvo el artista esos diez años antes? Para la profesora era más probable que, en agosto de 1954, Twombly empezase su

⁸¹¹ JACOBUS, Mary, 2016 (nota 64), p. 111.



Fig. CLXXXVa.

Ilium (one Morning Ten Years Later) [Ilión (una mañana diez años después)] (1964), Roma. Parte I: Pintura al óleo, lápiz de plomo y crayón de cera sobre lienzo. 200,03 x 210,19 cm. © Cy Twombly Foundation.



Fig. CLXXXVb.

Ilium (one Morning Ten Years Later) [Ilión (una mañana diez años después)] (1964), Roma. Parte II: Pintura al óleo, lápiz de plomo y crayón de cera sobre lienzo. 199 x 288,5 cm. © Cy Twombly Foundation.

©Colección privada.

trabajo como criptográfico en el Pentágono (Washington D. C), lo que le permitió viajar a New York en cada uno de sus permisos, donde Rauschenberg ya había comenzado a construir sus *combine-paintings* mientras Jasper Johns desarrollaba su famoso icono de la bandera americana, mostrando el patriotismo omnipresente de los estadounidenses. Por lo que todos los hechos quedaban relacionados y muy bien hilados por parte del artista.

Mary Jacobus hizo hincapié en cómo le pudo influenciar al artista crecer en Lexington, Virginia, ya que habría estado familiarizado con los obeliscos y los monumentos del Cementerio Memorial de Jackson de Stonewall. Es más, al lado del campus de la Washington Lee University se encuentran los formidables edificios del Instituto Militar de Virginia, por lo que Twombly estaba rodeado por la arquitectura clásica de antes y después de la guerra en Virginia, un clasicismo que también le llevó a componer dos de sus collages más famosos *Apollo and the Artist* [Apolo y el artista] (1975) [ver Fig. 75] y *Mars and the Artist* [Marte y el Artista] (1975) [ver Fig. 76]. Estas obras simbolizan tanto lo mítico y apolíneo como lo marcial; impulsos contrapuestos de “sensibilidad” y “acción”. En el primero de ellos, se inscribe el nombre del dios Apolo por encima del signo de la flor de loto —que simboliza al artista—, junto con las palabras escritas a lápiz —“Poesía”, “Musas” y “Artes”— que vinculan al dios con las artes, y hojas de laurel flotando en la parte central entre la palabra “Apollo” y la flor de loto. En segundo, el dios Marte se identifica con lo que parece un escudo inacabado, mientras el artista se simboliza de nuevo mediante la flor de loto, acompañado por imágenes fálicas a lápiz a medio borrar que enfatizarían esa masculinidad y agresividad

que se asociarían inherentemente con el dios de la guerra⁸¹².

Asimismo, también se puede apreciar el interés de Twombly en la cartografía de batallas gracias a un pequeño grupo de pinturas abstractas pertenecientes al mismo período que su cambio hacia el minimalismo, con sus pinturas de estilo pizarra. Concretamente cinco obras llamadas *Synopsis of a Battle* [Sinopsis de una batalla] (1968) [Fig. 186], que, como apuntaba Jacobus, consisten en construcciones cónicas, o lo que parecen ser vórtices o segmentos de una cápsula espacial. Mediciones y diagramas direccionales que podrían ser vagamente interpretados como formaciones de batalla en forma de abanico enfocadas en un único punto de vista dominante. Cada una de las piezas de la serie están inscritas con las palabras [“Issus”, “Synopses”, “Enter”, “Flank” y “Right”], junto con cálculos que pueden (o no) corresponder a números de tropas, distancia y tiempo, o a estadísticas de víctimas como se extraen de las cuentas de batallas militares. Este grupo de pinturas también se relaciona con los cálculos giratorios necesarios para el giro alrededor de un eje como en su serie *Orión* (1968). Las pinturas que ideó en el verano de 1969 durante su estancia en Bolsena, *Bolsena paintings* [pinturas de Bolsena] (1969) coincidieron con el aterrizaje del Apolo en la luna, y que Twombly (al igual que Rauschenberg) siguió de cerca, fascinado por la tecnología de los cohetes y los viajes espaciales. Sin embargo, diez años después retomaría de nuevo el tema homérico en su serie *Fifty days at Iliam* [Cincuenta días en Troya] (1977-78).

⁸¹² JACOBUS, Mary, 2016 (nota 64), p. 113.

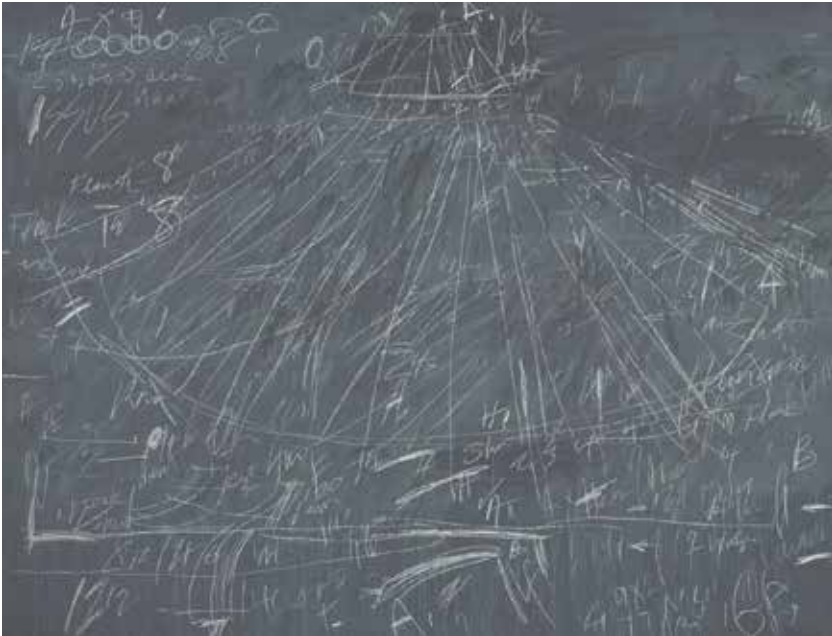


Fig. CLXXXVI.

Synopsis of a Battle [Sinopsis de una batalla] (1968). Pintura industrial, crayón de cera sobre lienzo. 200,66 x 261,94 cm.

© Cy Twombly Foundation. © Virginia Museum of Fine Arts (VMFA). Regalo de Sydney y Frances Lewis al VMFA.

14.1.1.2. *Fifty days at Iliam* (1978)

Twombly en sus muchos homenajes al poeta griego Homero, le dedicó la serie *Fifty days at Iliam* [Cincuenta días en Troya] (1977-78) [ver Fig. 51] donde narró a lo largo de diez lienzos la historia de la *Iliáda* [Ilíada] (siglo VIII a. C), una trama que trata de la cólera humana, de sus causas, sus consecuencias, y de su consuelo, pacificación. Todo esto tiene como ambiente de fondo el último año de la toma de Troya, también conocida como Ilión entre los griegos. Odios y venganza que llevan a sus protagonistas al límite: Agamenón, Apolo, los Aqueos, Aquiles, Patroclo, Héctor...

En el verano de 1977, Cy Twombly comenzó a trabajar en Bassano en esta pintura en diez partes basada en la traducción del poeta Alexander Pope de la *La Iliáda* [La Ilíada] de Homero, la trágica historia de los últimos cincuenta días de la Guerra de Troya. El artista trabajó intensamente para tener acabados los lienzos en 1978 y poder así incluirlos en la retrospectiva que le estaba preparando el Whitney Museum para 1979. Actualmente, la serie está instalada de forma permanente en una de las galerías del Philadelphia Museum of Art. La serie recrea algunos de los episodios más característicos de la Ilíada de Homero gracias a la escritura gestual y a las representaciones esquemáticas, utilizando un lenguaje visual que ya había comenzado a desarrollar veinte años antes. Sin duda, un tributo a una de las obras más importantes y canónicas de la cultura occidental.

Twombly estipuló la configuración espacial de los diez grandes lienzos en una presentación secuencial y temática. El primero de los lienzos está dedicado al escudo de Aquiles, como él mismo indicó en la inscripción: ["Achilles Shield"] con un gran garabato

enmarañado que emula al escudo; el segundo es para los héroes y heroínas de los Aqueos como se ve en los nombres que inscribe: [“Thetis, Hera, Athena, Achilles, Menellaus, Patroclus, Ajax, Hermes, Diomedes...”] en el que enfatizó en rojo el nombre de Aquiles, así como el de los aqueos sobre el resto en grafito: [“Achaeans”, “Achilles”]; el tercero está íntegramente destinado a la venganza de Aquiles tras la muerte de Patroclo representada por el dibujo de un falo —masculinidad, pasión y violencia—; en el cuarto se representa a los aqueos en batalla; en el quinto se plasma la guerra que da paso al fuego que arrasa y lo consume todo a su paso [“Like a fire that consumes all after it.”]; en el sexto se pueden observar las sombras de la muerte que acecha a los tres héroes condenados en forma de flor o nube, de Aquiles (rojo), Patroclo (azul) y Héctor (blanco); en el séptimo Twombly escribe los componentes de la familia de Príamo como él mismo señaló: [“House of Priam: Polydoros, Polites, Antiphus, Hector, Hyrtacus, Paris...”] y, sobre todo Cassandra, hija de Príamo, que destaca sobre los demás en azul; en el octavo son los troyanos los que se alzan con la batalla, tras la contienda Twombly plasmó las sombras de la noche eterna como se puede leer: [“Shades of eternal night”], para acto seguido acabar con el tributo a todos los héroes troyanos como bien subraya el artista [“Ilians”] junto a los diversos nombres inscritos en la silueta de una flor.

Es importante anotar que fue el mismo artista quien organizó la exposición de la serie en el Philadelphia Museum of Art. El artista diseñó la instalación de modo que una pared presenta pinturas de aire predominantemente griego, apasionado y agresivo, mientras que los lienzos en la pared de enfrente se centran esencialmente en los troyanos, con obras de carácter más contemplati-

vo y melancólico. La serie progresa y se desarrolla desde la decisión fundamental de Aquiles de unirse a la lucha contra Troya, *Shield of Achilles* [El escudo de Aquiles], hasta un lienzo casi vacío imbuido por el silencio de la muerte y el olvido, *Shades of Eternal Night* [Sombras de la noche eterna]. Presidiendo la galería desde la pared del fondo se encuentran las monumentales *Shades of Achilles, Patroclus, and Hector* [Sombras de Aquiles, Patroclo y Héctor], un guiño elegíaco a los tres héroes caídos durante la guerra⁸¹³.

Sin duda, una de las series de batallas más importantes del artista hasta que en 2001 compusiera *Lepanto* (2001) para la Bienale di Venezia.

14.1.1.3. *Bacchus* (2005)

El artista, tras sus primeros collages y dibujos sobre el dios griego Dionisio, el díptico *Dionysus* [Dionisio] (1975) [Fig. 187], el díptico de 1976 *Dithyrambus* sobre el cántico en honor a Dionisio, *Dionysus* [Dionisio] (1979) [Fig. 188], *Bacchanalia* [Bacanales] (1977) [Fig. 189] y el tríptico *Bacchus* [Baco] (1981) [Fig. 190] — donde además de insertar su nombre de forma enérgica e insistente introdujo fotografías de signos relacionados con Baco, como la uva—; también se sirvió del dios en sus dos series sobre las cuatro estaciones de principios de los años noventa, concretamente en su versión de otoño, debido a la analogía de la divinidad con la cosecha de la uva y el vino. Un dios que de alguna manera también estaba

⁸¹³ BASUALDO, Carlos Basualdo, *Philadelphia Museum of Art: Handbook*. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2014, pp. 382-383. Se ha consultado también el siguiente enlace para obtener más información: <<http://www.lejosdeesteves.com.ar/2015/08/19/la-iliada-de-twombly/>>. (Fecha de consulta: 15-II-2017).



Fig. CLXXXVII.
Dionysus [Dionisio] (1975).
 Pastel al óleo, esmalte y grafito en dos
 hojas de papel. 99,2 x 69,8 cm.
 © Cy Twombly Foundation.
 Sydney y Frances Lewis al VMFA.



Fig. CLXXXVIII.
Dionysus [Dionisio] (1979).
 Collage, tempera, crayón y grafito
 sobre papel. 99 x 75 cm.
 © Cy Twombly Foundation.
 Sydney y Frances Lewis al VMFA.



Fig. CLXXXIX.
Bacchanalia (*Five days in November*)
 [Bacanales (cinco días en noviembre)] (1977). Collage, óleo, crayón y
 lápiz sobre papel. 101,2 x 150,9 cm. © Cy Twombly Foundation.



Fig. CXCa.
Bacchus [Baco] (1981).
Parte I: collage, óleo, crayón. Pastel y
gouache sobre papel. 70 x 63 cm.
© Cy Twombly Foundation.



Fig. CXCb.
Bacchus [Baco] (1981).
Parte II: collage, óleo, crayón. Pastel y
gouache sobre papel. 70 x 63 cm.
© Cy Twombly Foundation.

Fig. CXCc.
Bacchus [Baco] (1981).
Parte III: collage, óleo, crayón. Pastel y
gouache sobre papel. 70 x 63 cm.
© Cy Twombly Foundation.



relacionado con el mar Mediterráneo, tal y como el comisario Nicholas Cullinan se apresuró a señalar en su escrito sobre su serie *Bacchus* (2005): «In prenda al terrore Dionisio si tuffò in mare e Teti lo accolse nelle sue braccia»⁸¹⁴. En referencia a su ensayo “Fuoco e rapimento: “Bacchus, Psilax, Mainomenos”, Cullinan afirmaba que la salida de Baco de la Iliada es el punto de partida de este ciclo que comenzó en el verano de 2005, una trama que a menudo ha sido maltratada por la lucha entre Apolo y Dionisio⁸¹⁵.

Una serie que realizó desde la tristeza, la rabia y la decepción tras enterarse que su país entraría en guerra con Iraq, pues, no entendía cómo se podían cometer los mismos errores y lo achaca a la ignorancia histórica ya que si los norteamericanos se hubieran fijado y ahondado un poco más en la Historia antigua se habrían percatado de que los antiguos romanos ya intentaron conquistar y abarcar más territorio y fracasaron estrepitosamente dejando a su paso sangre y muerte inocente. Y eso fue, sin duda, uno de los detonantes principales para elaborar esta serie, de nuevo, relacionada con la literatura, la mitología y los conflictos bélicos que parangona con las pulsiones más íntimas y carnales del ser humano.

En 2004 realizó dos versiones que precederán las de 2005, se trata de *Bacchus Psilax* [Baco Psilax] y *Bacchus Mainomenos* [Baco Mainomenos] [Fig. 191] que presentó en 2005 en la exposición que

⁸¹⁴ Cita proveniente de la Iliada de Homero. OMERO. *Iliade*, libro VI, vv.135-137, traducción al inglés de Alexander Pope publicada en 1743, London 1996, p.300 (trad. Italiano de M.C. Ciani, E. Avezzi, Torino 1998, p. 335).

⁸¹⁵ CULLINAN, Nicholas. “Fuoco e rapimento: “Bacchus, Psilax, Mainomenos” En: SEROTA, Nicholas; CULLINAN, Nicholas. *Cy Twombly*. Galleria d’arte moderna e contemporanea, Milano: Mondadori Electa, 2009, p. 225.



Fig. CXCIa.

Bacchus Psilax [Baco Psilax] (2004).

Acrílico sobre lienzo.

249,872 x 189,865 cm.

© Cy Twombly Foundation.



Fig. CXCIb.

Bacchus Mainomenos [Baco Mainomenos]

(2004). Acrílico sobre lienzo.

249,872 x 189,865 cm.

© Cy Twombly Foundation.

llevaba por título “Bacchus: Psilax and Mainomenos” [Baco, Psilax, Mainomenos]⁸¹⁶. El título completo de la muestra se refiere a las naturalezas opuestas que constituyen el carácter del Dios del vino, el placer y las festividades a las que quiso hacer referencia. Por un lado, *Bacchus* [Baco] es “Psilax”⁸¹⁷: “psila” que en el dialecto dórico significaba la punta del ala de un pájaro, lo que sugiere que puede elevar a los hombres y las mujeres, aligerando sus espíritus. Y, por otro lado, *Bacchus* [Baco] puede ser “Mainomenos”: que en griego quería decir el iracundo, el enloquecido Dios de la furia dionisiaca.

La serie de 2005 [ver Fig. 105] está compuesta por ocho lienzos de gran formato, de fondo neutro en el que destaca el rojo intenso, que representa el éxtasis y la locura, así como la pasión desenfadada de la divinidad. Cullinan insistía en remarcar también la dualidad y confrontación que existe en la serie, ya que el título que eligió para la exposición donde se presentó “Baco, Psilax, Mainomenos” hace referencia a la naturaleza dual y casi esquizofrénica de Baco, suspendida entre el placer y el abandono de los sentidos (psilax) y el libertinaje de los límites del nihilismo (mainomenos). Esta división se refleja en el retorno continuo,

⁸¹⁶ Cullinan además también escribió junto con Nicholas Serota un artículo para *The Burlington Magazine* sobre esta serie, ‘Ecstatic impulses’: Cy Twombly’s ‘Untitled (bacchus)’, 2006-08. CULLINAN, Nicholas; SEROTA, Nicholas. “‘Ecstatic Impulses’: Cy Twombly’s Untitled (Bacchus), 2006-2008”. *The Burlington Magazine*, 2010, n° 152, pp. 613-15.

⁸¹⁷ «A name of Bacchus among the Amycleans, from the word Psila, which, in the Doric dialect, signifies the tip of a bird’s wing, to intimate, that man is carried away and borne up by wine, as a bird is in the air by its pinions». *A Dictionary of Polite Literature or, Fabulous History of the Heathen Gods and Illustrious Heroes*. Vol. II. London: Scatcherd and Letterman, 1804. Consultado de forma digital en: < https://books.google.es/books?id=yQfAtoHuW0IC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=snippet&q=Bacchus%20Amycleans&f=false > (Fecha de consulta: 11-XII-2016).

el movimiento frenético, que se extiende entre los vórtices, que se elevan hacia arriba de manera eufórica y caen hacia abajo de forma sangrienta, como si la pintura chorrease sangre. El mismo Twombly, en su único texto publicado en 1957 declaró que: «[...] dipingere implica una certa crisi, o almeno un momento cruciale di sensazione intensa o di sfogo; e il significato di crisi non andrebbe affatto limitato a quello di stato patologico, ma potrebbe anche essere un impulso estetico»⁸¹⁸. Ese mismo impulso, gesto frenético casi al punto de la locura, obsesivo, es el que aparece en obras como *Nine Discourses on Commodus* [Nueve discursos de Cómodo] (1963) [ver Fig. 62] o en *Nini's Paintings* [Pinturas de Nini] (1971) [ver Fig. 71]. Pintura acrílica que gotea, marcando su verticalidad, acto que le diferencia del dripping de Pollock y su marcada horizontalidad. Pero sin duda, la novedad de esta serie, según señalaba Cullinan, era la fusión de la guerra, el fuego... E insiste en que: «[...] dopo la sue abreve apparizione nell'Iliade, Bacco sparisce, gettandosi in mare. Come ha scritto Malcolm Bull: "Nato dal fuoco, cresciuto nell'acqua, Bacco è il fuoco che sorge dalle profondità del mare". Ma Bacco è anche il dio del vino, e questi lavori sono tra i più fluidi che Twombly abbia mai dipinto, intrisi e grondanti di pittura»⁸¹⁹. Por lo tanto, es una obra que de nuevo vuelve al mar, al Mediterráneo, esta vez oscuro por el vino.

Baco es el símbolo de la liberación, del frenesí, del desenfreno, del estado selvático... Los ritos al dios de la fertilidad, re-

⁸¹⁸ Citado en CULLINAN, Nicholas, 2009 (nota 815), p. 225.

⁸¹⁹ CULLINAN, Nicholas, 2009 (nota 815), p. 226.

presentado y venerado en forma de toro o cabra, se celebraban mediante orgías y sacrificios de animales que se descuartizaban y se comían crudos, que se equiparaba a devorar al mismo dios. En cuanto a las bacanales, se podría decir a grandes rasgos que eran ritos secretos, vicios que realizaban las meneades o las baccante, que solían ser mujeres devotas del dios y que vivían en el mismo estado salvaje que la divinidad. Por lo que no es de extrañar que Twombly eligiera el rojo, como color de la sangre y el vino, que como bien indicó Cullinan: «[...]come nel epiteto omerico “mare color del vino”, e lo stesso Twombly collega la bevanda con la creatività: “Ogni tanto bevo un po’ di vino per stimolare un libero fluire del pensiero»⁸²⁰.

Asimismo, realizó un paralelismo entre el trazo aéreo de Twombly y las dimensiones que enlazaba con el movimiento manierista:

«Se le fonti letterarie di queste tele sono antiche, le loro dimensioni avvolgenti sono influenzate dalla manipolazione manierista delle porzioni nei colossale affreschi a tutto tondo di Giulio Romano nella sala dei Gigante di Palazzo Te a Mantova, realizzate intorno al 1532-1534. Questo aspetto manierista e barocco è particolarmente evidente in alcune delle opere della serie, che si distinguono dagli altri dipinti per via dell’accumulazione di sgocciolature e macchie verso la base della tela, che affrontano l’osservatore frontalmente piuttosto che colare verticalmente lungo la superficie.»⁸²¹

⁸²⁰ CULLINAN, Nicholas, 2009 (nota 815), p. 226.

⁸²¹ CULLINAN, Nicholas, 2009 (nota 815), p. 226

En esta obra Twombly utilizó el color en estado líquido que el mismo mezclaba, y que pintó en su estudio de Gaeta, si bien, finalmente se sirvió de ayuda dada la magnitud de los lienzos y de su avanzada edad. Realizó diversos estudios y borradores de cómo tenían que ser, para acto seguido llevarlos a cabo —con la pintura muy diluida— directamente apoyados en el suelo y dejarlos chorrear remarcando ese efecto de verticalidad, para que la pintura se acumulase entre la pared y el suelo en el que se apoyaban cada uno de los lienzos. Cullinan explicó:

«Le pieghe dei “Bacchus” (che ricordano la descrizione che Omero fa di Bacco come “cinto di corone d’edera e tralci di vite), sia metaforiche sia letterali, e le loro estetica manierista possono essere collegate al testo *La piega: Leibniz e il Barocco* (1988) di Gilles Deleuze, che sostiene che la filosofia e l’estetica del periodo barocco possono essere utilizzate come chiave comparativa per analizzare l’arte contemporanea.” Deleuze prende come esempio gli scritti di Gottfried Wilhelm Leibniz, como il *Discorso sulla Metafisica* (1686), quale paradigma della filosofia barocca. Il concetto leibniziano di monade, in cui il tutto è contenuto nella parte e viceversa, fornisce un modello, nell’argomentazione di Deleuze, per analizzare le pieghe nello spazio, nel moto e nel tempo. Tramite questo concetto barocco, il mondo è interpretato come un corpo fatto di infinite pieghe che si avvolgono e di dipanano attraverso un tempo e uno spazio compressi.»⁸²²

Por último, Cullinan terminó su ensayo sirviéndose del poeta trágico griego, Eurípides: «Finirò non con un’uscita, ma con

⁸²² CULLINAN, Nicholas, 2009 (nota 815), p.226.

un'entrata, "Soul di Tebe, a te giugno, Io son Diòniso,/ generato da Giove, e da Semèle/ figlia di Cadmo, a cui disciolse il grembo/ del folgore la fiamma»⁸²³.

Al tempo que volvía a parangonar al artista con las referencias clásicas y a sus propias vivencias:

«Nell'Iliade, Bacco scompare tuffandosi nel mare, ma questo è ciò che Dionisio annuncia nella sua prima apparizione nell'ultima tragedia di Euripide, le Baccanti (407-406 a.C. circa). Rivolgendosi all'agonia e all'estasi di Bacco come musa per queste opere tarde, Twombly ripercorre dunque i passi dell'antico drammaturgo Euripide, che pure attinge all'immagine del fuoco per descrivere un'insania contagiosa e infettiva. I dipinti di Twombly condividono questa tensione tra fuoco e acqua. *Nelle Baccanti* di Euripide Tiresia, il cielo profeta di Tebe, tenta vanamente di ammonire il prossimo. Tiresia fa anche una breve apparizione nel Sermone del Fuoco (The Fire Sermon) da *La Terra desolata* di T.S. Eliot (*The Waste Land*, 1922) poema su cui Twombly è pure recentemente tornato come fonte d'ispirazione e in cui il profeta è di nuovo stretto tra fuoco e acqua: "Io Tiresia, benché cieco, pulsante tra due vite, / vecchio con vizzate mammelle di donna posso vedere/ nell'ora violetta la sera che volge al ritorno/ e riconduce dal mare a casa il marinaio..." Cinquant'anni fa, sotto l'esercito, Twombly sviluppò un particolare intuito artistico disegnando alla cieca nel buio. Con queste opere, dipinte sulla costa del Mar Mediterraneo "color del vino" del cieco poeta Omero, Twombly torna ellitticamente sulla trattoria delle sue prime opere, quando disegnare come un cieco gli donava un rinnovato vigore.»⁸²⁴

⁸²³ Euripide, Baccanti, vv. 1-3; trad. it. *Le tragedie, vol. 1. Le baccanti* (trad. E. Romagnoli), Bologna, 1930, citato in CULLINAN, Nicholas, 2009 (nota 815), p. 226.

⁸²⁴ CULLINAN, Nicholas, 2009 (nota 815), p. 227.

Por su parte, la historiadora de arte Yve-Alain Bois comentó respecto a *Bacchus* [Baco] (2005) que en seguida se intuía el enorme abanico de bucles, sin precedentes en toda su carrera. Twombly compuso un borrador previo y con ayuda pintó los bucles tan alto como pudo en los lienzos de gran formato. De hecho, Bois se preguntó: «How does one do that, really, and with so much control?»⁸²⁵. Twombly le respondió a la pregunta retórica afirmando que en *Bacchus* [Baco] (2005) mantuvo el control total. La respuesta, autoritaria y escueta por parte del artista, no debe tomarse como un comentario aislado. En su única declaración publicada en 1957 dijo: «Each line now is the actual experience with its own innate history... It does not illustrate, it is the sensation of its own realization. In other words, control is relative»⁸²⁶. Así pues, todas sus grandes obras de 2005-07 reflejan orden y desorden a partes iguales, en ellas reina el equilibrio que solo se consigue a base de confrontar elementos opuestos. Lo que en última instancia es notable tanto en las imágenes de *Bacchus* [Baco] (2005) como en las de *III Notes from Salalah* [III notas desde Salalah] (2005-2007) [ver Fig. 104], *Untitled* [Sin título] (2006) [Fig. 192] o *Camino Real* (2010) [ver Fig. 110].

14.1.2. Homenaje a la cultura clásica: *The Ceiling* (2010)

Twombly remitió una vez más a la cultura clásica a través del arte inscribiendo los nombres de siete de los escultores más importantes del siglo V a. C. y IV a. C. en *The Ceiling* [El techo]

⁸²⁵ Citado en RONDEAU, James, 2009 (nota 48), pp. 34-35.

⁸²⁶ En RONDEAU, James, 2009 (nota 48), p. 35.



Fig. CXCII.

Untitled [Sin título] (2006).

Acrílico sobre lienzo. 214,947 x 167,958 cm.

© Cy Twombly Foundation.

(2010). Aunque a finales de los años setenta ya había dedicado dos series de litografías a la cultura clásica mediante la alusión de escritores, poetas y filósofos griegos y latinos. En *Six Latin Writers and Poets* [Seis escritores y poetas latinos] (1975-76) [Fig. 193] escribe: *Catullus* [Catulo] (87 a. C. - 57 a. C.), *Virgilius* [Virgilio] (70 a. C. - 19 a. C.), *Orazio* [Horacio] (65 a. C. - 8 a. C.), *Ovidio* [Ovidio] (43 a. C. - 17 d. C.), *Tacitus* [Tácito] (56 d. C. - 117 d. C.), y *Apollodorus* [Apolodoro] —Twombly podría hacer referencia al poeta siciliano Apolodoro de Gela (ca. 290 a. C. - 340 a. C.), contemporáneo del comediógrafo griego Menandro (342 a. C. - 291 a. C.); al también llamado Apolodoro de Pérgamo, retórico griego (ca. 104 a. C. - 22 a. C.), maestro del primer emperador romano Cayo Octavio Augusto (63 a. C. - 14 d. C.); o al famoso poeta, gramático, historiador y mitógrafo griego, Apolodoro el Gramático (ca. 180 a. C. - 119 a. C.), que el artista perfectamente habría podido infiltrar entre los latinos—. Mientras que en *Five Greek Poets and a Philosopher* [Cinco poetas y filósofos griegos] (1978) [Fig. 194] inscribe: *Homer* [Homero] (800 a. C. - 701 a. C.), *Sappho* [Safo] (625 a. C. - 570 a. C.), *Pindar* [Píndaro] (ca. 518 a. C. - 448 a. C.), *Plato* [Platón] (ca. 427 a. C. - 347 a. C.), *Callimachus* [Calímaco] (310 a. C. - 240 a. C.), y *Theocritus* [Teócrito] (ca. 310 a. C. - 260 a. C.).

Twombly dejó constancia de su pasión por la lectura de los “clásicos” y del entorno privilegiado cultural e intelectual en el que vivía. No era muy corriente que un pintor norteamericano de la segunda corriente del expresionismo abstracto se dedicase a leer a los “clásicos” —griegos y latinos— y se inspirase en ellos a la hora de trabajar. A partir de ellos, el artista plasmaba su realidad, sus



Fig. CXCIIIa-g.

Six latin Writers and Poets [Seis escritores y poetas latinos] (1975-76).
Siete litografías. Cada placa 33 x 25,4 cm. Cada hoja 64,8 x 50 cm. Editor:
Propyläen-Verlag, Berlin. Imprenta: Matthieu Studio, Zürich/Dielsdorf.
Gift of Arthur Stanton. © Cy Twombly Foundation.



Fig. CXCIVa-g.

Five Greek Poets and a Philosopher [Cinco poetas y filósofos griegos] (1978).

Siete litografías. Cada placa 25,4 x 32,4 cm. Cada hoja 64,5 x 50,2 cm.

Editor: Propyläen-Verlag, Berlin. Imprenta: Matthieu Studio, Zürich/Dielsdorf. Gift of Arthur Stanton. © Cy Twombly Foundation.

vivencias y lo que le rodeaba en su día a día, todo aquello que le hacía sentir y vivir, de ahí que en estas litografías se valiese de los grandes escritores, poetas y filósofos de la Antigüedad para testimoniar su conocimiento y honrar su contribución a la Historia. En estas series su grafismo es torpe como si estuviese aprendiendo a escribir. De hecho, en *Six latin Writers and Poets* [Seis escritores y poetas latinos] (1975-76) su trazo se emborrona y se reafirma en algunas letras —tanto en mayúscula como en minúscula— que recalca en su insistencia al remarcarla, mientras que en *Five Greek Poets and a Philosopher* [Cinco poetas y filósofos griegos] (1978) deja parte de los nombres incompletos, su grafía es más amplia pero condensada y utiliza solo las mayúsculas dando la sensación de grandeza de los mismos personajes ilustres a los que hace referencia. En ambas sugiere y cita, es el espectador quien debe realizar el esfuerzo emprendido por el artista, aunque en *Catullus* [Catulo] escribe dos veces el nombre, en minúscula y en mayúscula para diferenciar y llamar doblemente nuestra atención. Pretende hacer legible lo ilegible, sin rectificar, tan solo repitiendo la misma palabra entre paréntesis —a modo de apunte o nota aclaratoria—, al contrario que en *The Ceiling* [El techo] (2010) donde la escritura es clara y limpia para que el visitante de la sala pueda distinguir y leer los nombres de los siete escultores desde abajo.

14.1.2.1. Culminación y reconocimiento: *The Ceiling* (2010)

Hay que destacar que Twombly fue el tercer artista contemporáneo invitado a realizar e instalar una obra permanente en el Musée du Louvre tras ser seleccionado por un comité de expertos internacionales. Este es el segundo encargo oficial que el artista

recibió por parte del Estado francés, después de que en 1989 realizase la cortina para el nuevo teatro de la Opéra Bastille du Paris [Fig. 195]. Esta instalación permanente acompaña a otras obras del siglo XXI que se introducen en el museo como elementos nuevos —adicionales— en la decoración y arquitectura, gracias a la nueva política respecto al arte contemporáneo del Louvre. El alemán Anselm Kiefer (Donaueschingen, 1945), fue uno de los artistas encargados en 2007 de pintar una de las puertas del ala egipcia del museo que recuerda a su *Star Fall* [Estrella caída] de 1995 así como decorar las escaleras con una serie de esculturas [Fig. 196]. El artista francés François Morellet (1926-2016) a comienzos del 2010 se ocupó de la decoración de las vidrieras [Fig. 197]. Estos artistas siguieron la tradición de predecesores como Simon Vouet (1590-1649), Claude Perrault (1613-1688), Charles Le Brun (1619-1690), Eugène Delacroix (1798-1863), Dominique Ingres (1780-1867) y Georges Braque (1882-1963), en el siglo XX.

A decir verdad, Twombly fue el primer artista norteamericano que tuvo el honor de decorar el techo del Louvre como lo hiciera el francés Georges Braque en la década de 1950. Su obra está situada en una de las secciones más antiguas del museo y abarca más de 350 metros cuadrados de un azul intenso que evoca el cielo mediterráneo junto con círculos o tondos de colores terrosos que evocan, según el artista, los escudos griegos sin abrumar la sala. El inmenso azul también podría remitirnos al mar al igual que el cielo ondeado por el movimiento rítmico que producen las diversas esferas interrumpido, solamente, por las inscripciones enmarcadas —recuerdan a algunos de los antiguos mosaicos del siglo II a. C.—



Fig. CXCva.

Etude pour le Rideau de scène de l'Opéra-Bastille

[Estudio para la cortina de la Ópera de la Bastilla] ca. 1986-1988.

Pastel, grafito y tinta sobre papel. Adquirido en 1989.

© Depósito del Centro Nacional de Artes Visuales de 1993.



Fig. CXCvb.

Rideau de scène de l'Opéra-Bastille

[Cortina de la Ópera de la Bastilla] ca. 1986-1988.

Pastel, grafito y tinta sobre papel. Adquirido en 1989.

© Depósito del Centro Nacional de Artes Visuales de 1993.



Fig. CXCVIa.

Athanos (2007) Intervención de Anselm Kiefer en el Musée du Louvre (2007), Paris. Emulsión de goma de laca, aceite, tiza, plomo, plata y oro sobre lienzo. Fotografía de Eric Gras Cruz © Anselm Kiefer ©Musée du Louvre. © Eric Gras Cruz.

Fig. CXCVIb.

Danae (2007) Intervención de Anselm Kiefer en el Musée du Louvre (2007), Paris. Plomo, or, metal, resine. Fotografía de Eric Gras Cruz © Anselm Kiefer ©Musée du Louvre. © Eric Gras Cruz.



Fig. CXCVIc.

Hortus conclusus (2007) Intervención de Anselm Kiefer en el Musée du Louvre (2007), Paris. Yeso, aluminio, goma laca, acrílico. Fotografía de Eric Gras Cruz © Anselm Kiefer ©Musée du Louvre. © Eric Gras Cruz.



Fig. CXCVII.

Intervención de François Morellet en las vidreiras del
Musée du Louvre (2010), París.

© François Morellet

© Musée du Louvre.

[Fig. 198]⁸²⁷ sobre fondo blanco con los nombres de los principales escultores griegos: Fidias Policleto y Mirón del siglo V a. C. y Praxíteles, Escopas, Lisipo y Cefisodoto del siglo IV a. C.

Twombly fue condecorado por la orden de caballero de la Légion d'Honneur durante la inauguración de su trabajo en el techo de la Salle des Bronzes del Louvre, que recordaba al mar, aliado con el sol⁸²⁸. Twombly creó una obra que representaba la armonía mediterránea entre el espacio y la cultura a lo largo de la enorme galería rectangular que alberga la colección de bronces clásicos. Las formas redondas pueden ser interpretadas como escudos, planetas o monedas, mientras que el fondo azul evocaría tanto el cielo como el mar. Lo cierto es que el trabajo del artista estadounidense no tiene nada que ver con las palomas entrelazadas que pintó Braque en los tres lienzos del techo de la sala etrusca Henri II —que precede la Salle des Bronzes— por encargo de Georges Salles (1889-1966), antiguo conservador del departamento de arte asiático del Louvre, entre 1952 y 1953 [Fig. 199]. Solamente comparten los colores predominantes, el azul y el blanco, aunque en tonalidades totalmente diferentes. Mientras las aves voladoras de Braque se encuentran delimitadas por el espacio conteniendo la sensación de movimiento y libertad, el techo de

⁸²⁷ Concretamente en el mosaico del siglo II a. C. del pavimento de una sala de banquetes con una inscripción en griego en La Seu d'Empúries, Museo d'Arqueologia de Catalunya. Ver Museo, D'Arqueologia de Catalunya. "Mosaico griego Empuries". En: <<http://www.mac.cat/esl/Sedes/Empuries/Yacimiento-y-Museo-monografico/Recintoarqueologico/Visita-griega/Mosaico-s.-II-a.C.>> (Fecha de consulta 9-I-2017).

⁸²⁸ Citado en FOX NEWS. "US artist Cy Twombly creates ceiling for Louvre". En: <<http://www.foxnews.com/world/2010/03/23/artist-cy-twombly-creates-ceiling-louvre/>> (Fecha de consulta: 5-XII-2016)



Fig. CXCVIII.

Mosaico del siglo II a. C. del pavimento de una sala de banquetes con una inscripción en griego en La Seu d'Empúries.

© Museo d'Arqueologia de Catalunya.



Fig. CXCIX.

Les Oiseaux [Los pájaros] (1953). Intervención de Georges Braque en la sala etrusca —Henri II— del Musée du Louvre (1952-1953), París. Techo en tres partes encargado e instalado en la sala Henri II en 1953 para reemplazar los tres cuadros de Merry-Joseph Blondel (1781-1853) pintados en 1821-1822. El techo de esta sala ha sido restaurado en 2002 gracias al mecenazgo de HSBC. Fotografía de Eric Gras Cruz. ©Musée du Louvre. © Eric Gras Cruz

Twombly es libre e infinito como el cielo [Fig. 200]. Provoca en el espectador la sensación de retroceder en el tiempo y el espacio, concretamente, a la Antigüedad clásica donde escultores de la talla de Fidias o Policleto eran famosos. Su techo es un homenaje a sus ídolos, a su pasión más íntima, la escultura griega —tal y como afirmó en la entrevista que le concedió a la actual conservadora de arte contemporáneo del Musée du Louvre, Marie-Laure Bernadac—⁸²⁹. Twombly fue capaz de sorprender con una serie de inscripciones claras y totalmente legibles que resaltan sobre fondo blanco, algo inusual en él e inaudito a lo largo de su carrera profesional. Para esta ocasión, quiso ser conciso y escribió solo en mayúsculas. Su intención fue que los nombres de los escultores griegos más destacados fuesen leídos y reconocidos en la distancia. Fue su pequeño gran homenaje a toda una civilización y su cultura, la mediterránea, puesto que, al introducir los nombres de estos escultores, reconoce el esfuerzo y realza el valor artístico de todas las obras anónimas que alberga la sala, ya que detrás de cada objeto había un artista que merecía su respeto y agradecimiento.

Este proyecto es totalmente diferente a lo que Twombly acostumbraba hacer. Él mismo comentó: «[...] my approach to it wasn't at all the same. I wanted to make something that was above all, a response to this particular space»⁸³⁰. Y cuando se le preguntó qué título hubiera elegido para el mismo, respondió:

⁸²⁹ Ver BERNADAC, Marie-Laure, 2010 (nota 41), p. 17.

⁸³⁰ Ver BERNADAC, Marie-Laure, 2010 (nota 41), p. 20. [«Mi enfoque no fue en absoluto el mismo. Quería hacer algo que estuviese por encima de todo, una respuesta a este espacio en particular.»]



Fig. CC.

The Ceiling [El techo] (2010), Salle des Bronzes, Musée du Louvre, Paris.
Pintura industrial al aceite, acrílico, papel y tela. 3374 cm x 1180 cm. Se llevó a cabo entre 2007 y 2009 gracias a la generosidad de la Fundación Janet Wolfson de Botton y el apoyo de la galería Gagosian. Fotografía de Eric Gras Cruz.

© Musée du Louvre. © Eric Gras Cruz.

«The Ceiling [...] Well, this is the ceiling. The painting doesn't really have a subject. It was made for the ceiling. I'm happy to be in this beautiful old wing of the Louvre and to have a Braque as a neighbour. I hope our two works complementary. But I'm sure there will be some negative reaction, as there was to Braque in his time.»⁸³¹

El norteamericano estaba acostumbrado a las reacciones contrariadas. Calificado de pintor mediterráneo, el artista vivió en Italia alrededor de cincuenta años y aunque volvía a los Estados Unidos de tanto en tanto, solía pasar sus veranos en Grecia, así que se sumergía de lleno en su cultura. De hecho, tal y como confesó, durante todos esos años intentó impregnarse de su esencia intentando aprender a escribir en griego; sin embargo, cometería errores ortográficos en algunas de las letras. La curadora del departamento de Antigüedades de Griego del Musée du Louvre le señaló, una vez terminada la obra, que algunos de los caracteres eran del periodo equivocado. Twombly muy tranquilo comentó al respecto: «Well, anything too perfect has to have a mistake or the gods will take it away. So that's my mistake in the ceiling. But anyway, no one's going to notice it up there»⁸³². Teniendo en cuenta esto, se procederá a transcribir e intentar aclarar qué errores co-

⁸³¹ Ver BERNADAC, Marie-Laure, 2010 (nota 41), p. 20. [«El techo [...] Bueno, este es el techo. La pintura no tiene realmente un tema. Fue hecho para el techo. Estoy feliz de estar en esta antigua ala tan hermosa del Louvre y tener a Braque como vecino. Espero que nuestras dos obras sean complementarias. Pero estoy seguro de que habrá algún tipo de reacción negativa, como la tuvo Braque en su tiempo.»]

⁸³² Ver BERNADAC, Marie-Laure, 2010 (nota 41), p. 16. [Bueno, algo demasiado perfecto tiene que tener un error o los dioses se lo llevarían. Así que este es mi error en el techo. Pero de todas maneras, nadie va a notarlo desde allí arriba.]

metió Twombly en las inscripciones griegas del techo, siguiendo un orden cronológico y el apoyo constante del diccionario, concretamente de *A Greek-English Lexicon* de George Liddel y Robert Scott reeditado en 1996 por Clarendon Press⁸³³.

1.- [Fidias (Φειδίας)] [Fig. 201]: Aquí, al igual que ocurrirá con Policleto, la èpsilon “E”, la alfa “A” y la sigma “Σ” no se corresponden al periodo al que pertenece el escultor (siglo V. a. C) sino que Twombly se retrotrajo hasta finales del VI a. C. como demuestran las inscripciones del fragmento de la pilastra —cipo obeliscoide— conmemorativa de Grotta oscura en el Foro Romano (descubierto en 1899) cuando inscribe: “ΦΕΙΔΙΑΣ.”⁸³⁴

-Φ (fi) → PH
-E (èpsilon) → E (breve)
-I (iota) → I
-Δ (delta) → D
-I (iota) → I
-A (alfa) → A
-Σ (sigma) → S

2.- [Policleto (Πολύκλειτος)] [Fig. 202]: la inscripción que se encuentra en el techo es “ΓΟΛΥΚΛΕΙΤΟΣ”, se debe prestar especial atención a la letra pi “Π” que Twombly escribió como gamma “Γ”, la ípsilon “Υ” como la “V” del alfabeto latino clásico. Al igual que la lambda “Λ” aparece con la “L” latina, mientras que la èpsilon “E” y la sigma “Σ” que aparecen

⁸³³ LIDDEL, George y SCOTT, Robert. *A Greek-English Lexicon* (1ª ed. 1843). Oxford: Clarendon Press, 1996.

⁸³⁴ Ver GORDON, Arthur E. *Illustrated Introduction to Latin Epigraphy*. Berkeley-Los Ángeles-London: University of California Press, 1983, p. 78.

son características del siglo VII a. C. y de mediados-finales del VI a. C. como se puede apreciar en la escritura inscrita en Gold Fibula [Fíbula dorada] (encontrada en Palestrina —antigua Præneste— en 1871) y en la Castor/Pollux Dedication [Dedicatoria a Castor/Pollux] (hallada en 1958 cerca de Roma, en Pratica di Mare) respectivamente.”⁸³⁵

- Π (pi) → P
- Ο (òmicron) → O (breve)
- Λ (lambda) → L
- Υ (ípsilon) → Y
- Κ (kappa) → K
- Λ (lambda) → L
- Ε (èpsilon) → E (breve)
- Ι (iota) → I
- Τ (tau) → T
- Ο (òmicron) → O (breve)
- Σ (sigma) → S

3.- [Mirón (Μύρων)] [Fig. 203]: cuando escribió “MVRON”, también se pueden considerar pequeños matices en el alfabeto que no se corresponden con la escritura típica de la época del escultor, sino que la mi “M” y la ni “N” son idénticas a las que encontramos —al igual que en Fidias— en la pilastra del Foro Romano de finales del siglo VI a. C., así como la ipsilon “Υ” y la ro “Ρ” son parecidas a la “V” y la “R” latinas.”⁸³⁶

- Μ (mi) → M
- Υ (ípsilon) → Y
- Ρ (ro) → R
- Ο (òmicron) → O (breve)
- Ν (ni) → N

⁸³⁵ Ver GORDON, Arthur E., 1983 (nota 834), pp. 75-76.

⁸³⁶ Ver GORDON, Arthur E., 1983 (nota 834), pp. 78.

4.- [Praxíteles (Πραξιτέλης)] [Fig. 204]: cuando anotó “ΠΡΛΞΙΤΕΛΗΣ”, lo único que se aprecia es que la letra alfa “Α” es como la lambda “Λ”.

- Π (pi) → P
- Ρ (ro) → R
- Α (alfa) → A
- Ξ (csi) → X
- Ι (iota) → I
- Τ (tau) → T
- Ε (èpsilon) → E (breve)
- Λ (lambda) → L
- Η (eta) → E (larga)
- Σ (sigma) → S

5.- [Escopas (Σκόπας)] [Fig. 205]: En su “ΣΚΟΠΑΣ” no se ha detectado ninguna particularidad.

- Σ (sigma) → S
- Κ (kappa) → K, C
- Ο (òmicron) → O (breve)
- Π (pi) → P
- Α (alfa) → A
- Σ (sigma) → S

6.- [Lisipo (Λύσιππος)] [Fig. 206]: En su inscripción “ΛΥΣΙΠΠΟΣ” tampoco se ha visto equivocación alguna.

- Λ (lambda) → L
- Υ (ípsilon) → Y
- Σ (sigma) → S
- Ι (iota) → I
- Π (pi) → P
- Π (pi) → P
- Ο (òmicron) → O (breve)
- Σ (sigma) → S

7.- [Cefisidoto (Κηφισόδοτος)] [Fig. 207]: Al igual que con Escopas y Lisipo, cuando escribe “ΚΗΦΙΣΟΔΟΤΟΣ” no existe error alguno.

- Κ (kappa) → K, C
- Η (eta) → E (larga)
- Φ (fi) → PH
- Ι (iota) → I
- Σ (sigma) → S
- Ο (òmicron) → O (breve)
- Δ (delta) → D
- Ο (òmicron) → O (breve)
- Τ (tau) → T
- Ο (òmicron) → O (breve)
- Σ (sigma) → S

En cuanto a la elección de estos siete escultores, y no otros, Richard Leeman, en “The Universal Ocean of Things”, comentaba que es como si Twombly hubiera querido reunirlos en una especie de cenáculo, al más puro estilo griego, como un panteón de escultores de la Grecia clásica de los siglos V a. C. y IV a. C.⁸³⁷. Esta selección sigue siendo un enigma porque nunca la especificó ni justificó, solo se puede especular al respecto. Leeman señalaba que posiblemente escogiera a Fidias por el renombre que le valieron sus esculturas en el Partenón (447 a. C. - 432 a. C.); Policleto, que con su Doríforo (450 a. C. - 445 a. C.) estableció el modelo canónico para las proporciones en las esculturas figurativas; o Mirón y su famoso Discóbolo (ca. 455 a. C.), todos ellos grandes artistas durante la era de Pericles (495 a. C. - 429 a. C.), gran dirigente

⁸³⁷ Ver LEEMAN, Richard, 2010 (nota 179), pp. 51-53.



Fig. CCI.

Detalle del nombre de Fidias en *The Ceiling* [El techo] (2010), Salle des Bronzes, Musée du Louvre, Paris.

Pintura industrial al aceite, acrílico, papel y tela. 3374 cm x 1180 cm.

Fotografía de Eric Gras Cruz. © Musée du Louvre. © Eric Gras Cruz. Eric Gras Cruz. © Musée du Louvre.

© Eric Gras Cruz.

Fig. CCII.

Detalle del nombre de Policleto en *The Ceiling* [El techo] (2010), Salle des Bronzes, Musée du Louvre, Paris. Pintura industrial al aceite, acrílico, papel y tela. 3374 cm x 1180 cm. Fotografía de Eric Gras Cruz. © Musée du Louvre.

© Eric Gras Cruz.



Fig. CCIII.

Detalle del nombre de Mirón en *The Ceiling* [El techo] (2010), Salle des Bronzes, Musée du Louvre, Paris.

Pintura industrial al aceite, acrílico, papel y tela. 3374 cm x 1180 cm.

Fotografía de Eric Gras Cruz.

© Musée du Louvre.

© Eric Gras Cruz.





Fig. CCIV.

Detalle del nombre de Praxiteles en *The Ceiling* [El techo] (2010), Salle des Bronzes, Musée du Louvre, Paris. Pintura industrial al aceite, acrílico, papel y tela. 3374 cm x 1180 cm. Fotografía de Eric Gras Cruz.

© Musée du Louvre. © Eric Gras Cruz.



Fig. CCV.

Detalle del nombre de Escopas en *The Ceiling* [El techo] (2010), Salle des Bronzes, Musée du Louvre, Paris. Pintura industrial al aceite, acrílico, papel y tela. 3374 cm x 1180 cm.

Fotografía de Eric Gras Cruz.

© Musée du Louvre. © Eric Gras Cruz.



Fig. CCVI.

Detalle del nombre de Lisipo en *The Ceiling* [El techo] (2010), Salle des Bronzes, Musée du Louvre, Paris. Pintura industrial al aceite, acrílico, papel y tela. 3374 cm x 1180 cm.

Fotografía de Eric Gras Cruz.

© Musée du Louvre. © Eric Gras Cruz.



Fig. CCVII.

Detalle del nombre de Cefisidoto en *The Ceiling* [El techo] (2010), Salle des Bronzes, Musée du Louvre, Paris. Pintura industrial al aceite, acrílico, papel y tela. 3374 cm x 1180 cm.

Fotografía de Eric Gras Cruz.

© Musée du Louvre. © Eric Gras Cruz.

y orador ateniense entre el 461 a. C. - 429 a. C. Por otro lado, tenemos a los escultores pertenecientes al último periodo clásico, Praxíteles, cuya Afrodita estaba considerada por Plinio el Viejo como una obra admirable y perfecta desde todos sus ángulos y que trajo gloria a la ciudad de Knidos —antigua ciudad griega que formaba parte de la Hexápolis dórica—; Cefisodoto el Joven (de finales del siglo IV a. C.) —Leeman optó por pensar que se trataba del hijo de Praxíteles—, quien se encargó de un grupo escultórico de luchadores en Pérgamo; Escopas, que según Plinio era el eterno rival de Praxíteles y Cefisodoto en cuanto a fama se refiere; y finalmente, Lisipo, escultor contemporáneo a Alejandro el Grande y el único autorizado para esculpir su retrato oficialmente. Leeman afirmó que al igual que existían vaguedades en torno a estos escultores también se tenían de las antigüedades que alberga la sala; lo único fehaciente es su sentido histórico y que todas ellas pertenecen a la Antigua Grecia⁸³⁸.

La obra de Twombly refleja atemporalidad, el pasado está siempre presente, y el que aquí se representa es como el que Johan Wolfgang von Goethe describió en la tragedia Faust [Fausto]⁸³⁹: circular y continuo. Leeman relacionó el sentido histórico de su obra con la definición del poeta y crítico T. S. Eliot (1888-1965) acerca del sentido histórico que envuelve una percepción. En palabras del propio Eliot:

⁸³⁸ Ver LEE MAN, Richard, 2010 (nota 179), pp. 51-53.

⁸³⁹ La tragedia Faust [Fausto] de Goethe se compuso y se publicó en dos partes, una primera en 1808 y una segunda 1832. Ver GOETHE en, Johan W. *Fausto* (trad. José María Valverde) (1ª ed.). Barcelona- Buenos Aires: Libros del Zorro Rojo, 2012.

«Involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order.»⁸⁴⁰

En definitiva, lo que se cree que ha desaparecido puede volver en un instante porque ya existía antes. Nada muere, todo continúa —decía el poeta y dramaturgo Théophile Gautier (1811-1872)—, cada acto, cada palabra, cada forma, cada pensamiento cae en el océano universal —mar Mediterráneo— de cosas que producen círculos libres que crecen siempre salvajes hasta que se confinan a la eternidad⁸⁴¹. Una representación de un intervalo único e infinito, océano universal, donde todo confluye y permanece. Los círculos tienen unos colores más neutros porque, tal y como él mismo afirmó: «The motif was to be a Shield, the Greek Shield. And depending on the color, they do different things, many of them rotate. But no one things of a shield at first, they think of a circle»⁸⁴². La imagen que proyecta su obra es abierta, es la encarnación del cielo

⁸⁴⁰ Citado en LEEMAN, Richard, 2010 (nota 179), p. 57. [Implica una percepción, no sólo de la dimensión pasada del pasado, sino de su presencia, el sentido histórico obliga al hombre a escribir no solo de su generación desde su propia piel, sino con la sensación de toda la literatura europea desde Homero y, con ella, la literatura entera de su propio país que existe simultáneamente y que crea un orden simultáneo.]

⁸⁴¹ Citado en LEEMAN, Richard, 2010 (nota 179), p. 58.

⁸⁴² Ver BERNADAC, Marie-Laure, 2010 (nota 41), p. 16. [El motivo era ser un escudo, el escudo griego. Y dependiendo del color, podían hacer cosas diferentes, muchos de ellos giran. Pero nadie piensa en ello como en un escudo al principio, piensan en un círculo.]

y del mar Mediterráneo, del movimiento en sí, gracias a los escudos circulares y a sus colores que parecen flotar y desplazarse libremente por el espacio [Fig. 208]. Twombly podría haberse inspirado en los colores de sus tondos y en las tonalidades de azul que encontró en una estampa japonesa —pero que en ningún momento especificó—. El color azul del cielo recuerda mucho al que encontramos en los frescos de la Cappella degli Scrovegni de Padua que pintó Giotto (1266-1337) a principios del siglo XIV [Fig. 209]. El azul no es color muy usual en él, sin embargo, según comenta Marie-Laure Bernadac, este tono lo podemos intuir en su tríptico *Three Dialogues of Plato* [Tres diálogos de Platón] (1977) y en la ya citada *Untitled (Three Parts)(I, II, III)* [Sin título (Tres partes) (I, II, III)] (2008) que realizó tras idear y realizar el primer boceto para *The Ceiling* [El techo] en el 2006⁸⁴³, más próximo al azul característico de la piedra lapislázuli⁸⁴⁴; un color muy apreciado y perfecto para representar el cielo y consagrar todo lo que encierra la sala. Un color que recuerda al que ya utilizó para el telón de fondo de la Opéra-Bastille en 1986.

Twombly dijo que para la composición de este proyecto en el Louvre no se inspiró en las pinturas de otros techos: «No, because of the length of the room. Usually rooms with painted ceilings are like a double cube and they soar up in the middle. But this room has no center. And the whole idea of the original maquette was to take its length into account»⁸⁴⁵. Sus líneas son más geométricas y

⁸⁴³ Ver BERNADAC, Marie-Laure, 2010 (nota 41), p. 16.

⁸⁴⁴ Su nombre deriva de la palabra latina “lapis” —piedra— y “lazuli” derivación del antiguo término árabe “allazjward”, que significa paraíso, cielo o azul.

⁸⁴⁵ Ver BERNADAC, Marie-Laure, 2010 (nota 41), p. 14. [No, por la longitud de la habitación.



Fig. CCVIII.

Detalle de los escudos/discos en *The Ceiling* [El techo] (2010), Salle des Bronzes, Musée du Louvre, Paris. Pintura industrial al aceite, acrílico, papel y tela. 3374 cm x 1180 cm. Fotografía de Eric Gras Cruz.
© Musée du Louvre. © Eric Gras Cruz.



Fig. CCIX.

Giotto di Bondone, detalle del techo de la Cappella degli Scrovegni (1303-1305), Padova. © Cappella degli Scrovegni.

puras que nunca en un gran espacio en el que el artista se siente como en casa. El color y la libertad no dejan pasar desapercibida una pequeña inscripción en francés dentro de uno de los tondos (en la esquina izquierda contraria a la entrada de la sala, entre los nombres de Fidias y Mirón) que dice así: [“à la mémoire de Gilbert de Botton”], uno de los mayores coleccionistas de arte del siglo XX⁸⁴⁶.

aunque la ejecución puede ser lenta, siempre elaboraba él mismo sus grandes cuadros. En este caso, tuvo que realizar una maqueta previa que contara con la aprobación del Musée du Louvre antes de continuar con el proyecto a gran escala. Un proceso que, desgraciadamente, Twombly supervisó y siguió de cerca pero que no realizó —físicamente— porque sus problemas de salud y su edad avanzada le impidieron pintar *The Ceiling* [El techo] (2010). Se creó un grupo de expertos que estuvieron trabajando en la obra durante el 2008-2009 en el gran estudio de Montreuil-sous-Bois, para una vez terminado trasladarlo e incorporarlo —directamente— al techo de la Salle des Bronzes. Atrás quedaron las imágenes de pintores como Giotto pintando al fresco la capilla Scrovegni en el siglo XIV o a Miguel Ángel (1475-1564) con la capilla Sixtina en el XVI. El artista tuvo que valerse de los avances de la técnica y de un equipo de expertos para que lo pintasen por él.

La oportunidad de este encargo es sorprendente para Twombly, no solo por dejar su impronta en el Louvre si no por

Normalmente, las habitaciones con techos pintados son como un cubo doble que se elevan en el centro. Pero esta habitación no tiene centro. La idea principal de la maqueta original fue la de tener en cuenta su longitud.]

⁸⁴⁶ Su viuda, a través de Janet Wolfson Botton Foundation, junto con la galería Gagosian patrocinó y gestionó la obra.

ser el primer estadounidense en recibir este tipo de honor. Marie-Laure Bernadac, comisaria del proyecto comentaba que fue elegido por el comité del museo, formado por un grupo heterogéneo de expertos desde comisarios a representantes del Ministerio de Cultura o directores de museo de arte moderno. Todos querían un pintor conocido internacionalmente y que tuviese cierta experiencia en las artes decorativas de monumentos —Opéra-Bastille de 1986— [ver Fig. 195]. En 2006, viajó a París y visitó el Louvre para ver la sala y, meses más tarde, después de su regreso a Lexington, Virginia —donde vivía parte del año—, les envió los bocetos, que acto seguido el Comité aprobó.

Gracias al artículo “Paris: A Twombly Ceiling” del escritor estadounidense Grant Rosenberg se tiene constancia de todo el proceso de elaboración y cómo la pintora y profesora de arte en Southern Virginia University, Barbara Crawford, llegó a ser su asistente personal en el proyecto⁸⁴⁷. Fue durante su estancia en Lexington cuando coincidiría con Crawford y, tras explicarle el proyecto en cuestión, le preguntaría si podría ayudarle a mezclar los colores para pintar la maqueta definitiva que debía enviar a Francia y así empezar a trabajar en París. Él mismo comentó cómo surgió la idea de pintar y distribuir el techo de la sala mientras trabajaba:

«I must have seen the room because I did the maquette and its subject was the objects in the room. So I used the circle as shields in the blue sky. As for the writing, the Greek always wrote on everything, you know. Even on a little cup, they would write “I belong to Phidias” or things like that. And

⁸⁴⁷ Ver ROSENBERG, Grant, 2009 (nota 184).

one day I did the maquette just like that, using a bottle or a glass to make circles. After that, I didn't make any changes whatsoever. I saw an artist friend Barbara passing in front of my studio and I told her to come in and mix the colors for me. I had a chart with whole variety of blues, the deep blue, the caramel colors, the brownish-grey. And so for the circles I put this one in that spot and this one over there. So they don't jump. It remains quite flat. Nothing fight with each other. I didn't want it busy. There's just a round the side, and I left the ceiling open for the blue sky, a Giotto blue.»⁸⁴⁸

Tiempo después, mientras estaban trabajando en la maqueta, Twombly le preguntó a Crawford si estaría interesada en asistirlo durante todo el proyecto. Al final Crawford se decidió y se convirtió en sus ojos, sus oídos y sus manos sobre la tela, super-visitando y trazando muchas de las pinceladas de lo que será uno de los techos más controvertidos del arte contemporáneo.

14.1.2.2. Proceso y realización de *The Ceiling* (2010)

Antes de que el trabajo se iniciase, se llevaron a cabo estudios y evaluaciones para juzgar los materiales más eficaces y el

⁸⁴⁸ Ver BERNADAC, Marie-Laure, 2010 (nota 41), pp. 13-14. [Debo haber visto la habitación porque yo hice la maqueta y su tema era los objetos de la habitación. Así que he usado el círculo como escudos en el cielo azul. En cuanto a la escritura, los griegos escribían siempre en todo, ya sabes. Incluso en una pequeña copa, podían escribir "Pertenezco a Fidias" o cosas por el estilo. Un día que hice la maqueta justo así, usando una botella o un vaso para hacer los círculos. Después de eso, ya no hice ningún cambio en absoluto. Vi a una amiga artista, Barbara, pasando por delante de mi estudio y le dije de entrar y mezclar los colores por mí. Tuve una charla con ella acerca de toda variedad de azules, el azul profundo, los colores caramelo, los marrón-gris. Y lo mismo con los círculos, puse uno ahí el otro allí. De manera que no salten. La superficie permanece lisa. Nada de luchas entre sí. No lo quiero lleno. Los hay solo alrededor de los lados, dejé el techo abierto para el cielo azul, un azul Giotto.]

procedimiento idóneo para materializar la visión de Twombly en el techo. Originalmente estaba previsto utilizar paneles de fibra de vidrio, pero la decisión final fue respetar su forma de trabajar. Se opta por la pintura industrial al aceite y el acrílico sobre tiras de tela unidas (lienzo), que a su vez iría pegado al techo en un proceso conocido como “marouflage” —no muy diferente a una versión magnífica del típico fondo de pantalla—. Esta técnica es la elegida dada la problemática de la estabilidad dimensional de la pintura sobre lienzo, sobre todo, en aquellas obras que por sus dimensiones, ubicación y sistema de anclaje empleado para su colocación o por la particularidad de las alteraciones que presentan, no se ajustan a las pinturas sobre lienzo que se pueden llamar “tradicionales”. Así pues, se escogió y recuperó esta técnica, no solo para hacer prevalecer la esencia de la pintura sobre lienzo de Twombly sino por el espacio arquitectónico, sus dimensiones y la comodidad de trabajar en un estudio y no molestar a los visitantes y trabajadores del museo.

La maqueta que se hizo en Virginia, como se puede observar en las fotografías tomadas durante el proceso, está siempre presente en el espacio de trabajo de Montreuil protegida por plástico para seguir cada uno de los pasos pautados con el propio Twombly [Fig. 210]. Junto a Crawford trabajaron dos franceses, Jean de Seynes y Laurent Blaise, artistas que ya habían participado antes en proyectos de restauración en el Louvre y otros lugares de Europa. A su trabajo le siguió la de un equipo del museo especializado en lienzo que se encargó de proporcionarles las tiras de tela a medida, concretamente de 11 metros de largo para cubrir a la perfección las medidas específicas del techo de la Salle des Bronzes.



Fig. CCX.

La artista Barbara Crawford pintando los escudos siguiendo la maqueta de Cy Twombly. © Musée du Louvre.

Los especialistas siguieron de cerca el desarrollo para comprobar cómo se mantenía, porque al ser una pieza tan grande se necesitaron muchas tiras, lo que implicaba un poco de cálculo para determinar si quedaría bien alineado ya que la misma humedad que se utiliza para la fijación de la tela podía provocar variaciones en las dimensiones —de uno o dos centímetros—. Se prefirió, por tanto, dejar una capacidad de maniobra entre cada una de las tiras de tela de uno por uno y un centímetro y medio. Una vez colocado en su lugar, los restauradores dedicaron varias semanas a trabajar desde el techo corrigiendo y cubriendo pequeños detalles, para hacerlos imperceptibles desde el suelo.

Durante la primavera del 2009, una vez que el trabajo en Montreuil estuvo finalizado (los pintores estimaron que se necesitarían todavía alrededor de 50 litros de pintura) la tela se enrolló en grandes cilindros que se transportaron cuidadosamente al Louvre. Una máquina desenrolló la tela centímetro a centímetro que poco a poco se fue adhiriendo al techo mientras se aplicaba



Fig. CCXI.

La artista Barbara Crawford probando colores.

© Musée du Louvre.

una presión constante. Entretanto se procedía a la colocación de la tela en el techo se iba retocando “in situ”; la sala permaneció cerrada, aproximadamente, hasta principios de 2010. La inauguración oficial tuvo lugar el 23 de marzo de 2010.

El color fue una parte fundamental para la obra, además de ser uno de los aspectos que tenía a Twombly preocupado porque la sensación del color azul del cielo proporcionada por la luz no era la misma en su taller de Lexington que en el de Montreuil, ni mucho menos en la Salle des Bronzes. Esto les llevó a realizar pequeños ajustes —muy sutiles— de color para que la iluminación natural de la sala coincidiera con la de la maqueta —que refleja la luz de manera totalmente diferente—. Después de meses trabajando en el color del cielo, dieron con el azul perfecto y lo registraron con el nombre de “Twomblu” [Fig. 211]. La lista de colores base del proyecto son el cobalto, amarillo ocre, azul ultramar, el cadmio amarillo, amarillo limón, negro de hueso, cadmio naranja difuminados por la proyección de la sombra natural que hay entre

ellos. Todo estaba contabilizado y etiquetado por si en un futuro hubiera que restaurarlo. Se tuvieron en cuenta hasta los pormenores más ínfimos. Se decidió pintar ciertos detalles directamente sobre techo porque a la hora de fijarlo, si se hubiese pintado sobre el lienzo podría haberse resquebrajado, de esta manera siempre se podría cambiar y retocar [Fig. 212]⁸⁴⁹.

Para Grant Rosenberg, los escudos de la antigüedad clásica que Twombly plasmó libremente por el techo, representaba la mítica luna junto con otros planetas similares a la Tierra gracias a los remolinos de diferentes colores y tonalidades de azul. Algunos de los tondos desaparecen por los bordes, otorgando aún más si cabe la idea de infinitud del espacio. En otras palabras, es como si el cielo de la Salle des Bronzes continuara más allá de lo que puede estar contenido por el techo, pues solo deja entrever una fracción de la gran inmensidad.

Rosenberg, afincado en Paris, tuvo la gran oportunidad de conocer al equipo del artista y charlar amistosamente con ellos sobre el proyecto y darse cuenta del afecto, reconocimiento y agradecimiento que sentían por él. Concretamente, en su artículo para la revista *The American Scholar* destaca cómo Crawford decía que Francia había sido fiel a Cy Twombly. Crawford encontró en su trabajo, tanto en la elaboración de la maqueta como en el propio lienzo más grande, una consonancia con la tradición artística del Renacimiento y el Barroco, como si fueran parte de una escuela o taller del propio artista⁸⁵⁰.

⁸⁴⁹ Ver ROSENBERG, Grant, 2009 (nota 184).

⁸⁵⁰ Ver ROSENBERG, Grant, 2009 (nota 184).

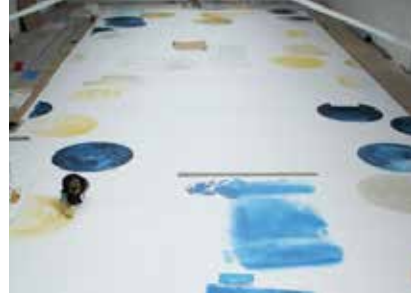


Fig. CCXII.
Fotografías del desarrollo del trabajo en el taller de
Montreuil y en el Musée du Louvre.
© Cedric Benetti.

La Salle des Bronzes alberga una colección de estatuillas de bronce, armaduras y joyas de Grecia. Entre los objetos típicos se encuentran un casco corintio del VI a. C., y un apoyabrazos decorativo que se usaba en los carros con un león capturando un antílope (circa III-II siglo a. C.). Esta sala —ubicada en un ala de la sección norte-sur entre la entrada principal hacia el oeste y la Cour Carrée al este— [Fig. 213] se construyó originariamente entre 1551 y 1553, cuando el Louvre todavía era la residencia real, y representa uno de los mayores bienes raíces del centro artístico. Twombly convierte la sala en un espacio diáfano que retrotrae al público visitante a la Antigüedad clásica gracias al azul y su alusión al Mediterráneo que habita a lo largo de la sala, rodeada de objetos típicos de la época de los artistas presentes en las inscripciones del techo.

Por último, Bernadac recalcó la relación latente de Twombly con la poesía, incluso en *The Ceiling* [El techo] (2010), con el poema *Anabase* [Anábasis] (1924) de Saint John Perse —seudónimo de Marie-René Auguste-Alexis Leger— (1887-1975) al que hace mención el artista durante su entrevista⁸⁵¹. Con palabras como “ciel incorruptible” o “et la mer comme une présomption de l’esprit” ilustra y ejemplifica el gran cielo azul y su esencia como pintor mediterráneo⁸⁵².

⁸⁵¹ Ver PERSE, Saint-John. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1972, p. 93.

⁸⁵² Ver BERNADAC, Marie-Laure, 2010 (nota 41), p. 22. [“Cielo incorruptible” y “El mar por la mañana como una presunción del espíritu.”]

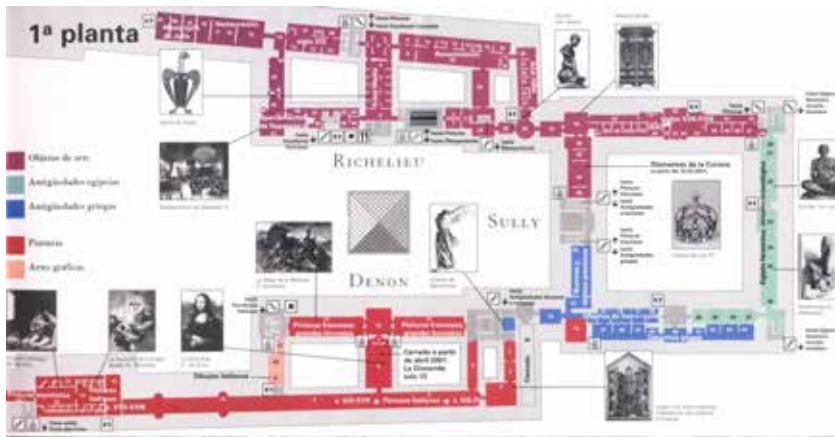


Fig. CCXIII.

Plano de la primera planta del Musée du Louvre donde se encuentra ubicada la Salle des Bronzes (32). © Musée du Louvre.

[XV]

Conclusiones

Conclusioni

15. Conclusioni

Cy Twombly trasformò spontaneamente il potere e l'energia delle sue visioni interiori nella dinamica della nascita dell'immagine attraverso il gesto —come Pollock o Klein— e attraverso la meditazione dei colori —come Rothko o Newman—. Insieme ai suoi contemporanei ha creato opere di significato extraindividuale, raggiungendo una coesione referenziale nella sua arte che spiegava il mondo in un senso più ampio, mentre esplorava la natura stessa dell'arte. Tuttavia, Twombly si è caratterizzato per aver preso le distanze dalla corrente dominante del suo tempo, riguardo il tratto: poesia, storia, gesto furtivo, liberazione sessuale, scrittura automatica, autoaffermazione e negazione. Quando l'artista americano scriveva non vi era alcuna sintassi o logica, ma un sentimento tipico del suo universo poetico: caos, disordine, confusione, goffaggine, ma anche eleganza. La sua grafia era inimitabile, non aveva nulla a che fare con Dubuffet e i suoi scarabocchi falsamente ingenui o con lo stile barocco eteroclitico degli scritti di Larry Rivers o dello stesso Rauschenberg —come diceva Restany nel suo scritto *Revolution du signe*⁸⁵³. Si potrebbe dire che egli ha sempre introdotto nel quadro una opposizione costante degli elementi, che in relazione allo “strano” agivano come forze che rompevano la tendenza della cultura classica a creare, a partire dall'antichità, una riserva di modi creativi. Così, la purezza apollinea dei tratti greci sembra interrotta dall'ingenuità della scrittura.

L'artista ha avuto una delle carriere più prolifiche della sto-

⁸⁵³ RESTANY, Pierre, 1961(nota 10).

ria dell'arte recente come ben attestava Jonas Storsve, curatore della più importante retrospettiva europea, che ha riunito nel Centre Pompidou di Parigi oltre centoquaranta opere (30- XI-2016 a 24-IV-2017)⁸⁵⁴. Storsve ha sottolineato che: «TW è sempre rimasto vicino al suo universo natale, il sud degli Stati Uniti e la sua letteratura —in particolare a William Faulkner, Carson McCullers, Flannery O'Connor e Truman Capote»⁸⁵⁵; — nonché al sud Italia, dove ha vissuto e dal quale ha tratto l'ispirazione per i suoi classici. Il curatore e conservatore del patrimonio del Centre Pompidou affermava: «La cultura ricca e originale che acquisisce nutrirà tutta la sua opera»⁸⁵⁶. Una cultura che è cresciuta con le sue letture, continua Storsve e che plasmò un'infinità di opere [Fig. 214]:

«Le sue letture sono come viaggi - Goethe, Omero, Orazio, Erodoto, Keats, Mallarmé, Ovidio, Rilke, Saffo, Virgilio - da cui trarrà tutto l'essenza per il suo lavoro. Si ispira anche ad autori meno conosciuti, come Lesley Blanch, Robert Burton, George Gissing o il poeta mistico persiano del secolo XIII Yalal ad-Din Rumi... Il suo gusto squisito e raffinato cerca di svilupparsi pienamente nel campo della pittura.»⁸⁵⁷

Un fatto che gli è valso il riconoscimento di “artista colto” a proposito della sua emarginazione dal mondo dell'arte. Storsve commentava su l'artista:

⁸⁵⁴ STORSVE, Jonas, 2016 (nota 696).

⁸⁵⁵ STORSVE, Jonas, 2016 (nota 696).

⁸⁵⁶ STORSVE, Jonas, 2016 (nota 696).

⁸⁵⁷ STORSVE, Jonas, 2016 (nota 696).

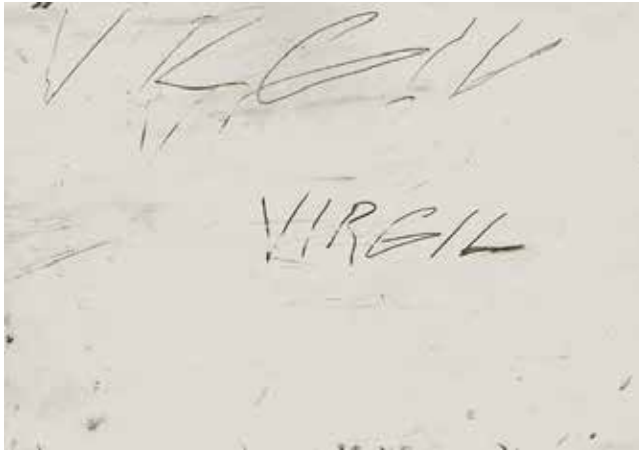


Fig. CCXIVa.

Virgil [Virgilio] (1973). Óleo y lápiz sobre papel. 70 x 99,2 cm.
© Cy Twombly Foundation. © Colección particular.



Fig. CCXIVb.

To Rumi [A Rumi] (1980). Óleo, acuarela y crayón sobre tablero. 103,4 x 72,7 cm. © Cy Twombly Foundation
© Colección privada.

«[...] questa immagine riflette soltanto parzialmente la sua complessa personalità. L'aspetto sofisticato del suo lavoro è accompagnato anche da una costante attenzione alle realtà vernacolari, più o meno visibili, ma piuttosto presenti. Dotato di un senso dell'umorismo e replica poco comune, Cy Twombly, quando voleva, mostrava segni di uno spirito deliziosamente contorto.»⁸⁵⁸

Il suo lavoro è aperto, libero di interpretazioni e giudizi di valore e, quindi, privo di concetti e significati. Twombly trasporta lo spettatore in un mondo di piacere dove la fantasia è infinita. La sua opera mostra che, come per la maggior parte degli artisti, è il risultato dell'arte che lo precede la quale rimane molto viva per e dentro lui. Le sue opere sono enigmatiche e talvolta indecifrabili, proprie del mondo interiore dell'autore e della sua intimità col suo lavoro, sia in scultura che in pittura, come si vede nelle due versioni di *Anabasis* [Anabasi], del 1980 e del 1983 [guardare Fig. 84]. Ha lavorato nello spazio che si apre tra arte e vita, trasformando gli enigmi in bellezza; una bellezza riflessa nell'eleganza e nella sottigliezza delle sue linee che creano un equilibrio che trasporta l'individuo alla sua realtà⁸⁶⁰. La bellezza di cui si parla è autosu-

⁸⁵⁸ STORSVE, Jonas, 2016 (nota 696).

⁸⁵⁹ Il filosofo tedesco Hans George Gadamer (1900-2002), dice che il gioco, intesa antropologicamente come un eccesso spiega la tendenza innata dell'uomo all'arte, ai quali va aggiunto l'auto-movimento che caratterizza tutti gli esseri viventi: nulla ma tende ad un movimento finale. Questa riflessione sulla opera d'arte aperta si trova in GADAMER, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello* (trad. Antonio Gómez Ramos) (1ªed.). Barcelona: Paidós, 1991.

⁸⁶⁰ Quando si tratta di bellezza nell'opera di Twombly, riferendosi a quello che Tommaso d'Aquino (ca.1224-1274) in *Summa Theologiae* [Suma de Teología] (siglo XIII) definito come quello che soddisfa

fficiente e propria di un mondo nuovo di autonomia estetica. Si osserva un'opera moderna, capace di produrre uno choc, un impatto, un principio di riflessione nella vita; non destinata tanto a mostrare, quanto piuttosto a provocare una sensazione. Twombly si allontanò, lentamente, da tutto ciò che di abietto lo circondava e dalle nuove tecnologie, per rimanere in un mondo idilliaco. Tutto questo è il risultato di nuove libertà che si contrappongono ai codici tradizionali. In altre parole, è entrato nella de-costruzione del postmodernismo dal quale nascono la diversità, la responsabilità individuale, la confusione, la paura, la mancanza di senso, la passività, la continua ricerca di caratteristiche del soggetto contemporaneo. Il mondo si trova in costante contraddizione con sé stesso e da qui l'artista scrive mentre al tempo stesso deturpa i simboli, gli alfabeti o i numeri e onora mentre esorcizza tutto ciò di cui si sentiva affetto.

Per Twombly, dipingere era creare. Nel suo lavoro si vede come apriva e reinterpretava di nuovo la storia e, allo stesso tempo, la chiudeva — grazie alla sua grande capacità di *Open End*—, perché era la sua interpretazione, la sua storia. Le interpretazioni passate non sono abbandonate o trascurate, come nel campo scientifico e tecnico, piuttosto diventano parte integrante delle opere stesse e sono sempre presenti, attuali. Grazie alla scrittura

l'occhio (visto quae placet) ed è strettamente legata all'equilibrio e l'armonia con la natura, in comunione con la tradizione storica e culturale, e che può portare a sentimenti di attrazione e di benessere emotivo, si tratta di una esperienza soggettiva in sé. Avanti anche a quanto già detto S. Agostino di Ippona (354-430) in *De Ordine* [L'ordine] e più tardi nel *De vera religione* [Vera religione], sia scritto tra la fine del IV secolo e l'inizio del quinto interessante l'articolo "La belleza según Santo Tomás de Aquino" di Hug Banyeres pubblicato nel *E-aquinas* di 2006, in BANYERES, Hug. "La belleza según Santo Tomas de Aquino". In: <<http://es.scribd.com/doc/16154349/Segun-Tomas-de-Aquino1>> (Accessed: 15-I-2017).

sulla tela apre la sua arte alla possibilità del linguaggio, permettendo domande e risposte più precise circa la loro concezione estetica. Un linguaggio come il suo non intendeva essere una semplice imitazione della realtà esterna, né lo scopo era quello di riprodurre fedelmente nella memoria le immagini quotidiane.

Al contrario, ha rotto con la realtà visiva che diventa uno strumento che persegue i più profondi segreti di una realtà diversa. Questo linguaggio porterà a una realtà in quanto tale, all'interno della quale la forza principale non è quella rappresentata ma quella veramente presente. Si tratta di un linguaggio che unisce pensiero e azione, che costituisce un spazio che offre facilità di dialogo e che possiede movimento. Allo stesso modo in cui la figura si raggiunge attraverso il colore o tramite la griglia le si dà la forma, si può dire che per mezzo della lettera si raggiunge il dipinto, producendo uno spostamento che rafforza la pittoricità dell'opera. Le lettere non sono una impronta né costanza di nessuna esperienza o pensiero, sono meri motivi per la contemplazione, in cui la presenza dell'autore deve passare inosservata. L'uso esplicito della scrittura come entità pittorica diventa una realtà formale, si riduce a caratteri per la composizione. La trasformazione della lettera in forma si mostra come una risorsa efficace per esplorare e accentuare i contrasti plastici.

Questo linguaggio "twomblyano" attraversa tutta la sua opera, senza un oggetto apparente, tutto scorre allo stile Zen più puro⁸⁶¹. Al contrario, si tratta di una scrittura-linguaggio che su-

⁸⁶¹ Il saggista e filosofo Roland Barthes è stato il primo a paragonare l'arte di Twombly con filosofia orientale - Zen giapponese -, cioè, di non cogliere nulla, si sostiene, galleggia, alla deriva tra il des-

bordina la sua finalità allo spazio pittorico attraverso uno schizzo, creando così una simulazione del mondo o ciò che desidera che fosse. La sua scrittura è una manifestazione della cultura in un istante, una pagina all'interno del dramma dello spettacolo che è la storia della cultura. In questo modo, Twombly, attraverso la sua scrittura e le sue pennellate, si è preso il compito di riempire quello spazio che ha fornito all'estetica il gioco. Il suo lavoro non giudica né concepisce la separazione tra arte e letteratura, anzi queste si intrecciano, non c'è differenza alcuna tra le due perché sono uguali, sono lingue diverse per lo stesso pensiero. Octavio Paz, poeta e scrittore, aveva capito e apprezzato l'uso delle parole e delle citazioni letterarie nelle opere di Twombly come disse nella sua intervista con John Harvey nel 1995:

«I want to mention another interesting aspect of this painter-his use of words. Some painters use words without meaning and only for plastic purposes: ironic, sardonic comments. In Cy's case, however, he uses words with meaning, as well as fragments of poems. A collaboration of image and words, not just form but also their meaning. It is a rather new in modern painting, an I like it. It is a courageous way of facing the problem of painting. You cannot represent allegories anymore, you cannot paint meanings of the sixteenth or seventeenth centuries, or even the nineteenth century, but you can do what he's doing: an attempt to interrelate the words, the poetic word and the visual image.»⁸⁶²

=====

iderio gentilezza ed il Tao Te king: "produce senza appropriarsi nulla / atti senza aspettarsi nulla, / finito il suo lavoro, è separato da lei, / e che non è legato ad esso, / la sua opera resterà". Vedere Barthes, Roland, 1986 (nota 84), p. 224.

⁸⁶² PAZ, Octavio. "The Cy Twombly Gallery at the Menil Collection: A Conversation". *Res: Anthropology and aesthetics*, 1995, vol. 28, n° Autumn 1995, p.181.

A questo punto, si deve rilevare il primitivismo e il purismo formale che ha determinato la prima fase di Twombly e che, in qualche modo, sempre perdurò nelle sue sculture delle forme semplici, dritte e di piccolo formato da potere portare sempre con sé come un'oggetto feticcio. Allo stesso modo, è stato definito un pittore che scriveva e un poeta che dipingeva. Ha giocato a scrivere e a dipingere, la sua pittura/scrittura era in primo luogo un atto ludico. Quindi, la scrittura dovrebbe essere considerata come un supplemento al pittorico: supplemento e non completamento in quanto non viene aggiunto, ma utilizzato come strategia per il riesame senza violentare l'opera d'arte e scoprendone la tensione che si trova nell'esercizio della pittura. Per questo, usava quello che aveva definito "pseudo-scrittura". Soltanto attraverso la sua grafia l'artista si permette certe licenze letterarie quando introduce elementi linguistici falsi o manipola a piacere i suoi riferimenti.

La fotografia è stata un'altra delle sue grandi passioni. Twombly l'ha usata per tradurre il suo lato più intimo, ma sempre finiva realizzando composizioni pittoriche sia di fiori, frutta o paesaggi [Fig. 215]. Come Storsve diceva: «Oggi è noto che la fotografia ha giocato un ruolo importante nella sua arte e nella sua vita. L'uomo discreto, per non dire segreto, quale era Twombly è stato fotografato molte volte»⁸⁶³, ma sempre da conoscenti o da amici. La sua anima pittorica è sempre stata evidente quando utilizzava il colore o il trattamento pittorico che dava sia alla scultura sia alla fotografia. Dai colori più forti e vivaci alla bianchezza più estrema. Utilizzava indistintamente olio, acrilico, pastello, matita

⁸⁶³ STORSVE, Jonas, 2016 (nota 696).



Fig. CCXV.

Cy Twombly seleccionando algunas de sus fotografías polaroids para el catálogo razonado de fotografía de München alrededor de 2005.

Fotografía de Viorel Grasu. © Cy Twombly Foundation

di grafite, pittura industriale ad olio, oggetti trovati, carta, tela, legno, etc. Era un uomo culturalmente inquieto, come è stato confermato dalle diverse fasi e dai diversi stili che hanno caratterizzato la sua carriera. È stato accertato anche che cosa abbia significato e cosa intendesse Twombly per cultura mediterranea e classica e come queste influenzassero la cultura occidentale contemporanea. Si attesta anche il suo ruolo di artista come interprete di due mondi e due culture contrapposte ma complementari, che alimentano e si riflettono in tutto il suo lavoro. Sempre tra gli Stati Uniti e l'Europa, la sua opera è un riflesso della confluenza culturale d'entrambi i continenti tra classicismo e contemporaneità. Solo eseguendo e interpretando la sua visione del passato è riuscito ad assimilare e vivere il presente.

Infine, ricordo qualche parola del suo amico Octavio Paz, che riassumeva perfettamente chi era Twombly e come era la sua arte: «[...] a painter who has a poetic sensibility, an intuitive grasp of the instant... And this art, this artist we are talking about, is neither American nor European; that is a question for past generations, not for new generations, for my generation. Art has become international»⁸⁶⁴. Una persona avventurosa e inquieta, cittadino del mondo con una sensibilità squisita e una straordinaria passione per la cultura. La sua arte è libera e non può essere etichettata o incasellata. Paz stesso ha sottolineato la differenza tra lui e i suoi contemporanei —Jasper Johns e Robert Rauschenberg— mettendo in evidenza ancora una volta come Twombly era destinato a dare vita, movimento e luce alla sua pittura:

⁸⁶⁴ PAZ, Octavio, 1995 (nota 862), p.183.

«[...] he tries to recover life and its appearance, its movement, its chance, through the act of painting. He does come from abstraction, in some way, but he comes from American branch of expressionism, as separate as that of Jasper Johns and Robert Rauschenberg. He belongs to the reactions against Abstract Expressionists; yet, his reaction is different from Johns' and Rauschenberg's. He wants to see... [...] Cy Twombly wants to be able to see through the image. He wants to be able to see the invisible in some ways, so his paintings have to do with light.»⁸⁶⁵

Detto questo, i principali obiettivi della tesi sono stati soddisfatti dall'aver fatto conoscere e analizzato le peculiarità offerte da un artista come Twombly. I suoi precedenti e riferimenti, in modo sincronico e diacronico, hanno originato questa ricerca multidisciplinare.

⁸⁶⁵ PAZ, Octavio, 1995 (nota 862), p. 182.

[XVI]

Bibliografía

16. Bibliografía

16.1. Fuentes

16.1.1. Fuentes Primarias

BERNADAC, Marie-Laure. "Interview Cy Twombly". En: *Cy Twombly. The Ceiling. Un plafond pour le Louvre*. Paris: Editions du Regard, 2010, pp.13-22.

SEROTA, Nicholas. "La historia detrás del pensamiento". En: GIMÉNEZ, Carmen (ed.). *Cy Twombly*. Bilbao: Tf Editores/Museo Guggenheim, 2008, pp. 43-59.

SYLVESTER, David. "Cy Twombly". En: GIMÉNEZ, Carmen (ed.). *Cy Twombly*. Bilbao: Tf Editores/Museo Guggenheim, 2008, pp. 35-41.

TWOMBLY, Cy. "La pintura determina la imagen". En: SZEE-MAN, Harald (com.). *Cy Twombly: Cuadros, trabajos sobre papel, escultura*. Madrid: Palacio de Cristal. Ministerio de Cultura, 1987, p. 15.

16.1.2. Fuentes secundarias

BARTHES, Roland. "Non Multa Sed Multum" *Cy Twombly. Catalogue raisonné des oeuvres sur Papier*. Milano: Multhipla edizioni, 1979. En: *Lo Obvio y lo obtuso. -Imágenes, gestos y voces-* (trad. C. Fernández Medrano) (1ª ed.). Barcelona: Paidós, 1986, pp. 183-203.

BARTHES, Roland. "Sabiduría del arte". *Cy Twombly. Paintings and Drawings*. Nueva York: Whitney Museum of American Art, 1979. En: *Lo Obvio y lo obtuso. -Imá-*

- genes, gestos y voces-* (trad. C. Fernández Medrano) (1ª ed.). Barcelona: Paidós, 1986, pp. 205-224.
- BUCARELLI, Palma. *Cy Twombly* (17 maggio 1958). Roma: Galleria La Tartaruga, 1958.
- DANTO, Arthur C. "Cy Twombly." En: *La Madonna del futuro: Ensayos en un mundo del arte plural* (1ª ed.). Barcelona: Paidós, 2003, pp. 123-131.
- DEL ROSCIO, Nicola. (ed.). *The Essential Cy Twombly*. New York: D.A.P, 2014.
- JACOBUS, Mary. "Rilke and Twombly on the Nile". *Tate Papers*, 2008, n° 10, pp.1-16.
- _____. *Reading Cy Twombly: Poetry in Paint*. New Jersey: Princeton University Press, 2016
- LEEMAN, Richard. *Cy Twombly: A Monograph*. Paris: Flammarion, 2005.
- _____. "L'Océan universal des choses". En: *Cy Twombly. The Ceiling. Un plafond pour le Louvre*. Paris: Editions du Regard, 2010, pp. 37-58.
- OLSON, Charles. "Cy Twombly 1951". En: DEL ROSCIO, Nicola (ed.). *Writings on Cy Twombly*. München: Schirmer/Mosel, 2002, pp. 9-13.
- RESTANY, Pierre. *La révolution du signe (presentazione personale Cy Twombly)*. Roma: Galleria La Tartaruga, 1961.
- SUSTAITA, Antonio. "El espejo de los garabatos. Twombly el erotismo.". *Espéculo: revista de Estudios Literarios*, 2007, n° 36.
- VILLA, Emilio. *Cy Twombly. Talento bianco*. Roma: Galleria La Tartaruga, 1961.

- VIVALDI, Cesare. “Cy Twombly tra ironia e lirismo”. En: DE MARTIIS, Plinio (ed.). *Quaderno febbraio 1961*. Roma: Galleria La Tartaruga, 1961.
- _____. “Roma anni 60: riflusso o Storia? Gli anni 60 a Roma e in Italia –Avvenimenti e clima di un periodo ricchissimo di fatte e idee. A partire da Roma verso il resto dell’Italia”. *Flash Art*, 1983, Marzo, pp. 40-43.

16.2. Bibliografía General

- ACOSTA, M^a del Rosario; DIAZ, Jorge. A. (ed.). *La nostalgia de lo Absoluto: pensar a Hegel hoy*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2008, pp. 273-298.
- ADORNO, Theodor W. *Sobre la música* (1^a ed.). Barcelona: Paidós, 2000.
- ABULAFIA, David. *El gran mar* (trad. Rosa María Salleras) (1^a ed.). Barcelona: Crítica, 2013.
- AIZPÚN, Teresa; IBÁÑEZ, Cayetana. DEL CAMPO FERNÁNDEZ, Eva (eds.). *Ritmo el pulso del arte y de la vida*, Madrid: Abada Editores, 2015.
- ALBERTI, Leon B. *De pintura y otros escritos sobre arte* (trad. Rocío de la Villa) (1^a ed.). Madrid: Tecnos, 1999.
- APOLLINAIRE, Guillaume. *Cal.ligraemes: poemas de la pau i de la guerra* (1913-1916) (ed. Jordi Castelló y Àlex Susanna) (1^a ed.). Barcelona: Stonberg, 2008.
- ARISTÓTELES. *El arte poética* (trad. José Goya) (7^a ed.). Madrid: Espasa-Calpe, 1984.
- ARNALDO, Javier (ed.). *Naturaleza, Arte, Verdad. Goethe*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2012.

- B. CHIPP, Herschel; TZARA; Tristan. *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Madrid: Akal, 1995.
- BACHMANN, Ingeborg. *Invocación a la Osa Mayor* (trad. Cacilia Drey Müller y Concha García Autor). (1ªed.). Madrid: Ediciones Hiperión, 2001.
- BASELGA CALVO, Pilar. “Louise Bourgeois. Simbolismo y fragmentos en la posmodernidad”. *Anales de Historia del Arte*, 2010, nº20, pp. 301-319.
- BATAILLE, Georges. *Historia del erotismo* (trad. Javier Palacio Tauste). Madrid: Errata naturae, 2015.
- BARTEZZAGHI, Stefano. *Orizzonte verticale*. Torino: Einaudi, 2007.
- BERIAIN, Josetxo; SÁNCHEZ DE LA YNCERA, Ignacio. *Sagrado/Profano. Nuevos desafíos al proyecto de la modernidad*. Madrid: Centro de investigaciones sociológicas, 2010.
- BIROLLI, Zeno. *Novelli*. Milano: Feltrinelli, 1976.
- BOCCACCIO, Giovanni. *Tutte le opere* (ed. Vittore Branca). Milano: Mondadori, 1974.
- _____. “La elegía de doña Fiameta”. En: *Decamerón* (trad. Pilar Gómez Bedate). Madrid: Espasa-Calpe, 1999.
- _____. *Filócolo* (trad. Carmen F. Blanco Valdés) (1ª ed.). Madrid: Gredos, 2004.
- BODEI, Remo. *La forma de lo bello* (trad. Juan Díaz de Atauri) (2ªed.). Madrid: La Balsa de la Medusa, 2008.
- BOLAND, Lynn. *Cercle et Carré*, Georgia: Georgia Museum of Art, 2013.

- BOURRIAUD, Nicolas. *Post producción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora. 2004.
- BRAUDEL, Fernand. *El Mediterráneo* (1ª ed. 1987). Madrid: Espasa Calpe, 1988.
- BRESC-BAUTIER, Geneviève; MORVAN, Frédéric. *The Louvre Collections* (1ª ed. 1991). Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux, 1999.
- BROCH, Hermann. *La muerte de Virgilio* (trad. José María Ripalda) (2ª ed.). Madrid: Alianza Editorial, 1980.
- BRUNER, Jerome. “Juego, pensamiento y lenguaje”. *Perspectivas*. Unesco, 1986, vol. 16. nº 57, p.1.
- CALLOIS, Roger. *Teoría de los juegos*. Barcelona: Seix Barral, 1958.
- CAMPELL, Paul-Henri. *Duktus operandi*. Oberhausen: Athena, 2010.
- CARPINTERO, Helio. “Ortega, Cervantes y las Meditaciones del Quijote”. *Revista de Filosofía*, 2005, vol. 30, nº 2, pp. 7-34.
- CASAS, Rosario. “Hegel y la muerte del arte”. En: ACOSTA, Mª del Rosario; DIAZ, Jorge. A. (ed.). *La nostalgia de lo Absoluto: pensar a Hegel hoy*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2008, pp. 273-298.
- CASSOU, Jean. *Picasso*. London-Paris-New York: The Hyperion Press, 1940.
- CATULO. *Poesía completa (C. Valerii Catulli Carmina)* (trad. Juan Manuel Rodríguez Tobal) (1ª ed.). Madrid: Hiperion, 1991.
- CENNINI, Cennino. *El libro del arte* (trad. Fernando Olmeda

- Latorre) (1ª ed. 1988). Madrid: Akal, 2002.
- CHENEY, Sheldon. *A Primer of Modern Art*. New York: Boni and Liveright, 1924.
- CIPRIANI, Giovanni. *Ero e Leandro: un mare d'amore. Antologia di passi latini, materiali iconografici ed elementi musicali per le Scuole superiori* (1ª ed.). Taranto: Mandese, 2007.
- CIXOUS, Hélène. *Poetas en pintura. Escritos sobre arte: de Rembrandt a Nancy Spero* (trad. Javier Bassas Vila y Joana Masó). Castellón: Ellago Ediciones, 2010.
- CORUGEDO, S. G. "Problemas formales de la traducción de *The Shepherds Calender* de Edmund Spenser". *Transvases culturales: Literatura Cine Traducción*, 1994, Vitoria: Universidad del País Vasco, pp. 199-210.
- CRONIN, Anthony. *Samuel Beckett. El último modernista*. Segovia: La uÑa RoTa, 2012.
- DANTE, Alighieri. *La divina comedia* (trad. Juan de la Pezuela) (1ª ed.) Buenos Aires: Losada, 2012.
- DAVENPORT, Gay (ed.). *Archilochos, Sappho, Alkman: Three Lyric Poets of the Late Greek Bronze Age*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1980.
- DE CAMPOS, A. *El paso de las horas* (trad. Martínez Torres J), Chiapas: Cifra Ediciones Limitadas, 1994.
- DE CERVANTES, Miguel. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Alfaguara, 2004.
- _____. *Novelas Ejemplares* (Edición y estudio de Jorge García López). Madrid: Real Academia Española, 2011.
- DE PIRRO, Ada. *Le regole del gioco permettono infinite partite. Giochi, magie verbali e lingue inventate nelle opere su*

- carta di Gastone Novelli. Studio delle fonti e del contesto.*
Roma: Sapienza Università di Roma, 20 giugno 2012.
- DELGADO, Fidel. *Sacando juego al juego.* Barcelona: Integral, 1997.
- DEL ROSCIO NOVOA, Karina. *Restauración de marouflage. Marouflage de pintura sobre lienzo, adherido a un muro. Propuesta metodológica de intervención.* Tesis de licenciatura. Universidad Tecnológica Equinocial de Quito, 2008.
- DEMSY, Amy. *Estilos, escuelas y movimientos* (1ª ed.). Barcelona: Blume, 2002.
- DICKINSON, Emily. *The Poems of Emily Dickinson.* Variorum Edition. The Belknap Press, Harvard University Press, 1998.
- DOSSENA, Giampaolo. *Il dado e l'alfabeto. Nuevo dizionario di giochi con le parole.* Bologna: Zanichelli, 2004.
- DUCHAMP, Marcel. *Cartas sobre el arte 1946-1956.* Barcelona: Elba editorial, 2010.
- DUQUE, Félix. ““Nimbada está la cruz, prieta de rosas” Alquimia y ciencia en Goethe.” En: ARNALDO, Javier (ed.). *Naturaleza, Arte, Verdad. Goethe.* Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2012.
- ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano.* Madrid: Guadarrama. Punto Omega, 1981.
- _____. *El mito del eterno retorno* (trad. Ricardo Anaya) (1ª ed. 1972). Madrid: Alianza Editorial, 2011.
- ELIOT, T. S.. *Four Quartets:* 1) *Burnt Norton*, 1935, incluido en *Collected Poems 1909-1935*, Faber & Faber, London

1936; 2) East Coker, publicado suelto, Faber & Faber, London 1940; 3) The Dry Salvages, publicado suelto, Faber & Faber, London 1941; 4) Little Gidding, publicado suelto, Faber & Faber, London 1942. Primera ed. conjunta, Four Quartets, Faber & Faber, London 1944; segunda ed., versión definitiva, Faber & Faber, London 1946. I a ed. en Faber Paperbacks, London 1959; 10a reimpr., 1979. Además de CPP, uso esta última.

FERNÁNDEZ-CORUGEDO, S. G. “Problemas formales de la traducción de *The Shepherds Calender* de Edmund Spenser”. *Transvases culturales: Literatura Cine Traducción*, 1994, Universidad del País Vasco, pp. 199-210.

FLAUBERT, Gustave. *Tres cuentos* (trad. María Badiola Dorronoro) (1ª ed.). Madrid: Valdemar, 2000.

FOUCAULT, Michel. *¿Qué es un autor?* (1ª ed. 1991). Barcelona: Paidós, 1999.

_____. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas* (trad. Elsa Cecilia Frost) (5ª ed.) Madrid: Siglo XXI, 2010.

FRANK, Patrick (ed.). *Readings in Latin American Modern*. New Haven: Yale University Press, 2004.

FREUD, Sigmund. *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* (trad. It. S. Giametta). Milano: Rizzoli, 2010.

GADAMER, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello* (trad. Antonio Gómez Ramos) (1ª ed.). Barcelona: Paidós, 1991.

_____. *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme, 2000.

- _____. *La herencia de Europa* (prólogo Emilio Lledó) (1ª ed.). Barcelona: RBA, 2012.
- GALÍ, Neus. *Poesía silenciosa, pintura que habla* (1ª ed.). Barcelona: El Acantilado, 1999.
- GARCÍA, Manuel. *Lecciones preliminares de filosofía* (1ª ed.). Madrid: Ediciones Encuentro, 2000.
- GARCÍA GUAL, Carlos. “Mitología y literatura en el mundo griego”. Universidad Complutense de Madrid: *Amaltea: revista de mitocrítica*, 2008, nº 0, pp. 1-12.
- GENETTE, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (trad. Celia Fernández Prieto) (1ª ed.). Madrid: Taurus, 1989.
- GOETHE, Johan W. *Elegías romanas* (trad. Adan Kovacsics). Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999.
- _____. *Fausto* (trad. José María Valverde) (1ª ed.). Barcelona- Buenos Aires: Libros del Zorro Rojo, 2012
- GORDON, Arthur E. *Illustrated Introduction to Latin Epigraphy*. Berkeley-Los Ángeles-London: University of California Press, 1983.
- GREENBERG, Clement. *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid: Siruela, 2006.
- GUIRAUD, Pierre. *Les jeux des mots*. Paris: Presses Universitaires de France, 1976.
- HEGEL, Georg W. F. *Lecciones sobre la estética* (trad. Alfredo Brotons Muñoz) (1ª ed.). Madrid: Akal, 1989.
- HÖLDERLIN, Friedrich. *Hiperión* (trad. Anacleto Ferrer). Madrid: Hiperión, 1989.
- HUBERMAN, Georges-Didi. *La imagen superviviente. Historia*

- del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (2ª ed.). Madrid: Abada Editores, 2013.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. Madrid: Alianza/Emecé, 1972.
- IMPELLUSO, Lucia. *Héroes y dioses de la Antigüedad* (1ª ed.). Barcelona: Electa, 2002.
- JASPERS, Karl. *Los grandes filósofos*. 3 vols. (trad. Pablo Simón). Madrid: Tecnos, 1993-1998.
- KANDINSKY, Vasili. *Lo espiritual en el arte* (1ª ed. 1996). Barcelona: Paidós, 2007.
- KEATS, John. *Odas y sonetos* (trad. Alejandro Valero) (1ª ed.). Madrid: Ediciones Hiperión, 1995.
- LLEDÓ, Emilio. *Filosofía y lenguaje* (1ª ed.). Barcelona: Crítica. Biblioteca de bolsillo, 2008.
- _____. *Lenguaje e Historia*. Madrid: Dyckinson, 2011.
- _____. *El silencio de la escritura*. (1ª ed. 1998). Madrid: Espasa-Austral, 2011.
- LEIF, Joseph; BRUNELLE, Lucien. *La verdadera naturaleza del juego*. Buenos Aires: Kapeluz, 1978.
- LIDDEL, George y SCOTT, Robert. *A Greek-English Lexicon* (1ª ed. 1843). Oxford: Clarendon Press, 1996.
- LONGINO. *De lo sublime* (trad. Eduardo Gil Bera). Barcelona: Acantilado, 2014.
- LYOTARD, Jean-François. *La condición postmoderna*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2008.
- MAGRITTE, René. *Les mots et les images*, en *La Révolution surréaliste*, V, 12, 15 diciembre 1929.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Herodías* (trad. Antonio y Amelia Gamoneda) (1ª ed.). Madrid: Abada Editores, 2006.

- _____. *Poésies*. Paris: Gallimard, 1952.
- _____. *Un golpe de dados jamás abolirá el azar* (trad. Enan Burgos) (1ª ed.). Sevilla: Pleamar, 2010.
- MARCHESI, Mateo. *La novela de Roma: Anécdotas y curiosidades históricas*. Barcelona: Robinbook, 2009.
- MARLOWE, Christopher. *Hero y Leandro* (trad. Antonio Rivero) (1ª ed.). Madrid: La palma, 2009.
- McEVILLEY, Thomas. *A la búsqueda de lo primordial por medio de la pintura. El icono monocromo*. Madrid: Akal, 2007.
- MUSEO, Gramático. *Hero y Leandro* (trad. José Guillermo Montes Cala) (1ª ed.). Madrid: Editorial Gredos, 1994.
- NAVARRO DURÁN, Rosa. *Mitos del mundo clásico*. Madrid: Alianza Editorial, 2013.
- NERUDA, Pablo. *Los versos del capitán* (1ª ed. 1987). Barcelona: Seix Barral, 2012.
- ORTEGA y GASSET, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética* (1ª ed. 1925). Madrid: Alianza, 1991.
- OVIDIO, Publio. *Metamorfosis* (ed. Consuelo Álvarez y Rosa Mª Iglesias) (4ª ed.). Madrid: Cátedra, 2001.
- _____. *Las heroidas* (trad. Vicente Cristóbal) (1ª ed.). Barcelona: Blacklist, 2010.
- PAZ, Octavio. *Los signos en rotación y otros ensayos*, Alianza, Madrid 1971.
- _____. *El signo y el garabato*. Barcelona: Seix Barral, 1991.
- PERÁN, Martí; BARAÑAL, Ángel. "Escribir y dibujar, en el fondo no son lo mismo". *Fragmentos*, 1991, nº 17/18/19, pp. 152-167.
- PERSE, Saint-John. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, biblio-

- thèque de la Pléiade, 1972.
- _____. *Anábasis* (trad. José Antonio Gabriel y Galán) (2ª ed.). Madrid: Visor, 2002.
- PESCIO, Claudio. “Cultura, memoria, felicità. Intervista a Salvatore Settis”. *Artedossier*, 2011, nº273 Gennaio, pp.42-43.
- PETRARCA, Francesco. *Triunfos* (trad. Jacobo Cortines y Manuel Carrera Díaz) (1ª ed.) (ed. Guido M. Cappelli). Madrid: Cátedra, 2003.
- PIGNOTTI, Lamberto; STEFANELLI, Stefania. *Scrittura verbosiva e sinestetica*. Udine: Campanotto, 2011.
- POE, Edgar Allan. *La filosofía de la composición y el principio poético* (ed. bilingüe; trad. Juan José Palomares). San Lorenzo del Escorial: Langre, 2001.
- POOKE, Grant; NEWALL, Diana. *Arte Básico*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2010.
- POUND, Ezra. *Personæ. Collected Shorter Poems* (1ª ed. 1990). London: Faber and Faber Limited, 2001.
- POZZI, Giovanni. *Poesia per gioco. Prontuario di figure artificiose*. Bologna: Il Mulino, 1984.
- PROUST, Marcel. *En busca del tiempo perdido* (trad. Pedro Salinas) (11ª ed.). Madrid: Alianza Editorial, 2008.
- RAMÍREZ, Juan Antonio. *El objeto y el aura. (Des)Orden visual del Arte Moderno* (1ª ed.). Madrid: Akal, 2009.
- REDON, Odilon. *Baudelaire, Poe, Mallarmé, Flaubert* (textos e ilustraciones reunidos por Alexandra Strauss; traducción Manuel Arranz.). Barcelona: Ediciones La Central, 2012.

- RILKE, Rainer María. *Elegías de Duino/ Los Sonetos a Orfeo* (ed. Eustaquí Barjau) (6ª ed.). Madrid: Cátedra, 2004.
- _____. *Obra poética* (trad. E.M.S. Danero) (1ª ed.). Buenos Aires: Efece Editor, 1976.
- _____. *Las rosas seguido de los Esbozos valaisanos* (edición bilingüe; trad. Ariel Napolitano). Madrid: Salto de Página- Grupo Editorial Siglo XXI, 2012.
- ROJO B., Rodolfo. *Poemas y poetas clásicos ingleses. De Geoffrey Chaucer a Dylan Thomas*. Antología bilingüe. Chile: Editorial Cuarto Propio, 2005.
- SANTAMARÍA FERNÁNDEZ, Ana Esther. “El arte y el ritmo del bosque: un camino de retorno”. En: AIZPÚN, Teresa; IBÁÑEZ, Cayetana; FERNÁNDEZ DEL CAMPO, Eva (eds.). *Ritmo el pulso del arte y de la vida*, Madrid: Abada Editores, 2015, pp. 139-158.
- SCHILLER, Friedrich. *Kallias: Cartas sobre la educación estética del hombre*, Carta XV (Escrita en 1795). Barcelona: Anthropos, 1999.
- SEFERIS, Giorgios, *Tres poemas secretos* (trad. Isabel García Gálvez). Madrid: Abada, 2009.
- SETTIS, Salvatore. *El futuro de lo clásico* (1ª ed.). Madrid: Abada Editores, 2006.
- _____. “Se Venecia muore”. En: MEINE, Sabine. *Spazi veneziani. Topografie culturali di una città*. Roma: Viella-Centro Tedesco di Studi Veneziani-, 2014, pp. 273-290.
- _____. “Identità culturali: Italia, Europa, Mediterraneo”. En: NOVA, Alessandro; WOLF, Gerhard.(ed). *Intorno al*

- Sacro Volto. Genova, Bisanzio e il Mediterraneo (secoli XI-XIV)*. Venezia: Marsilio Editori. Collana del Kunsthistorisches Institut in Florenz. Max-Planck-Institut, 2007, pp. 247-250.
- _____. “Il “classico” fuori del tempo? Sul futuro dei musei d’arte antica.” En: BURANELLI, Francesco. *L’idea del Museo. Identità, Ruoli, Prospettive*. Atti del Convegno Internazionale (13-15 dicembre 2016, Città del Vaticano). Roma: L’Erma di Bretschneider, 2013, pp. 123-144.
- _____. “Forza del Bello, potere dell’arte.” En: SETTIS; Salvatore; CANTONI, Maria Luisa (ed.). *La forza del bello. L’arte greca conquista l’Italia*. Milano: Skira editore. Centro Internaziale d’Arte e di Cultura di Palazzo Te, 2008, pp. 23- 27.
- _____. “La nascita (in Grecia) della storia dell’arte.” En: CLINI, Paolo. *Vitruvio e l’archeologia*. Venezia: Marsilio. Centro Studi Vitruviani, 2014, pp. 13-31.
- TADA, Michitarō. *Gestualidad japonesa* (2ªed.) (trad. Tomiko Sasagawa Stahl y Anna Kazumi Stahl). Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2007.
- TASSO, Bernardo. *Rime*.(ed. Domenico Chiodo) (1ª ed.). Torino: Edizione RES, 1995.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de la estética*. 3 vols. (trad. Danuta Kuryca). Madrid: Akal, 1987-1991.
- TEOCRITO; BION; MOSO. *Idilios* (trad. Don Joseph Antonio Conde), Madrid: Oficina de D. Benito Cano, 1796.
- TOMKINS, Calvin. *Off the Wall: Robert Rauschenberg and the Art*

- World of Our Time*. Garden City, New York: Doubleday, 1980, pp. 84-86.
- URTASUN, Aitziber; MORAZA, Juan Luis; GÓNZALEZ DEL CAMPO, Julio. *Homo Ludens. El artista frente al juego*. Navarra: La Fundación Museo Oteiza, 2010.
- VALÉRY, Paul. *Estudios literarios*, Madrid: La balsa de la medusa, 1995.
- _____. *Teoría poética y estética*. Madrid: La balda de la medusa, Antonio Machado Libros, 2009.
- VASARI, Giorgio. *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores desde Cimabue a nuestros tiempos* (ed. Luciano Bellosi y Aldo Rossi) (5ª ed.), Madrid: Cátedra, 2010.
- VIRGILIO, Publio. *Eneida* (trad. Alfonso Cuatrecasas) (1ª ed.). Madrid: Espasa-Calpe, 2012.
- VVAA, *Blanco/Negro —sujeto, espacio, percepción—*, Consell General del Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Fundació Chirivella Soriano y Generalitat Valenciana, 2009.
- WATERS, Patricia. *The Ordinary Sublime*. (1ª ed.). Tallahassee, Florida: Anhinga Press, 2006.
- WILLIAMS, Tennessee. *Camino Real* (trad. Diego Hurtado) (1ª ed.). Madrid: Alfil, 1963.
- WINCKELMANN, Johann. *Historia del arte en la antigüedad* (trad. Joaquín Chamoro Mielke). Madrid: Akal, 2011.

16.3. Bibliografía Específica

- ADAMS, Brooks. "Expatriate Dreams 1995." En: DEL ROSCIO, Nicola (ed.). *Writings on Cy Twombly*. München: Schirmer/Mosel, 2002, pp. 251-259.
- AGAMBEN, Giorgio. "Beauty that falls". En: BOYDEN, Martha (ed.). *Cy Twombly. Eight Sculptures American Academy Rome* (September 28th-November 15th 1998). Roma: American Academy, 1998, p.5.
- _____. "Bellezza che cade". En: COLLU, Ugo (ed.). *Twombly Sculpture*. Cagliari: Fondazione Costantino Nivola: Ilisso, 2002, pp. 77-78.
- _____. "Fallende Schönheit". En: WINKLER, Paul; SCHULZ-HOFFMAN, Carla; BAUMSTARK, Reinhold (ed.). *Cy Twombly in der Alten Pinakothek Skulpturen 1992- 2005*. München: Schirmer/Mosel, 2006, pp.13-15.
- ALBEE, Edward. "Cy Twombly". En: WINKLER, Paul; SCHULZ-HOFFMAN, Carla; BAUMSTARK, Reinhold (ed.). *Cy Twombly in der Alten Pinakothek Skulpturen 1992- 2005*. München: Schirmer/Mosel, 2006, pp. 9-11.
- ANFAM, David. *Mythos*. Berlin: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2007.
- _____. "Cy Twombly. London, Bilbao and Rome". *The Burlington Magazine*, 2008, pp. 701-702.
- ARGHIR, Anca. "Cy Twombly. Galerie Karsten Greve, Köln (März-April 1984)". *das Kunstwerk*, 1984, n° 3, pp.79-80.

- ASHTON, Dore. "Cy Twombly 1953". En: DEL ROSCIO, Nicola. (ed.). *Writings on Cy Twombly*. München: Schirmer/Mosel, 2002, p. 24.
- BARTHES, Roland. *Lo obvio y lo obtuso -Imágenes, gestos y voces-* (trad. C. Fernández Medrano) (1ª ed.). Barcelona: Paidós, 1986.
- _____. "Myth Today". En *Mythologies* (trad. Annette Lavers). New York: Hill and Wang, 1985, pp.109-159.
- _____. "Sabiduría del Arte". En: GARCIA, Aurora. *Italia Aperta*. Madrid: Fundación Caja de Pensiones, 1985, pp. 62-67.
- BASA, Lynn. "The big Painting:" *Cy Twombly and his way of working. As understood through an analysis of Untitled (Say Goodbye, Catullus, To the Shores of Asia Minor), 1972-1994*. University of Illinois, October 13th, 2015.
- BASTIAN, Heiner (ed.). *Cy Twombly, Fifty Days at Iliam: A painting in ten parts*. Berlin: Propyläen Verlag, 1979.
- _____. "Porque no debe ser. Porque sucede". En: GARCIA, Aurora. *Italia Aperta*. Madrid: Fundación Caja de Pensiones, 1985, pp.68-70.
- _____. *Cy Twombly: das graphische Werk 1953-1984/ A Catalogue Raisonné of the Printed Graphic Work*. München-New York: Edition Schellmann- New York University Press, 1985.
- _____. *Cy Twombly: Poems to the Sea*. München: Schirmer/Mosel, 1990.
- _____. *Cy Twombly: Letter of Resignation*. München: Schirmer/Mosel, 1991.
- _____. *Cy Twombly: Catalogue Raisonné of the Paintings, vol.*

- I: 1948-1960. München: Schirmer/Mosel, 1992.
- _____. *Cy Twombly: Catalogue Raisonné of the Paintings, vol. II: 1961-1965*. München: Schirmer/Mosel, 1993.
- _____. *Cy Twombly: Catalogue Raisonné of the Paintings, vol. III: 1966-1971*. München: Schirmer/Mosel, 1994.
- _____. *Cy Twombly: Catalogue Raisonné of the Paintings, vol. IV: 1972-1995*. München: Schirmer/Mosel, 1995.
- _____. "Semina Motuum 1991." En: DEL ROSCIO, Nicola (ed.). *Writings on Cy Twombly*. München: Schirmer/Mosel, 2002, pp. 194-195.
- _____. *Cy Twombly: Catalogue Raisonné of the Paintings, vol. V: 1996-2007*. München: Schirmer/Mosel, 2009.
- _____. "Cy Twombly". En: BASTIAN, Heiner. *Die Argonauten erreichen das offene Meer und beraten den Fortgang ihrer Erzählung (Über Beuys, Twombly, Kiefer, Warhol, Hirst)*. München: Schirmer/Mosel, 2012, pp. 64-92.
- BAUMSTARK, Reinhold. "Vorwort und Dank". En: WINKLER, Paul; SCHULZ-HOFFMAN, Carla; BAUMSTARK, Reinhold (ed.). *Cy Twombly in der Alten Pinakothek Skulpturen 1992-2005*. München: Schirmer/Mosel, 2006, pp. 7-8.
- _____. "Reise nach Lexintong". En: WINKLER, Paul; SCHULZ-HOFFMAN, Carla; BAUMSTARK, Reinhold (ed.). *Cy Twombly in der Alten Pinakothek Skulpturen 1992-2005*. München: Schirmer/Mosel, 2006, pp. 131-139.
- BEATRICE, Luca. "Cy Twombly. Mezzo secolo di foto inedite". *Arte*, 2011, pp. 120-123.

- BELL, Elizabeth. *Rauschenberg, Twombly, and Cage: An Exploration of the Untraditional Uses of Erasure in the Works of Three Artists*. Master's Thesis, Sotheby's Institute of Art, 2012.
- BERNADAC, Marie-Laure (ed.). *Cy Twombly. The Ceiling. Un plafond pour le Louvre*. Paris: Editions du Regard, 2010.
- BENSON MILLER, Peter (ed.). *Cy Twombly, Photographer* (October 7th- November 22th, 2015). Roma: American Academy, 2015.
- _____. *Cy Twombly: Camino Real*. New York: Gagolian Gallery, 2010.
- BIPPUS, Elke. "Skizzen und Gekritzelt. Relationen zwischen Denken und Handeln in Kunst und Wissenschaft". En: HEßLER MERSCH, Dieter. *Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2009, pp.76-93.
- BIRD, Jon. "Indeterminacy and (Dis)order in the Work of Cy Twombly". *Oxford Art Journal*, 2007, vol. 30, n° 3, pp. 486-504.
- BIROLI, Zeno; DRUDI, Gabriella. *Cy Twombly. 50 Disegni 1953-1980*. Milano: Silvana Editoriale, 1980.
- BLOCK, Richard. "Scribbles from Italy: Cy Twombly's Experiment in Seeing Goethe See Language." En: MOORE, Evelyn K.; SIMPSON, Patricia Anne. *The Enlightened Eye: Goethe and Visual Culture*. Amsterdam: Rodopi, 2007, pp. 289-309.
- BLOME, Peter. "Cy Twombly und die Schule von Athen." En:

- BOEHM, Gottfried. *Was ist ein Bild? Antworten in Bildern*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2012, pp. 127-131.
- BOEHM, Gottfried. "Remembering Forgetting: Cy Twombly's Works on Paper 1987." En: DEL ROSCIO, Nicola (ed.). *Writings on Cy Twombly*. München: Schirmer/Mosel, 2002, pp. 180-190.
- _____. "Cy Twombly. Orte der Verwandlung". En: "GREUB, Thierry. *Cy Twombly: Bild, Text, Paratext*. Morphomata 13, Universität zu Köln. Paderborn: Fink, 2014, pp. 49-67.
- BOILLE, Nicole; LACCARINO, Bianca; SGARBI, Vittorio. "Cy Twombly". En: MONTEALEGRE, Samuel; BOILLE, Nicole (ed.). *Arte, Critica Psicoanalisi, Grafologia*. Roma: Data Arte, 1987, pp. 10-13.
- BOIS, Yve-Alain. "Der liebe Gott steckt im Detail': Reading Twombly". En: *Abstraction, Gesture, Ecriture*. Zürich: Scalo Publishers, 1999, pp. 61-78.
- BONTEA, Adriana. "Cy Twombly: Painting as an Art of Thinking". En: GREUB, Thierry. *Cy Twombly : Bild, Text, Paratext*. Morphomata 13, Universität zu Köln. Paderborn: Fink, 2014, pp. 33-48.
- BOSCHUNG, Dietrich. "Cnidian Venus". En: GREUB, Thierry. *Cy Twombly: Bild, Text, Paratext*. Morphomata 13, Universität zu Köln. Paderborn: Fink, 2014, pp. 167-183.
- BOYDEN, Martha (ed.). *L'arte Americana nelle collezioni private italiana: Alexander Calder, Jim Dine, Franz Kline, Loui-*

- se Nevelson, Robert Rauschenberg, Mark Rothko, Mark Tobey, Cy Twombly* (May 27th- June 30th, 1994). Roma: American Academy, 1994.
- _____. (ed.). *Cy Twombly. Eight Sculptures. American Academy Rome* (September 28th- November 15th 1998). Roma: American Academy, 1998.
- _____. "Cy Twombly has sculpted as well as painted throughout his life". En: BOYDEN, Martha (ed.). *Cy Twombly. Eight Sculptures American Academy Rome* (September 28th-November 15th 1998). Roma: American Academy, 1998, p. 4.
- BRADBERRY, Anahita. *Cy Twombly: Eternal Modern Art*, Washington, American University, 2015.
- BRAUNDGART, Georg. "'Unendliche Spur': Cy Twombly 'Poetik' zwischen Bild un Gesang". En: GREUB, Thierry. *Cy Twombly: Bild, Text, Paratext. Morphomata 13*, Universität zu Köln. Paderborn: Fink, 2014, pp. 295-318.
- BUCHART, Dieter (ed.). *Schiele, Twombly, Basquiat. Exhibition Poetics of Gesture* (May 2 th - June 14 th). New York: Nahmad Contemporary, 2014.
- BURG C., Copeland. "Burg Scores Showing of "Hideous" Paintings 1951." En: DEL ROSCIO, Nicola. (ed.). *Cy Twombly Photographs 1951-1993*. München: Schirmer/Mosel, 2002, p.15.
- BURTON, Johanna. "Cy Twomblys Verwandlungen". En: HOCHDÖRFER, Achim. *Cy Twombly. States of Mind*. München: Schirmer/Mosel, 2009, pp. 226-239.

- BUSSE, Klaus-Peter. "Cy Twombly: Summer Madness: Pictures of Happiness in an Iconographic Atlas 1995". En: DEL ROSCIO, Nicola (ed.). *Writings on Cy Twombly*. München: Schirmer/Mosel, 2002, pp. 263-266.
- _____. *o.T. Über Cy Twombly*. Dortmund: Athena-Verlag, 2012.
- CASAS, Lorena (coor.). *Cy Twombly: Lepanto*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008.
- CAESAR, Claudia. "Die macht der Blindtradition bei der Darstellung Politischer Mythen heute: Cy Twomblys Lepanto-Zylus und Anselm Kiefers Hermansschlacht". En: EBERLEIN, Johan Konrad. *Kunst kritisch Geschichte*. Berlin: Karl-Franzens-Universität Graz, Reimer, 2013, pp. 539- 565.
- CALVESI, Maurizio. "Un'Arte prima adulta e poi giovane". En: BOYDEN, Martha (ed.) *L'arte Americana nelle collezioni private italiane: Alexander Calder, Jim Dine, Franz Kline, Louise Nevelson, Robert Rauschenberg, Mark Rothko, Mark Tobey, Cy Twombly* (May 27th -June 30th, 1994). Roma: American Academy, 1994, pp. 16-27.
- CALVO SERRALLER, Francisco. "Zahorí." En: GIMÉNEZ, Carmen (ed.). *Cy Twombly*. Bilbao: Tf Editores/Museo Guggenheim, 2008, pp. 23-33.
- CAMPBELL, Lawrence. "Rauschenberg and Twombly 1953". En: DEL ROSCIO, Nicola. (ed.). *Cy Twombly Photographs 1951-1993*. München: Schirmer/Mosel, 2002, p. 25.

- CARANDENTE, Giovanni. "Ricordi italiani di due scultori americani". En: BOYDEN, Martha (ed.) *L'arte Americana nelle collezioni private italiana: Alexander Calder, Jim Dine, Franz Kline, Louise Nevelson, Robert Rauschenberg, Mark Rothko, Mark Tobey, Cy Twombly* (May 27th - June 30th, 1994). Roma: American Academy, 1994, pp. 28-41.
- CASSEGRAIN, Guillaume. "Say Goodbye Catullus...': Cy Twombly et la coulure". En: STORSVE, Jonas. *Cy Twombly*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2017, pp.187-191.
- CHARVÁT, Petr. "Cy Twombly, Summer and Sumerians". En: GREUB, Thierry. *Cy Twombly: Bild, Text, Paratext*. Morphomata 13 Universität zu Köln. Paderborn: Fink, 2014, pp.85-97.
- CHERUBINI, Laura Caterina. "Il talento bianco". *Flash Art*, n° 262, ottobre 2008, pp. 84-89.
- _____. "Roma Anni 60. Attraverso le voci dei suoi protagonisti". *Flash Art*, 1990, n° 153, dicembre 89-gennaio 90, pp-80-95.
- _____; VIOLA, Eugenio. *C'era una volta a Roma* (13 luglio-31 agosto 2014). Falciano: Maretti Editore, 2014.
- COEN, Vittoria; FRANCHETTI, Giorgio. *Piero Manzoni, Cy Twombly. Itinerari trasversali arte e arti. I Sessanta*. Severiarte. Bologna: ITC, 1991.
- _____. "Sculptures that Free Space 1998." En: DEL ROSCIO, Nicola (ed.). *Writings on Cy Twombly*. München: Schirmer/Mosel, 2002, pp. 284-287.

- COLLIS, Bradford R. "An Audience of Artis: Dada, Neo-Dada, and the Emergence of Abstract Expressionism by Catherine Craft, reviewed". *The Burlington Magazine*, n° 155, 2013, pp. 630-631.
- COLLU, Ugo (ed.). *Twombly Sculture*. Cagliari: Fondazione Costantino Nivola: Ilisso, 2002.
- CULLINAN, Nicholas. "American-Type Painting?". En: SEROTA, Nicholas (ed.). *Cy Twombly: Cycles and Seasons*. London: Tate Modern, Schirmer/Mosel, 2008, pp. 55-58
- _____, "Et in Arcadia Ego". En: SEROTA, Nicholas (ed.). *Cy Twombly: Cycles and Seasons*. London: Tate Modern, Schirmer/Mosel, 2008, pp. 71-74.
- _____, "Insinuating Elegance: The Anxiety of Influence". En: SEROTA, Nicholas (ed.). *Cy Twombly: Cycles and Seasons*. London: Tate Modern, Schirmer/Mosel, 2008, pp. 83-87.
- _____, "Abject Expressionism: The Ferragosto Paintings". En: SEROTA, Nicholas (ed.). *Cy Twombly: Cycles and Seasons*. London: Tate Modern, Schirmer/Mosel, 2008, pp. 99-102.
- _____, "Memory and the Mediterranean". En: SEROTA, Nicholas (ed.). *Cy Twombly: Cycles and Seasons*. London: Tate Modern, Schirmer/Mosel, 2008, pp. 165-167.
- _____, "Writing on Water: The Green Paintings". En: SEROTA, Nicholas (ed.). *Cy Twombly: Cycles and Seasons*. London: Tate Modern, Schirmer/Mosel, 2008, pp. 181-183.

- _____, “Seasons and Cycles: Quattro Stagioni”. En: SEROTA, Nicholas (ed.). *Cy Twombly: Cycles and Seasons*. London: Tate Modern, Schirmer/Mosel, 2008, pp. 193-196.
- _____, “Fire Rapture: Bacchus, Psilax, Mainomenos”. En: SEROTA, Nicholas (ed.). *Cy Twombly: Cycles and Seasons*. London: Tate Modern, Schirmer/Mosel, 2008, pp. 219-221.
- _____, “Between Roses and Shadows”. En: SEROTA, Nicholas (ed.). *Cy Twombly: Cycles and Seasons*. London: Tate Modern, Schirmer/Mosel, 2008, pp. 229-231.
- _____. “Double Exposure: Robert Rauschenberg’s and Cy Twombly’s Roman Holiday”. *The Burlington Magazine*, vol. 150, nº1264, 2008, pp. 460-470.
- _____. “Cy Twombly”. En: *Colección del Museo Guggenheim Bilbao*. Bilbao-Madrid (Guggenheim Bilbao Museo): TF Editores, 2009.
- _____.; SEROTA, Nicholas. “Ecstatic Impulses’: Cy Twombly’s Untitled (Bacchus), 2006-2008”. *The Burlington Magazine*, 2010, nº 152, pp. 613-15.
- _____. *Twombly and Poussin: Arcadian Painters*. Dulwich Picture Gallery, London: Paul Holberton Publishing, 2011.
- _____. “Visions of Arcadia”. *Apollo: The International Art Magazine*, 2011, vol. 173, nº 588, pp. 64-69.
- _____.; DELLILO, Don. *Cy Twombly Photographer, Friends and Others: Le Temps Retrouvé*. Paris: Actes Sud, 2012.
- _____. *Cy + Roman Steps (I-V)*. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 2013.

- _____. “Nine Discourses on Commodus, ou le magnifique «fiasco» de Cy Twombly”. En: STORSVE, Jonas. *Cy Twombly*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2017, pp.77-97.
- CUNO, James. “An der Schnittstelle zwischen Lesen und Sehen/ Cy Twomblys The first part of the return from Parnasus”. En: SCHAUERTE; Günter; WULLEN, Moritz. *Denken in Bilden*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag/Erschienen Im, 2008, pp. 30-37
- DABANOĞLU, Barbara. *Cy Twombly. Anmerkungen zu vier ausgewählten Skulpturen*. Tesis Doctoral. Ludwig-Maximilians Universität München, 2011.
- DAIGLE, Claire L. *Reading Barthes, Writing Twombly*. University of New York, 2004.
- DANTO, Arthur C. “Monuments and metamorphoses: the sculptures of Cy Twombly”. En: COLLU, Ugo (ed.). *Twombly Sculture*. Cagliari: Fondazione Costantino Nivola: Ilisso, 2002, pp. 95-98.
- DAVVETAS, Demosthenes. “Flashes of silence”. En: BOYDEN, Martha (ed.). *Cy Twombly. Eight sculptures American Academy Rome* (September 28th-November 15th 1998). Roma: American Academy, 1998, p.7.
- _____. “The Erography of Cy Twombly 1989.” En: DEL ROSCIO, Nicola (ed.). *Writings on Cy Twombly*. München: Schirmer/Mosel, 2002, pp. 191-193.
- DAVIS ZOMMER, Cathryn (dir.); HOUSE, Neeley (dir.). *Fully awake: Black Mountain College* [DVD]. Elon, North Carolina: Elon University (70 min.), 2007.

- DE WAAL, Edmund. "Cy Twombly: A kind of Aura". En: *Cy Twombly Photographs*. London: Gagosian Gallery, 2012.
- DEAN, Tacita. "A Panegyric". En: SEROTA, Nicholas (ed.). *Cy Twombly: Cycles and Seasons*. London: Tate Modern, Schirmer/Mosel, 2008, pp. 33-41.
- _____. (dir.). *Edwin Parker* [DVD, 16mm]. USA and UK: Frith Street Gallery, Marian Goodman Gallery (29 min.), 2011.
- DE LA MOTTE, Manfred. "Cy Twombly". *Quadrum*, 1964, n°16, pp. 35-47.
- _____. "Cy Twombly 1963." (ed.). En: DEL ROSCIO, Nicola (ed.). *Writings on Cy Twombly*. München: Schirmer/Mosel, 2002, pp. 48-53.
- DEL ROSCIO, Nicola. *Cy Twombly: Catalogue Raisonné of Sculpture, vol. I: 1946-1997*. München: Planco-Schirmer/Mosel, 1997.
- _____. (ed.). *Writings on Cy Twombly*. München: Schirmer/Mosel, 2002.
- _____. (ed.). *Cy Twombly Photographs 1951-1993*. München: Schirmer/Mosel, 2002.
- _____. "Trip to Russia and Afghanistan with Cy Twombly, 1979". En: GREUB, Thierry. *Cy Twombly : Bild, Text, Paratext*. Morphomata 13, Universität zu Köln. Paderborn: Fink, 2014, pp. 453- 464.
- DELEHANTY, Suzane. "The Alchemy of Mind and Hand". En: COLLU, Ugo (ed.). *Twombly Sculture*. Cagliari: Fondazione Costantino Nivola: Ilisso, 2002, p. 85.

- _____. "Cy Twombly: The Alchemy of Mind and Hand". *Art International*, vol. XX/2-3, February-March, 1976, pp. 14-22.
- _____. "The Alchemy of Mind and Hand" En: DEL ROSCIO, Nicola (ed.). *Writings on Cy Twombly*. München: Schirmer/Mosel, 2002, pp. 61-73.
- DICKEL, Hans. *Cy Twomblys Konzeption von 'Sinnlichkeit' im Spannungsfeld Zwischen New York School un Arte Povera. Eine Kunsthistorische sicht der Berliner Bilder*. Berlin: Jahrbuch der Berliner Museen, 2003, pp. 235-254.
- DIENST, Rolf-Gunter. "Cy Twombly. Staatl, Kunsthalle, Baden-Baden" (September 23th - November 11th, 1984). *das Kunstwerk*, 1984, n° 6, dezember, pp. 78-81.
- DIEZ, Renato. "Mezzo secolo di tormento per l'antico; rivissuto in monumentali tele astratte. Ora alla Tate e al Prado". *Arte*, 2008, pp. 84-91.
- _____. "Jean-Michel Basquiat. Fa und quadro al giorno e cambia i galleristi come vestiti; ignora regole e gerarchie; brutale come Dubuffet ed elegante come Twombly, è il più giovane a documenta; la sua stella brucia in dieci anni; a ventisette è spenta". *Arte*, 2010, pp. 66-72.
- _____. "Tacita Dean. La linea del fato. Il passato s'intreccia al futuro. Twombly, Oldenburg, Merethu, Cunningham, Morandi nei nuovissimi film a Viena". *Arte*, 2011, pp.126-132.
- _____. "Cy Twombly, scatti di luce ed emozione a Gaeta". *Arte*, 2014, pp. 74-79.
- DOBBE, Martina. *Querelle des anciens, des modernes et des postmo-*

- dernes: Exemplarische Untersuchungen zur Medienästhetik der Malerei im Anschluss an die Positionen von Nicolas Poussin und Cy Twombly*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 1999.
- _____. "Medialität, Schrift und Bild. Aspekte der bildtheoretischen Diskussion des Werks von Cy Twombly". En: GREUB, Thierry. *Cy Twombly: Bild, Text, Paratext*. Morphomata 13, Universität zu Köln. Paderborn: Fink, 2014, pp. 393-418.
- DORFLES, Gillo. "Written Images of Cy Twombly". *Metro*, 1962, n° 6, pp. 63-71.
- _____. "Cy Twombly". En: GARCIA, Aurora. *Italia Aperta*. Madrid: Fundación Caja de Pensiones, 1985, pp. 61.
- DRUDI, Gabriella. "Incotri e dissolvenze". En: BOYDEN, Martha (ed.) *L'arte Americana nelle collezioni private italiane: Alexander Calder, Jim Dine, Franz Kline, Louise Nevelson, Robert Rauschenberg, Mark Rothko, Mark Tobey, Cy Twombly* (May 27th - June 30th, 1994). Roma: American Academy, 1994, pp. 42-52.
- DUPÊCHER, Natalie. "'Like Clocks': Keeping Time and Tracing Space in Cy Twombly's Morocco Paintings". *Oxford Art Journal*, 2016, pp. 1-28.
- FERRARI, Daniele. *Cy Twombly. Pittore Mediterraneo*. Milano: Accademia di belle arti di Brera. Dipartimento di Arti Visive, 2009-2010.
- FITSCHEN, Jürgen; SCHÜTTE, Margaret. *Cy Twombly: Photographs, Prints and Works on Paper from the Grosshaus Collection*. Köln: Walther König, 2011.

- FITZSIMMONS, James. "New Talent 1951". En: DEL ROSCIO, Nicola. (ed.). *Writings on Cy Twombly*. München: Schirmer/Mosel, 2002, p. 17.
- _____. "Art 1953" En: DEL ROSCIO, Nicola. (ed.). *Writings on Cy Twombly*. München: Schirmer/Mosel, 2002, pp. 26-31.
- FONKENELL, Guillaume. "La salle haute de l'aile Lescot...". En: *Cy Twombly. The Ceiling. Un plafond pour le Louvre*. Paris: Editions du Regard, 2010, pp. 61-66.
- FRANCIS, Mark. *Cy Twombly at Inverleith House Royal Botanic Garden*. Edinburgh/New York: Gagosian Gallery, 2003.
- _____. (ed.). *The Rose*. London: Gagosian Gallery, 2009.
- _____. (ed.). *Cy Twombly. Leaving Paphos ringed with waves*. Atenas: Gagosian Gallery, 2009.
- _____. (ed.). *Cy Twombly. The Last Paintings (April 7th – June 9th, 2012)*. Beverly Hills: Gagosian Gallery, 2012.
- FRIEDRICHS, Yvonne. *Weltkunst*, n°58. Jahrgang, Nummer 2, München, 15 Januar 1988, pp. 105-106.
- GAETA, Maria Ida; FORTUNATO, Mario (ed.). *Divina Mesis. Un omaggio di Giulo Paolini, Rosermarie Trockel e Cy Twombly a Italo Calvino, Elsa Morante e Pier Paolo Pasolini*. Roma: Federic&Motta.
- GARCIA, Aurora. *Italia Aperta*. Madrid: Fundación Caja de Pensiones, 1985.
- GEIMER, Peter. "Cy Twombly, Maler, Cy Twombly, Fotograf". En: HOCHDÖRFER, Achim. *Cy Twombly. States of Mind*. München: Schirmer/Mosel, 2009, pp. 116-127.

- GIANCASPRO, Mauro. "Dalla parte del sole —retrospettiva di Cy Twombly—". *ARTEiN*, 2009, pp. 50-53.
- GIMÉNEZ, Carmen (ed.). *Cy Twombly*. Bilbao: Tf Editores/ Museo Guggenheim, 2008.
- GLOZER, Laszlo. *Cy Twombly: Photographs 1951-2007*. München: Shirmer/Mosel, 2008.
- _____. "Twombly". En: GLOZER, Laszlo. *Cy Twombly: Photographs 1951-2007*. München: Shirmer/Mosel, 2008, pp. 7-24.
- GÖRICKE, Jutta. *Cy Twombly*. Spurensuche, München: Silke Schreiber, 1995.
- _____. "Rekonstruktion als Dekonstruktion. Cy Twombly Vexierbild "School of Athens II"". En: MANN, Heinz Herbert; GERLACH, Peter (ed.). *Regel und Ausnahme*. Festschrift für Hans Holländer, Aachen: Thouet Verlag, pp. 263-280.
- GRAS CRUZ, Irene. *Cy Twombly. Pintor de Sentidos*. Universitat Autònoma de Barcelona, 2010.
- _____. *Cy Twombly: Herencia Mediterránea*. Universitat de València, 2013.
- GRAVAGNUOLO, Emma. "A un passo dall'astrazione a Bruxelles fotografie inedite; oggetti, interni ed elementi naturali in primi piani estremi". *Arte*, 2012, pp. 46-47.
- GREUB, Thierry. *Cy Twombly : Bild, Text, Paratext*. Morphomata 13, Universität zu Köln. Paderborn: Fink, 2014.
- _____. "Cy Twombly's 'invertid archeology'". En: DEL ROSCIO, Nicola(ed.). *The Essential Cy Twombly*. New York: D.A.P, 2014. pp. 227-236.

- _____. “Fiebrige Spontaneität”. München: *Kunstchronik*, 2014, n° 67/1, pp. 15-22.
- _____. “Cy Twombly Jahreszeitengemälde”/“Cantos of Mutability”. En: *Das Bild der Jahreszeiten im Wandel der Kulturen und Zeiten*. Morphomata 7, Universität zu Köln. Paderborn: Fink 2013, pp. 287-346.
- _____. “...to revalorize poetry now...” Zu Cy Twomblys literarischen Einschreibungen”. En: GREUB, Thierry. *Cy Twombly: Bild, Text, Paratext*. Morphomata 13, Universität zu Köln. Paderborn: Fink, 2014, pp. 359-380.
- _____. “Les Antiques chez Cy Twombly”. En: STORSVE, Jonas. *Cy Twombly*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2017, pp.99-109.
- GROSSE, Katherina. “C.T.S.T. ” En: STORSVE, Jonas. *Cy Twombly*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2017, pp.111-125.
- HAKUTANI, Yoshinobu. “Cy Twombly’s Painting of the Peonies and Haiku Imagery”. En: GREUB, Thierry. *Cy Twombly: Bild, Text, Paratext*. Morphomata 13, Universität zu Köln. Paderborn: Fink, 2014, pp. 279-294.
- HAMMERSTAEDT, Jürgen. “Cy Twombly Thyrsis-Triptychon und die hellenistische Hirtendichtung des Theokrit”. En: GREUB, Thierry. *Cy Twombly: Bild, Text, Paratext*. Morphomata 13, Universität zu Köln. Paderborn: Fink, 2014, pp. 184- 205.
- HAPKEMEYER, Andreas; LEDER, Helmut; ROSENBLUM, Robert. *The perception of the horizontal: Caspar David*

Friedrich, Albin Egger-Lienz, Piet Mondrian, Kazimir Malevich, Ferdinand Hodler, Lyonel Feininger, Mark Rothko, Roy Lichtenstein, Cy Twombly, Kenneth Noland, Jan Dibbets, Ed Ruscha, Agnes Martin, Wim Wenders, Lawrence Weiner, Hiroshi Sugimoto, Andreas Gursky, Kimsooja. Köln: König, Museoin, Museum für Moderne und Zeitgenössische Kunst, 2005.

HEYDEN, Thomas. *Zu sehen und zu lesen: Anmerkungen zum Verständnis der Geschriebenen bei Cy Twombly.* Universität Bonn, 1986.

HIRSCHEY, Paige. *Ut Pictura Poesis: An Investigation of New Humanist Tendencies in the Work of Cy Twombly.* Art & Art History Departmental, University of Colorado at Boulder, 2014.

HOCHDÖFER, Achim. "The "bricolage" as a strategy of displacement". En: COLLU, Ugo (ed.). *Twombly Sculture.* Cagliari: Fondazione Costantino Nivola: Ilisso, 2002, pp. 21-30.

_____. "“I voyaged quite alone in the silence of this magic sea”-Some Remarks on the Ship Motif in Cy Twombly’s Oeuvre 2000." En: DEL ROSCIO, Nicola (ed.). *Writings on Cy Twombly.* München: Schirmer/Mosel, 2002, pp. 288-296.

_____. *Cy Twombly. States of Mind.* München: Schirmer/Mosel, 2009.

_____. "Blues gous out, B comes in". En: HOCHDÖFER, Achim. *Cy Twombly. States of Mind.* München: Schirmer/Mosel, 2009, pp. 12-36.

- HOPKINS, Lisa. "Cy Twombly's Hero and Leander (To Christopher Marlowe)". En: GREUB, Thierry. *Cy Twombly: Bild, Text, Paratext*. Morphomata 13, Universität zu Köln. Paderborn: Fink, 2014, pp. 245- 260.
- HOPPE-SAILER, Richard. "Aphrodite Anadyomene. Zur Konstitution von Mythos bei Cy Twombly". En: ABOEHM, Gottfried; STIERLE, Karlheinz. *Modernität und Tradition*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1985, pp. 125-143.
- _____. "Aphrodite Anadyomene: On the Constitution of Myth in the oeuvre of Cy Twombly 1983." En: DEL ROSCIO, Nicola (ed.). *Writings on Cy Twombly*. München: Schirmer/Mosel, 2002, pp. 125-142.
- _____. "Cy Twombly. Malerische Verwandtschaften". En: GREUB, Thierry. *Cy Twombly: Bild, Text, Paratext*. Morphomata 13, Universität zu Köln. Paderborn: Fink, 2014, pp. 14-32.
- HOWARD, Richard. "On Lepanto 2001." En: DEL ROSCIO, Nicola (ed.). *Writings on Cy Twombly*. München: Schirmer/Mosel, 2002, pp. 297-303.
- HUBER, Carlo. "Ausstellung: Cy Twombly. Bilder 1953- 1972, Bern (April 8th- June 3th, 1973). *Pantheon*, 1973, n° 31, pp. 325- 326.
- JACOBUS, Mary. JACOBUS, Mary. "Body, my rich ship". En: FRANCIS, Mark (ed.). *Cy Twombly. Leaving Paphos ringed with waves*. Atenas: Gagosian Gallery, 2009, pp. 20-23.
- _____. "Twombly's Narcissus: Ovid's Art, Rilke's Mirror".

- En: GREUB, Thierry. *Cy Twombly: Bild, Text, Paratext*. Morphomata 13, Universität zu Köln. Paderborn: Fink, 2014, pp. 381-192.
- JONES, Alan. The “occasional” Graphics of Cy Twombly. Exhibition invitations, posters and other ephemera as extensions of the artist’s work. New York: *Art on paper*, 2005, pp. 54-57.
- _____. Leo Castelli. *L’italiano che inventò l’arte in America*. Roma: Alberto Castelvechi Editore, 2007.
- KATZ, Vincet. “These photographs”. En: DEL ROSCIO, Nicola (ed.). *Cy Twombly Photographs* (15th October - 4th December, 1993). New York: Matthew Marks Gallery, 1993.
- KEAZOR, Henry. ““...and then goes off to somewhere else”: Cy Twombly und Nicolas Poussin”. En: GREUB, Thierry. *Cy Twombly: Bild, Text, Paratext*. Morphomata 13, Universität zu Köln. Paderborn: Fink, 2014, pp. 261-278.
- KENNER, Anne. “Cy Twombly photographe.” Paris: Ligeia, *Dossiers sur l’art*, 2011, pp.55-60.
- KENNISON, Donald (ed.). *Cy Twombly: Coronation of Sesostris*. New York: Gagosian Gallery, 2000.
- KITTELMAN, Udo; LARSEN, Lars Bang; DYBBROE MØLLER, Simon (ed.). *Black, white, gray, cyan, magenta, yellow*. Köln: König, Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main, 2009.
- KLEMM, Christian. “Material -Model- Sculpture. Objects Transposed into Imagination”. En: COLLU, Ugo

- (ed.). *Twombly Sculture*. Cagliari: Fondazione Costantino Nivola: Ilisso, 2002, pp. 103-104.
- KLÜSER, Bernd. "Cy Twombly en vedette. La collection privée d'Udo et Anette Brandhorst". En: STORSVE, Jonas. *Cy Twombly*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2017, pp. 253-258.
- KÖLLER, Ernst. "Twombly-Ausstellung in Freiburg i. Br.". *Weltkunst*, 1966, pp. 345-346.
- KOZLOFF, Max. "Cy Twombly 1967." (ed.). *Writings on Cy Twombly*. München: Schirmer/Mosel, 2002, pp. 54-55.
- KRAFT, Sibyl. "Cy Twombly und der schwarze Panda. Überlegungen zur Beziehung zwischen Kinderzeichnungen und der Kunst von Cy Twombly". En: CLAUSSEN, Peter Cornelius. *Opus Tessellatum, Modi und Grenzgänge der Kunstwissenschaft*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2004, pp. 33-41.
- KRAUSS, Rosalind. "Cy was Here; Cy's Up". *ArtForum International Magazine*, 1994, vol. 3, n° 1, p. 118.
- _____. KRAUSS, Rosalind. "'Informe" without Conclusion". *October*, 1996, vol. 78, (Autumn, 1996), pp. 89-105.
- KRÜGER, Michael (ed.). *Cy Twombly: Unpublished Photographs 1951-2011*, vol. IV. München: Schirmer/Mosel, 2012.
- _____. "Cy Twombly's Lemons". En: KRÜGER, Michael (ed.). *Cy Twombly: Unpublished Photographs 1951-2011*, vol. IV. München: Schirmer/Mosel, 2012, pp. 173-176.

- KOVACS, Arpad. "A Painter's Focus". *Apollo: The International Art Magazine*, 2012, vol.176, n° 604, pp. 74-79.
- LAMBERT, Yvon. *Catalogue raisonné des œuvres sur papier de Cy Twombly, vol. VII: 1977-1982*. Milano: Multipla edizioni, 1979.
- LAMBIRTH, Andrew. "Cy Twombly. A monograph by Richard Leeman". *The Art Book*, 2006, vol. 33, n° 1, pp. 38-39.
- LANGENBERG, Ruth. *Cy Twombly. Eine Chronologie gestalteter Zeit*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1998.
- LARSEN C., Susan. "Cy Twombly: Works on Paper, 1954-1976." En: DEL ROSCIO, Nicola (ed.). *Writings on Cy Twombly*. München: Schirmer/Mosel, 2002, pp. 114-124.
- LATACZ, Joachim. "Cy Twombly mit Achill vor Troia". En: GREUB, Thierry. *Cy Twombly: Bild, Text, Paratext*. Morphomata 13, Universität zu Köln. Paderborn: Fink, 2014, pp. 116- 166.
- LEEMAN, Richard. *Cy Twombly: A Monograph*. Paris: Flammarion, 2005.
- _____. "Le corps parlant de Cy Twombly". En: STORSVE, Jonas. *Cy Twombly*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2017, pp.127-130.
- LEWISON, Jeremy. *Turner, Monet, Twombly. Later paintings*. London: Tate Publishing, 2011.
- LONZI, Carla. *Autoritratto. Accardi, Alvani, Castellani, Consagra, Fabro, Fontana, Kounellis, Paolini, Pascali, Rotella, Scarpitta, Turcato, Twombly*. Milano: Etal Edizioni, 2010.

- LOYRETTE, Henri. "Préface". En: BERNADAC, Marie-Laure (ed.). *Cy Twombly. The Ceiling. Un plafond pour le Louvre*. Paris: Editions du Regard, 2010, pp. 7-8.
- MANN, Sally. "Extraits de: Hold Still: A Memoir with photographs". En: STORSVE, Jonas. *Cy Twombly*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2017, pp. 171-185.
- MANCUSI-UNGARO, Carol. *Cy Twombly. Artists Documentation Program, Video Interview Transcript*. Houston: The Menil Collection, 2011.
- MARINI CLARELLI, Maria Vittoria. *Cy Twombly*. Milano: Mondadori Electa, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea, 2009.
- MATTARELLA, Lea. "La dissoluzione del paesaggio. A confronto le 60 opere dell'ultimo periodo dei tre maestri: Turner, Monet e Twombly. Interpreti di una visione romantica dell'immagine". *Arte*, 2012, pp. 38-39.
- MAURI, Fabio. "Rom. a anni 60: riflusso o Storia?. Nel 1960 gli anni 50 avevano 10 anni —Anticipazioni e illuminazioni, successi e fallimenti in una rievocazione sul filo della memoria—". *Flash Art*, 1983, Marzo, pp. 32-39.
- MCCULLOUGH, Justine. *The poethics of memory: Cy Twombly's Roses and Peoni Blossom paintings*. The Florida State University, College of Visuals Arts, Theatre and Dance, 2011.
- MÉZIL, Éric. "Cy Twombly: Master-Pyrotechnician of Fire Flowers". En: PINCUS-WITTEN, Robert. *Cy Twombly, Blooming: A Scattering of Blossoms and Other*

- Things*. Paris: Gallimard, 2007, pp. 171-85.
- _____. *Le temps retrouvé. Cy Twombly Photographe & Artistes Invités. Collection Lambert en Avignon*. Arles: EBS Vérone, 2011-2012.
- _____. “Yvon Lambert: souvenirs de Cy Twombly”. En: STORSVE, Jonas. *Cy Twombly*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2017, pp. 245-251.
- MÖNING, Roland. “Leeman, Richard: Cy Twombly”. *Journal für Kunstgeschichte*, 2007, n° 11, pp. 78-81.
- MONTEALEGRE, Samuel; BOILLE, Nicole (ed.). *Arte, Critica Psicoanalisi, Grafologia*. Roma: Data Arte, 1987.
- MORLEY, Simmon. *Writing on the Wall: Word and Image in Modern Art*. Berkeley: University of California Press, 2003.
- MOTHERWELL, Robert. “Cy Twombly” (November 2th - November 30th). En: BRENT, Stuart (ed.). *Cy Twombly*. Chicago: The Seven Stairs Gallery, October 1951.
- N. N. “Paintings, Monotypes and Other Things 1953.” En: DEL ROSCIO, Nicola (ed.). *Writings on Cy Twombly*. München: Schirmer/Mosel, 2002, p. 33.
- NASTICK, Kim. *Like a fire that consumes: Cy Twombly's Fifty Days at Iliam*. Vilanova University, 2004.
- NEELEY, Evan. *Cy Twombly and the ethics of painting*. Columbia University, 2010.
- NEXSEN, Sally. *The land of the stars: the origin of Cy Twombly's aesthetic*. Lexington: Washington and Lee University, 2014.
- NIGRO, Carol A. *Cy Twombly's Italian Journey: Histories and*

- Myths for a Modern Era*. University of Delaware, 2009.
- NORKOWSKA, Maria. *Cy Twombly, Leda z tabędziem*. Modus: Prace z historii sztuki, 2011, pp. 151-164.
- NOVELLI, Gastone. "Pittura procedente da segni". *Gramatica*, 1964.
- _____. "Il linguaggio e la sua funzione". En: "Civiltà delle Macchine", 1969, n°1. En: *Grammatica 5*, La Nuova Foglio Editrice/Altrouno, Macerata maggio 1976.
- GALLERIA IN ARCO. *Gastone Novelli. Cy Twombly. Opere su carta*. Torino: Le Nuove Arti Grafiche, 1988.
- O'HARA, Frank; BUCARELLI, Palma; VILLA, Emilio; MARINO, Franco; VIVALDI, Cesari; DE LA MOTTE, Manfred, DORFLES, Gillo, PESTANY, Pierre. *Cy Twombly. Vengeance of Achilles*. Roma: Galleria La Tartaruga, 6 di marzo 1963.
- _____. "Cy Twombly 1955." En: DEL ROSCIO, Nicola (ed.). *Writings on Cy Twombly*. München: Schirmer/Mosel, 2002, p. 34.
- OHFF, Heinz. "Cy Twombly. Galerie Folker Skulina, Berlin (September 1971)." *das Kunstwerk*, 1971, 6 XXIV november, p. 81.
- _____. "Letters to Robert Creeley 1952". En: DEL ROSCIO, Nicola (ed.). *Writings on Cy Twombly*. München: Schirmer/Mosel, 2002, pp. 19-23.
- PAZ, Octavio. *Eight Poems; Cy Twombly, Ten Drawings*. Köln: Udo y Anette Brandhorst, 1993.
- _____. "The Cy Twombly Gallery at the Menil Collection: A Conversation". *RES: Anthropology and aesthetics*, 1995,

- vol. 28, n° Autumn 1995, p.181-184.
- PELLIZZI, Francesco. "Cy Twombly in and out of Rome/Cy Twombly a Roma e fuori". En: SYLVESTER, Julie (ed.). *Cy Twombly in and out of Rome*. Gagosian Gallery Rome, 2008, pp.61-75.
- PINCUS-WITTEN, Robert. "Learning to Write, 1968". En: DEL ROSCIO, Nicola (ed.). *Writings on Cy Twombly*. München: Schirmer/Mosel, 2002, pp.56-60.
- _____. "Peonies/Kusunoki: Thoughts on Cy Twombly's 'A Scattering of Blossoms and Other Things'". En: PINCUS-WITTEN, Robert. *Blooming: A Scattering of Blossoms and Other Things*. New York: Gagosian Gallery, 2007.
- PEIFFER, Günter. "Cy Twombly. "Roman Notes." Galerie Neudorf, Köln (22. 4. - 20. 5. 70)". *das Kunstwerk*, 1970, juni-juli, p. 73.
- PENNDORF, Jutta; FLÜGGE, Matthias; KLAUS, Jena (ed.). *Cy Twombly im Lindenau-Museum Altenburg*. Altenburg: Lindenau-Museum, 2009.
- PLEYNET, Marcelin. "Designs in Letters, Numbers, and Words or Painting by Ear 1976." En: DEL ROSCIO, Nicola (ed.). *Writings on Cy Twombly*. München: Schirmer/Mosel, 2002, pp. 74-87.
- PRESTON, Stuart. "Subjective Worlds 1951" En: DEL ROSCIO, Nicola (ed.). *Writings on Cy Twombly*. München: Schirmer/Mosel, 2002, p. 16.
- PRIWITZER, Stefan. "Nine Discourses on Commodus". En: GREUB, Thierry. *Cy Twombly: Bild, Text, Paratext*.

- Morphomata 13, Universität zu Köln. Paderborn: Fink, 2014, pp. 206-227
- PROBST, Ursula Maria. "Cy Twombly: Sensations of the Moment". *Kunstforum International Magazine*, 2009, n° 199, pp. 332-34.
- POHLEN, Annelie. "Cy Twombly. Museum Haus Lange/Krefeld". En: COLLU, Ugo (ed.). *Twombly Sculture*. Cagliari: Fondazione Costantino Nivola: Ilisso, 2002, p. 91.
- _____. "Krefeld. Cy Twombly, Haus Lange". En: COLLU, Ugo (ed.). *Twombly Sculture*. Cagliari: Fondazione Costantino Nivola: Ilisso, 2002, pp. 91-92.
- PUVOGEL, Renate. "Cy Twombly-Skulpturen. Museum Hans Lange, Krefeld (27.9. – 15. 11. 81)". *das Kunstwerk*, 1982, n° 35, pp. 59-60.
- PYLE, Forest. *Say Goodbye, Cy, to the Shores of Representation: Towards an Abstract Romanticism*. University of Oregon, 2014.
- RANZI, Gianluca. "Le infinite vie del classico. Twombly e la Scuola del Popolo". *Artedossier*, 2008, pp. 62-65.
- READ B., Prudence. "Duet 1951". En: DEL ROSCIO, Nicola (ed.). *Writings on Cy Twombly*. München: Schirmer/Mosel, 2002, p. 18.
- REUTHER; Hanno. "Cy Twombly. Galerie Zwirner, Köln (Januar/Februar 69)". *das Kunstwerk*, 1969, n° 22, februar-marz, pp. 79-80.
- RINALDO, Michael. *Breaking the Letter: Illegibility as Intersign in Cy Twombly, Steve McCaffery, and Susan Howe*.

- University of Michigan, 2013.
- ROBINSON, Mark. "Pictures Foreword". En: BENSON MILLER, Peter (ed.). *Cy Twombly Photographer* (October 7th - November 22th, 2015). Roma: American Academy, 2015.
- RONDEAU, James. *Cy Twombly: The Natural World: Selected Works, 2000-2007* (Art Institute of Chicago). München: Schirmer/Mosel, 2009.
- RONDEAU, Corinne. *Dommage(s) à propos de l'histoire d'un baiser*. Arles: Actes Sud, 2009.
- ROSENAUER, Artur. "Schicksal oder Strategie? Zur Frage des Spätstils bei Twombly un Tizian". En: GREUB, Thierry. *Cy Twombly: Bild, Text, Paratext*. Morphomata 13, Universität zu Köln. Paderborn: Fink, 2014, pp. 228-244.
- ROUSSEL, Martin. "'Ce passé du trait": Roland Barthes' Schriftmaler TW". En: GREUB, Thierry. *Cy Twombly: Bild, Text, Paratext*. Morphomata 13, Universität zu Köln. Paderborn: Fink, 2014, pp. 419-441.
- RINALDI, Marco. "Una pagina in altezza su un limbo di cielo. Noël, Novelli, Twombly e l'onda lunga di Mallarmé". En: SCHIAFFINI, Ilaria; ZAMBIANCHI, Claudio. *Contemporanea. Scritti di storia dell'arte per Jolanda Nigro Covre. Saggi di Storia dell'arte*. Roma: Campisano Editore, 2013, pp. 253-260.
- SALVIONI, Daniela. "Departures: Cy Twombly (1928-2011)". *Art in America*, september 2011.
- SANGUINETI, Edoardo. "Canzonetta Infantile." En: DI MAR-

- TIIS, Plinio (ed.). *Kounellis, Rauschenberg, Tingueley, Twombly, Schifano*. Roma: Galleria La Tartaruga, dicembre 1961.
- SCHAMA, Simon. "Cy Twombly". En: SYLVESTER, Julie (com.). *Cy Twombly. Fifty Years of Works on Paper*. München: Schirmer/Mosel, 2005, pp. 15-22.
- SCHESTAG, Thomas. *Twombly's Roses*. Konturen, University of Oregon Eugene, 2014, vol. 5, pp. 59-84.
- SCHIAFFINI, Iliaria; ZAMBIANCHI, Claudio. *Contemporanea. Scritti di storia dell'arte per Jolanda Nigro Covre. Saggi di Storia dell'arte*. Roma: Campisano Editore, 2013.
- SCHMIDT, Katharina. "Looking at Cy Twombly's Sculpture". En: COLLU, Ugo (ed.). *Twombly Sculpture*. Cagliari: Fondazione Costantino Nivola: Ilisso, 2002, pp. 99-102.
- _____. "Way to Arcadia: Thoughts on Myth and Image in Cy Twombly's Painting 1984." En: DEL ROSCIO, Nicola (ed.). *Writings on Cy Twombly*. München: Schirmer/Mosel, 2002, pp. 143-173.
- _____. "Vengeance of Achilles von Cy Twombly". En: BOEHM, Gottfried. *Was ist ein Bild? Antworten in Bildern*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2012, pp. 145-147.
- SCHUBERT, Hannelore. "Cy Twombly. Städtische Kunsthalle Düsseldorf (December 11th, 1987 – January 31th, 1988)". Baden-Baden: *das Kunstwerk*, 1988, n° 41, mai, 1988, pp. 73-74.
- SCHULZ-HOFFMAN, Carla. "To feel all things in all ways". En: WINKLER, Paul; SCHULZ-HOFFMAN,

- Carla; BAUMSTARK, Reinhold (ed.). *Cy Twombly in der Alten Pinakothek Skulpturen 1992- 2005*. München: Schirmer/Mosel, 2006, pp. 99-109.
- SEROTA, Nicholas (ed.). *Cy Twombly: Cycles and Seasons*. London: Tate Modern, Schirmer/Mosel, 2008.
- _____. "History Behind the Thought". En: SEROTA, Nicholas (ed.). *Cy Twombly: Cycles and Seasons*. London: Tate Modern, Schirmer/Mosel, 2008, pp. 43-58.
- SGARBI, Vittorio. "Cy Twombly. Critica" En: MONTEALEGRE, Samuel; BOILLE, Nicole (ed.). *Arte, Critica Psicoanalisi, Grafologia*. Roma: Data Arte, 1987.
- SHAPIRO, David (ed.); WATERS, Patricia. *Cy Twombly: Coronation of Sesostris*. New York: Gagosian Gallery, 2000.
- _____. "Some notes toward Twombly: A man without a boat, or a boat for everybody". En: KENNISON, Donald (ed.). *Coronation of Sesostris*. New York: Gagosian Gallery, 2001.
- _____. "What is the Poetic Object". The Menil Collection: A selection from the Paleolithic to the Modern Era. En: COLLU, Ugo (ed.). *Twombly Sculture*. Cagliari: Fondazione Costantino Nivola: Ilisso, 2002, pp. 92-95.
- SHIFF, Richard. "Charm". En: SEROTA, Nicholas (ed.). *Cy Twombly: Cycles and Seasons*. London: Tate Modern, Schirmer/Mosel, 2008, pp. 11-28.
- SIEGEL, Steffen. "Entfernung der Abstraktion. Cy Twombly fotografischer Gestus". En: GREUB, Thierry. *Cy Twombly: Bild, Text, Paratext*. Morphomata 13, Universität

- zu Köln. Paderborn: Fink, 2014, pp. 68-83.
- SIMPSON, Pamela H. "Cy Twombly, The Lexington Connection". Virginia: *Shenandoah*, Washington and Lee University Review, 2007, pp. 9-20.
- SMITH, Roberta. "Rewriting History." En: McKinney, Donald (dir.). *Cy Twombly* (April 12th-May 7th, 1986). New York: Hirschl & Adler Modern, 1986.
- SPECK, Reiner. "Twomblys Aura". En: GREUB, Thierry. *Cy Twombly: Bild, Text, Paratext*. Morphomata 13, Universität zu Köln. Paderborn: Fink, 2014, pp. 443-452.
- STAFF, Graig. "A poetics of becoming. The mythography of Cy Twombly". En: LORING WALLACE, Isabelle; HIRSH, Jennie (ed.). *Contemporary art and classical myth*. Farnham: Ashgate, 2011, pp. 43-55.
- STEMMRICH, Gregor. "Über das Wesen von etwas sprechen". En: HOCHDÖRFER; Achim. *Cy Twombly, States of Mind*. München: Schirmer/Mosel, 2009, pp. 60-86.
- STORSVE, Jonas (com.). *Cy Twombly*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2017.
- _____. "Quelques considérations sur la personne et l'œuvre de Cy Twombly." En: STORSVE, Jonas. *Cy Twombly*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2017, pp.18-23.
- STRÖHER, Ina. *Cy Twomblys Lepanto-Zyklus ALS Abstrakte Bilderzahlung*. Grin Verlag GmbH, 2010.
- SUSIK, Abigail. "Cy Twombly: Writing after Writing." *Re-Bus A Journal of Theory and Art History*, 2009, The School of Philosophy and Art History at the University of Essex, n°3, winter 2009, pp. 1-28.

- SYLVESTER, David. *Barnett Newman, Joseph Beuys, Cy Twombly, Yves Klein, Jasper Johns*. London: Anthony d'Offay Gallery, 1993.
- _____. "Cy Twombly". En: *Interviews with American Artists*. New Haven: Yale University Press, 2001, pp. 171-81.
- _____. "Twombly II". En: *About Modern Art*. New Haven-London: Yale University Press, 2001.
- _____. "The world is Light 1997". En: DEL ROSCIO, Nicola (ed.). *Writings on Cy Twombly*. München: Schirmer/Mosel, 2002, pp. 275-282.
- SYLVESTER, Julie (com.). *Cy Twombly. Fifty Years of Works on Paper*. München: Schirmer/Mosel, 2005.
- _____. (ed.). *Cy Twombly in and out of Rome*. Roma: Gagosian Gallery Rome, 2008.
- _____. "SA LA LAH". En: SYLVESTER, Julie (ed.). *Cy Twombly in and out of Rome*. Roma: Gagosian Gallery Rome, 2008, pp.11-14.
- _____. (ed.); DEL ROSCIO, Nicola (ed.). *Cy Twombly Gallery. The Menil Collection, Houston*. New Haven-London: Cy Twombly Foundation, The Menil Collection, Yale University Press, 2013.
- _____.; LARRAT-SMITH, Philip. *Cy Twombly Paradise*. México: Fundación Jumex Arte Contemporáneo, 2014.
- SZEEMAN, Harald (com.). *Cy Twombly: Cuadros, trabajos sobre papel, escultura*. Madrid: Palacio de Cristal. Ministerio de Cultura, 1987.
- _____. *Twombly Sculture*, Cagliari: Illisso, 2002

- _____. “Cy Twombly: An Appreciation 1987.” En: DEL ROSCIO, Nicola (ed.). *Writings on Cy Twombly*. München: Schirmer/Mosel, 2002, pp. 174-179.
- TOMKINS, Calvin. *Off the Wall: Robert Rauschenberg and the Art World of Our Time*. Garden City, N. Y.: Doubleday, 1980, pp. 84-86.
- TRAPP, Elizabeth J. *Cy Twombly's 'Ferragosto' Series*. The Faculty of the College of Fine Arts of Ohio University, 2010.
- TWOMBLY, Alessandro. “Les peintures marocaines de Cy Twombly”. En: STORSVE, Jonas. *Cy Twombly*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2017, pp. 34-53.
- TWOMBLY, Cy. “La pintura determina la imagen”. En: SZEE-MAN, Harald (com.). *Cy Twombly: Cuadros, trabajos sobre papel, escultura*. Madrid: Palacio de Cristal. Ministerio de Cultura, 1987, p. 15.
- _____. *Tulips. Fifteen photographs*. München: Schirmer/Mosel, 2010.
- UMBACH, Maiken. “Cassicism, Enlight and the ‘Other’: thoughts on decoding eighteenth-century visual culture”. *Art History*, 2002, vol. 25, nº 3, pp. 319-340.
- VARNEDOE, Kirk. *Cy Twombly: A Retrospective*. New York: Harry N. Abrams, 1994.
- _____; SERRA, Richard. “Cy Twombly: An Artist’s Artist”. Cambridge: *RES: Anthropology and Aesthetics*, 1995, nº 28, pp. 163-179.
- _____. “Inscriptions in Arcadia 1994.” En: DEL ROSCIO, Nicola (ed.). *Writings on Cy Twombly*. München: Schirmer/Mosel, 2002, pp. 196-234.

- _____. “El Lepanto de Cy Twombly”. En: CASAS, Lorena (coord.). *Cy Twombly: Lepanto*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008, pp. 9-24.
- VELANI, Livia. “Cy Twombly. La pittura Bianca è il mio marmo”. *Bolletino d’arte*, 2010, n°5, pp. 81-86.
- VICE. “Twombly and Rauschenberg 1953”. En: DEL ROSCIO, Nicola (ed.). *Writings on Cy Twombly*. München: Schirmer/Mosel, 2002, p. 32.
- VIELHABER, Christiane. “Cy Twombly. Series auf papier 1957-1987, Städtisches Museum, Bonn (June 3th – August 9th, 1987)”. *das Kunstwerk*, 1987, n° 40, september, pp. 159.
- VILLA, Emilio. “Cy Twombly 1957-60”. En: DEL ROSCIO, Nicola (ed.). *Writings on Cy Twombly*. München: Schirmer/Mosel, 2002, pp. 35-43.
- VILLEMUR, Frédérique. “Sous le glyphe, Cy T (w)omb(ly).” En: DE BIASI, Pierre-Marc; BONFAIT, Oliver. *La fabrication du titre. Nommer les oeuvres d’art*. Paris: CNRS, Institut des Textes et Manuscrits Modernes, Paris, 2012, pp. 375-388.
- VIVALDI, Cesare. “Roma anni 60: riflusso o Storia? Gli anni 60 a Roma e in Italia –Avvenimenti e clima di un periodo ricchissimo di fattte e idee. A partire da Roma verso il resto dell’Italia”. *Flash Art*, 1983, Marzo, pp. 40-43.
- VIVOLO, Aldina. “E qui la festa? Il regalo della Tate Modern per il compleanno di Twombly”. *Arte*, 2008, pp. 40-42.
- VON EICKEN, Patricia; FERK, Florentine (ed.) *Beuys, Kiefer, Twombly*. München: Galerie Thomas Modern, 2009.

- WAAL, Edmund. "Blanche. blanche, blanche. La mer selon Cy Twombly". En: STORSVE, Jonas. *Cy Twombly*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2017, pp. 233-243.
- WATERS, John. "Lights Out with Cy Twombly". *Art in America*, 2015, vol. 103, n° 1, p. 41.
- WELISH, Marjorie. "The Art of Being Sparse, Porous, Scattered: Roland Barthes on Cy Twombly". *Signifying Art: Essays on Art after 1960*. Cambridge University Press, 1999, pp. 45-58.
- WHITE, Edmund. "Cy Twombly". En: WHITE, Edmund. *Arts and Letters*. San Francisco: Cleis Press, 2004.
- WHITFIELD, Sarah. "Basel. Cy Twombly". *The Burlington Magazine*, 2000, n° 142, pp. 464-466.
- _____. "Edinburgh. Cy Twombly". *The Burlington Magazine*, 2002, n° 144, pp. 703-704.
- WILDUNG, Dietrich. "Wrong label? Ägyptologisches zu Coronation of Sesostri". En: GREUB, Thierry. *Cy Twombly: Bild, Text, Paratext*. Morphomata 13, Universität zu Köln. Paderborn: Fink, 2014, pp. 98-115.
- WILSEY, Mary. "Edith Schloss on Cy Twombly". *Wanted in Rome Magazine*, 2012, pp.1-9.
- WIMMER, Karin. "From Automatic Drawing to American Abstract Art: André Masson, Jackson Pollock and Cy Twombly". *Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal*, Lehrstuhl für Kunstgeschichte und der Universitätsbibliothek der Universität Regensburg, 2015.
- WINKLER, Paul; SCHULZ-HOFFMAN, Carla; BAUMSTARK, Reinhold (ed.). *Cy Twombly in der Alten Pi-*

- nakothek Skulpturen 1992- 2005*. München: Schimer/Mosel, 2006.
- _____. "(Lex)". En: STORSVE, Jonas. *Cy Twombly*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2017, pp. 53-57.
- YAU, John. "Cy Twombly, Charles Olson et le "postmoderne archaïque"". En: STORSVE, Jonas. *Cy Twombly*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2017, pp. 25-33.
- ZEVI, Adachiara. "Roma-New York: Nessuna subalternità". En: ZEVI, Adachiara. *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*. Torino: Giulio Einaudi editore, 2006.
- ZWEITE, Armi. "Twombly Rosen. Zu einigen Bildern des Malers im Museum Brandhorst." En: GREUB, Thierry. *Cy Twombly: Bild, Text, Paratext*. Morphomata 13, Universität zu Köln. Paderborn: Fink, 2014, pp. 319-357.

16. 4. Linkografia

- ADAMS, Brooks. "Expatriate dreams/Museum of Modern Art, New York". En: <http://www.cytwombly.info/twombly_writings1.htm> (Fecha de consulta: 11-I-2017).
- A.LAIN. R. T.RUONG. "Cy Twombly". En: <<http://www.alaintruong.com/archives/2009/06/08/14002661.html>> (Fecha de consulta: 20-I -2017).
- AMERICAN ACADEMY ROME. "Remembering AAR trustee Cy Twombly (1928-2011)". En:<<http://www.aarome.org/news/features/2011-07-07>> (Fecha de consulta: 29-IV-2016).
- ANTÓN, Jacinto. "Donde Leónidas perdió el paso". *El*

País, 1 de agosto 2007. En: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:J-Vmb2CSYYz4J:elpais.com/diario/2007/08/01/revistaverano/1185919201_850215.html+&c-d=3&hl=es&ct=clnk&gl=es>. (Fecha de consulta: 25-II-2017).

ARCHÉOLOGIE, du futur. Archéologie du quotidien. “Cy Twombly, un plafond bleu Giotto pour le Louvre”. En: <<http://archeologue.over-blog.com/article-cy-twombly-un-plafond-bleu-giotto-pour-le-louvre-108711654.html>> (Fecha de consulta: 12-II-2017).

ARCHIVO DI STATO LATINA. “Galleria d’arte “la Tartaruga”-Roma-. En: <<http://www.archiviodistatolatina.beniculturali.it/index.php?it/182/galleria-darte-la-tartaruga-roma>> (Fecha de consulta 24-V-2013).

ARJONA, Daniel. “El mediterráneo vive un momento crítico en su historia” En: <http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/32787/David_Abulafia> (Fecha de consulta: 1-II-2017).

ARMAND, Louis. “Fifty Years of Works on Paper / Pinakothek der Moderne, München”. En: <http://www.cytwombly.info/twombly_writings4.htm> (Fecha de consulta: 9-V-2013).

ARSENIC ARTS STUDIO. “Barceló. Twombly. De Staël (3 estudis de pintors)”. En: <https://issuu.com/atic22/docs/barcel__twombly_de_sta__1> (Fecha de consulta: 11-V-2016).

ART GALLERY NSW. “Three studies from the Temeraire”. En:

- <<http://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/239.2004.a-c/>> (Fecha de consulta 4 -IV- 2016).
- ART IN AMERICA. En: <<http://www.artinamericamagazine.com/>> (Fecha de consulta: 11-V-2016).
- ART INSTITUTE, Chicago. En: <<http://www.artic.edu/>> (Fecha de consulta: 12-II-2017).
- ARTFORUM. En: <<http://www.artforum.com/>> (Fecha de consulta: 6-V-2016).
- ARTNET. En: <<http://www.artnet.com/>> (Fecha de consulta 6-VIII-2016).
- ARTITUDE. En: <http://www.artitude.eu/?p=articolo&categoria=pillole&id_pill=136>. (Fecha de consulta: 6-V-2016).
- ATRIBUNE. “Plinio de Martiis e la sua cerchia, la storia rivive a palazzo Cozza Caposavi, a Bolsena. Festa grande all’inaugurazione della mostra, ecco la fotogallery di Atribune”. En: <<http://www.artribune.com/2011/10/plinio-de-martiis-e-la-sua-cerchia-la-storia-rivive-a-palazzo-cozza-caposavi-a-bolsena-festa-grande-all%E2%80%99inaugurazione-della-mostra-ecco-la-fotogallery-di-artribune/>> (Fecha de consulta: 20-II-2017).
- AVALLONE, Emanuela. “Torino-New York sola andata. Intervista con Gian Enzo Sperone”. *Atribune*, 16 de mayo 2012. En: <<http://www.artribune.com/2012/05/torino-new-york-sola-andata/>>. (Fecha de consulta: 25-V- 2016).
- BANYERES, Hug. “La belleza según Santo Tomás de Aquino”.

- En: <<http://es.scribd.com/doc/16154349/Segun-Tomas-de-Aquino1>> (Fecha de consulta: 15-I-2017).
- BASUALDO, Carlos Basualdo, *Philadelphia Museum of Art: Handbook*. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2014, pp. 382-383. Se ha consultado también el siguiente enlace para obtener más información: <<http://www.lejosdeestev.es.com.ar/2015/08/19/la-iliada-de-twombly/>>. (Fecha de consulta: 15-II-2017).
- BEHAR, Ionit. “El legado de Louise Bourgeois, Lucian Freud, Richard Hamilton y Cy Twombly”. *La Pupila*, 2011, nº 20, Diciembre, pp. 22-27. En: <<http://www.revistalapupila.com/pdf/r20.pdf>> (Fecha de consulta: 5-VII-2016).
- BENAVENTE MORALES, Carolina. “Harold Rosenberg. “Los pintores de acción americanos” (1952). Presentación y traducción.” *Escaner cultural*, 2011, nº5 septiembre. En: <<http://revista.escaner.cl/node/4945>> (Fecha de consulta: 3 -VI- 2016).
- BENETTI, Cedric. “Meet the New Ceiling at the Louvre”. En: <http://www.parisdeuxieme.com/2010_03_01_archive.html> (Fecha de consulta: 18-I-2017).
- _____. “Cy Twombly en Paris”. En: <<http://www.flickr.com/photos/paris2e/4462542973/in/photostream/lightbox/>> (Fecha de consulta: 20-I-2017).
- BENHAMOU-HUET REPORTS. “Jonas Storsve speaks about Cy Twombly retrospective @ Pompidou”. En: <https://www.youtube.com/watch?v=bwSXoL_MLVU> (Fecha de consulta: 8-III-2017).

- _____. “Nicola del Roscio about Cy Twombly. November 2016”. En: <<https://www.youtube.com/watch?v=X8f-jqc7tkuE>>. (Fecha de consulta: 8-III-2017).
- _____. “Nicola del Roscio about Cy Twombly. November 2016. (2)”. En: <<https://www.youtube.com/watch?v=IsRpsABG2ck>>. (Fecha de consulta: 8-III-2017).
- BERGER, John. “Post-Scriptum/ Audible Silence: Cy Twombly at Daros”. En: <http://www.cytwombly.info/twombly_writings8.htm> (Fecha de consulta 5-II-2013).
- BERMAN, Marshall. “Todo lo sólido se desvanece en el aire”. En: <<http://misociologia.blogspot.com/2007/08/berman-marshall-todo-lo-slido-se.html>> (Fecha de consulta 5-II-2017).
- BIBLIOTECA, Pública de Rafalafena —BPE— (Castellón de la Plana). En: <<http://www.bibliotecaspublicas.es/castellon/>> (Fecha de consulta 16-IV-2016).
- _____, Italiana. En: <<http://www.bibliotecaitaliana.it/>> (Fecha de consulta 16-VI-2016).
- _____, Centro de documentación —MNCARS—. En: <<http://www.museoreinasofia.es/biblioteca-centro-documentacion>> (Fecha de consulta 16-IV-2016).
- _____, Fundació Antoni Tàpies. En: <<http://www.fundaciontapias.org/site/spip.php?rubrique283>> (Fecha de consulta 1-VI-2013).
- _____, MACBA. En: <<http://www.macba.cat/ca/biblioteca>> (Fecha de consulta 16-IV-2016).
- _____, Nacional de España. En: <<http://www.bne.es/es/Inicio/index.html>> (Fecha de consulta 1-VI-2016).

- _____, Staabibliothek zu Berlin. En: <<http://staatsbibliothek-berlin.de/>> (Fecha de consulta: 8-III-2017).
- _____, Universitat Autònoma de Barcelona. En: <<http://www.uab.cat/bib/>> (Fecha de consulta 18-IV-2016).
- _____, Universitat Jaume I. En: <<http://www.uji.es/serveis/cd/>> (Fecha de consulta 3-IV-2016).
- _____, Universitat de València. En: <<http://biblioteca.uv.es/>> (Fecha de consulta 7-IV-2016).
- _____, Hertziana. En: <<http://www.biblhertz.it/it/home/>> (Fecha de consulta 7-V-2016).
- _____, American Academy. En: <<http://aarome.org/library>> (Fecha de consulta 7-V-2016).
- _____, Dipartimento di Storia dell'arte e Spettacolo. En: <<http://www.dass.uniroma1.it/strutture/biblioteche/biblioteca-storia-dellarte>>. (Fecha de consulta 7-V-2016).
- BING. En: <<http://www.bing.com/>> (Fecha de consulta: 14-III-2017).
- BLACK MOUNTAIN COLLEGE. En: <<http://www.blackmountaincollege.org/>> (Fecha de consulta: 5-IV-2016).
- _____. "Black Mountain College Collection. State Archives of North Carolina". En: <http://www.archives.ncdcr.gov/bmc_web_page/bmc.htm> (Fecha de consulta: 9-IV-2016).
- _____. "Project". En: <<http://blackmountaincollegeproject.org/>> (Fecha de consulta: 9-IV-2016).
- _____. "Fully awake. Black Mountain Collage". En: <<http://>>

- www.ibiblio.org/bmc/bmcbaboutbmc.html> (Fecha de consulta: 9-IV-2016).
- BONO, Ferran. “El IVAM reconoce la trayectoria heterodoxa de Cy Twombly”. *El País*, 28 de marzo 2002. En: <http://elpais.com/diario/2002/03/28/cultura/1017270004_850215.html>. (Fecha de consulta: 30-III-2016).
- BRITO, Manuel. “La Bahaus norteamericana”. En: <http://elpais.com/diario/2002/10/26/babelia/1035587167_850215.html> (Fecha de consulta: 9-V-2016).
- BURGUEÑO, María Jesús. “Cy Twombly. El arte de los siglos XX y XXI”. En: <<http://www.revistadearte.com/2008/02/12/cy-twombly-el-arte-de-los-siglos-xx-y-xxi/>> (Fecha de consulta: 17-IX-2016).
- BURTON, Johanna. “Cy Twombly’s Transformations/ States of Mind/ Museum Moderner Kunst, Stiftung Ludwig Wein”. En: <http://www.cytwombly.info/twombly_writings12.htm> (Fecha de consulta 5-II-2013).
- BUZZEUM. “Kiefer au Louvre”. En: <<http://www.buzzeum.com/2007/10/27/kiefer-au-louvre/>> (Fecha de consulta: 12-VII-2016).
- CA D’ORO. En: <<http://www.cadoro.org/mostre-ed-eventi-da-giorgio-franchetti-a-giorgio-franchetti-collezionismi-alla-ca-doro/>> (Fecha de consulta: 21-VII-2016).
- CALVO SERRALLER, Francisco. “Cy Twombly pintor proscrito”. En: <<http://elpais.com/diario/2008/06/21/babelia>>

- lia/1214003170_850215.html> (Fecha de consulta: 30-VI-2016).
- _____. “La colección Sonnabend, un recorrido ejemplar por 40 años de vanguardia pictórica”. *El País*, 2 de noviembre 1987. En: <http://elpais.com/diario/1987/11/02/cultura/562806004_850215.html> (Fecha de consulta: 6 -VI- 2016).
- CASAS, Rosario. “Hegel y la “muerte” del arte”. En: <<http://digital.unal.edu.co/dspace/bistream/10245/994/12/11CAPI10.pdf>> (Fecha de consulta: 5-II-2016).
- CHERUBINI, Laura. “Il talento Bianco”. En: <http://www.flas-hartonline.it/interno.php?pagina=articolo_det&cid_art=84&det=ok> (Fecha de consulta: 9-VI-2016).
- _____. “Twombly, un americano”. En: <<http://www.ilgiornale.it/news/twombly-americano.html>> (Fecha de consulta 5- III- 2017).
- CIPRIANI, Giovanni. “Ero e Leandro. Un mare d’amore”. En: <<http://www.webalice.it/fporetti/Sintesi%20e%20relazioni%20cipriani.htm>> (Fecha de consulta 5- II- 2017).
- CLOT, Manel. “De lo sobrecogedor en la belleza”. *El País*, 14 de diciembre 1987. En: <http://elpais.com/diario/1987/12/14/cultura/566434802_850215.html> (Fecha de consulta: 25 -III- 2016).
- CNN EXPANSION. “El techo del Museo Louvre tiene ayuda de EU”. En: <<http://www.cnnexpansion.com/lifestyle/2010/03/23/techo-del-museo-louvre-tiene-ayuda-de-eu>> (Fecha de consulta: 6-VI-2016).
- CONSTANZO, Cristina. “Il Louvre si apre al contempora-

- neo e invita l'artista americano Cy Twombly". En: <http://www.teknemedia.net/magazine_detail.html?mId=7879> (Fecha de consulta: 15-VII-2016).
- CORTELLESA, Andrea. "Otto volte dieci anni Conversazione di Andrea Cortellessa con Giosetta Fioroni". *Doppiozero*, 31 de diciembre 2012. En: <<http://www.doppiozero.com/materiali/interviste/otto-volte-dieci-anni>> (Fecha de consulta: 8 -VI- 2016).
- CRESPO MACLENNAN, Gloria. "La luz de Cy Twombly ilumina el Mediterráneo". *El País*, 26 de julio 2016. En: <http://cultura.elpais.com/cultura/2016/07/11/actualidad/1468247658_209676.html> (Fecha de consulta: 31 -VIII- 2016).
- CRISTOBAL AMORÓS, Anabel. "La réalité et son mirage". En: <http://www.ub.edu/las_nubes/archivo/ocho/autores/amoros.htm> (Fecha de consulta: 1-V-2016).
- CRIADO DÁVILA, Alexander. "El texto en el arte conceptual ¿Texto literario?". En: <http://www.casaripppp.com/reviews/reviews_eltextoescritoenelarteconceptual.html> (Fecha de consulta: 17-V-2016).
- CRUZ, Francisco. "Estética de lo sublime". En: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2279769>>. (Fecha de consulta: 1 -VIII- 2016).
- CY TWOMBLY. En: <<http://www.cytwombly.info/>> (Fecha de consulta: 3-II- 2013).
- _____. "Gallery Images". En: <http://www.cytwombly.info/twombly_gallery3.htm> (Fecha de consulta: 12-VII-2013).

- _____. “Cy Twombly biography”. En: <http://www.cytwombly.info/twombly_biography.htm> (Fecha de consulta: 20-VII-2013).
- DADATABASE. The Museum of Modern Art. En: <<http://arcade.nyarc.org/search~S8>> (Fecha de consulta: 17-V-2016).
- DE LOOZ, Pierre Alexander. “Cy Twombly 1966 -From VOGUE to NEST: 032c activates the secret history of CY TWOMBLY by HORST P. HORST-”. En: <<http://032c.com/2011/from-vogue-to-nest-032c-activates-the-secret-history-of-cy-twombly-by-horst-p-horst/>> (Fecha de consulta: 5-V-2016).
- DI LUCA, Patrizia. “Appunti e riflessioni sul volumen: *Ero e Leandro. Un mare d’amore*, de Giovanni Cipriani”. En: <<http://www.webalice.it/fporetti/Sintesi%20e%20relazioni%20cipriani.htm>> (Fecha de consulta: 5-II-2017).
- DIALNET. En: <<http://dialnet.unirioja.es/>> (Fecha de consulta: 17-IV-2016).
- DICCIONARIO. *A Dictionary of Polite Literature or, Fabulous History of the Heathen Gods and Illustrious Heroes*. Vol. II. London: Scatcherd and Letterman, 1804. Consultado de forma digital en: <https://books.google.es/books?id=yQfAtoHuW0IC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=s-nippet&q=Bacchus%20Amycleans&f=false> (Fecha de consulta: 11-XII-2016)
- EL MUNDO. “Muere Cy Twombly, el último gran expresionista abstracto”. En: <<http://www.elmundo.es/elmundo/2011/07/05/cultura/1309888705.html>> (Fecha de consulta: 1-VIII-2015).

- ESQUINCA, Julenne. "Marinas, el mar dentro de un cuadro". *Fahrenheit Magazine*, 20 de mayo 2016. En: <<http://fahrenheitmagazine.com/arte/marinas-mar-dentro-cuadro/>> (Fecha de consulta: 1-VIII-2016).
- FAZZINO, Elysa. "Addio a Cy Twombly, l'artista americano innamorato dell'Italia". En: <<http://www.ilsole24ore.com/art/cultura/2011-07-06/addio-twombly-artista-innamorato-162358.shtml?uuid=AaW13llD>> (Fecha de consulta: 15-VII-2016).
- FERNÁNDEZ-CID, Miguel. "Cy Twombly. Lección de pintura en el Prado". En: <http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/23484/Cy_Twombly_Leccion_de_pintura_en_el_Prado> (Fecha de consulta: 30-VI-2016).
- FLOOGEE. "Anselm Kiefer at the Louvre". En: <<http://floogee.wordpress.com/2011/11/21/anselm-kiefer-at-the-louvre/>> (Fecha de consulta: 12-VII-2016).
- FOR PILAR. "Cy Twombly's Photographs of Interiors: 1951-2007; Rome, Gaeta & NYC; His Own Homes & Studios". En: <http://forpilar.blogspot.com.es/2012_11_01_archive.html> (Fecha de consulta: 17-V-2016).
- FOX NEWS. "US artist Cy Twombly creates ceiling for Louvre". En: <<http://www.foxnews.com/world/2010/03/23/artist-cy-twombly-creates-ceiling-louvre/>> (Fecha de consulta: 5-XII-2016).
- FREIRE, Héctor J. "Poesía y pintura". En: <<https://www.topia.com.ar/articulos/poesia-y-pintura>> (Fecha de consulta: 17-V-2016).

- GALLERY, Bastian. En: <<http://heinerbastian.com/>> (Fecha de consulta: 17-V-2016).
- _____, Eykyn-Maclean. En: <<http://www.eykynmaclean.com/exhibitions/cy-twombly?view=slider#4>> (Fecha de consulta: 17-V-2016).
- _____, Dulwich Picture. En: <<http://www.dulwichpicture-gallery.org.uk/>> (Fecha de consulta 10-IV-2016).
- _____, Gagosian. En: <<http://www.gagosian.com/>> (Fecha de consulta: 17-V-2016).
- _____, Yvon Lambert. En: <<http://www.yvon-lambert.com/>> (Fecha de consulta 10-IV-2016).
- GETTYIMAGES. “Cy Twombly – Imágenes y fotos”. En: <<http://www.gettyimages.es/fotos/cy-twombly?excludenudity=false&family=editorial&mediatype=photography&page=3&phrase=cy%20twombly&sort=mostpopular>>. (Fecha de consulta: 12-VII-2016).
- GIGLIOTTI, Guglielmo. “Il bel paese dove il Cy suona”. En: <<http://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/2009/3/109069.html>> (Fecha de consulta: 12-VII-2016).
- GOOGLE, Alemania. En: <<http://www.google.de/>> (Fecha de consulta: 17-X-2016).
- _____, España. En: <<https://www.google.es/>> (Fecha de consulta: 17-X-2016).
- _____, Grecia. En: <<http://www.google.gr/>> (Fecha de consulta: 17-X-2016).
- _____, Italia. En: <<http://www.google.it/>> (Fecha de consulta: 17-X-2016).

- _____, Reino Unido. En: <<http://www.google.co.uk/>> (Fecha de consulta: 17-X-2016).
- GRAS CRUZ, Irene. “Twombly: Poeticidad en el lenguaje”. En: <<http://www.disturbis.esteticauab.org/DisturbisII/Gras.html>> (Fecha de consulta: 18-II-2017).
- HOLLAND COTTER, Holland. “Art in Review; ‘Poetry Plastique’”. En: <<http://www.nytimes.com/2001/02/23/books/art-in-review-poetry-plastique.html>> (Fecha de consulta: 6-VII-2016).
- HOYESARTE. “Cy Twombly instala una obra permanente en el Louvre”. En: <http://www.hoyesarte.com/sin-categoria/cy-twombly-instala-una-obra-permanente-en-el-louvre_89008/> (Fecha de consulta: 17-V-2016).
- HORST, P. “Cy Twombly”. En: <<http://032c.com/2011/from-vogue-to-nest-032c-activates-the-secret-history-of-cy-twombly-by-horst-p-horst/>> (Fecha de consulta: 23-V-2016).
- INSTITUTE FRANÇAIS. “Marie-Laure Bernadac”. En: <<http://www.institut-francais.org.uk/frenchcurators/marie-laure-bernadac/>> (Fecha de consulta: 23-V-2016).
- JACOBUS, Mary. “Rilke and Twombly on the Nile”. En: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/time-lines-rilke-and-twombly-on-nile#footnote47_6sw7imh> (Fecha de consulta: 15-I-2017).
- JARQUE, Fietta. “Cy Twombly, una exposición con mensajes cifrados.” *El País*, 23 de abril 1987. En: <http://elpais.com/diario/1987/04/23/cultura/546127206_850215.html> (Fecha de consulta: 25-III- 2016).

- JIMÉNEZ, JOSÉ. “Poesía de las formas en Cy Twombly”. *ABC Cultural*, 11 de enero 2017. En: <http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-poesia-formas-twombly-201701110139_noticia.html> (Fecha de consulta: 31 -I- 2017).
- KAZANJIAN, Dodie. “From the Archives: Cy Twombly: A Painted Word”. *Vogue*, 7 de julio 2011. En: <<http://www.vogue.com/article/from-the-archives-cy-twombly-a-painted-word>> (Fecha de consulta: 31 -I- 2017).
- KRAUSS, Rosalind. “Informe”. *Fen-Om*, 1997. En: <<http://www.fen-om.com/spanishtheory/theory120.pdf>> (Fecha de consulta: 28-VII-2016).
- KEATS' POEMS. “Summary and Analysis “Ode on Melancholy””. En: <<https://www.cliffsnotes.com/literature/k/keats-poems/summary-and-analysis/ode-on-melancholy>> (Fecha de consulta: 5 -VIII- 2016).
- KENNEDY, Randy. “Turmoil at Cy Twombly Foundation”. En: <<http://www.nytimes.com/2013/03/14/arts/design/cy-twombly-foundation-embroiled-in-lawsuits.html?pagewanted=all>> (Fecha de consulta 25-IV-2016).
- LA IMAGEN DEL SIGLO. “Ugo Mulas (Italia, 1928-1973)”. En: <<http://laimagendelsiglo.blogspot.com.es/2016/04/ugo-mulas-italia-1928-1973-4.html>>. (Fecha de consulta: 6-III-2016).
- LIBRERÍA. La Central. En: <<http://www.lacentral.com/>> (Fecha de consulta: 6-III-2016).
- _____. Loring Art. En: <<http://www.loring-art.com/>> (Fecha de consulta: 12-III-2016).

- LIPSKY-KARASZ, Elisa. "The art of Larry Gagosian's Empire". New York: *WSJ Magazine*, 26 de abril 2016. En: <<http://www.wsj.com/articles/the-art-of-larry-gagosians-empire-1461677075>> (Fecha de consulta: 25-V-2016).
- LOVATT, Anna. "Fifty Years of Works on Paper/ Serpentine Gallery, London". En: <http://www.cytwombly.info/twombly_writings3.htm> (Fecha de consulta: 10-IX-2012).
- MADEMOISELLE. "Cy Twombly: Photographs 1951-2010". En: <<http://www.italic.ch/article/cy-twombly-photographs-1951-2010-bozar>> (Fecha de consulta: 10-VI-2016).
- MAGURAN, Andra. "My Twombly". En: <<http://eocathcart.wordpress.com/tag/alkman/>> (Fecha de consulta: 8-VI-2016)
- MAIDMAN, Daniel. "Old Bones, New Flesh: Sonnabend's Twomblys". *The Huffington Post*, 3 de julio 2012. En: <http://www.huffingtonpost.com/daniel-maidman/old-bones-new-flesh-sonna_b_1471051.html>. (Fecha de consulta: 3-II-2017).
- MALLARMÉ, Stéphane. "El cigarro" En: <<http://blogs.20minutos.es/poesia/post/2009/10/09/-el-cigarro-staophane-mallarmao-1842-1898->> (Fecha de consulta: 5-II-2017).
- MANCUSI-UNGARO, Carol. *Cy Twombly. Artists Documentation Program, Video Interview Transcript*. Houston: The Menil Collection, 2011. Se puede ver el video

- de la entrevista una vez registrado en la página web ADP Artist Documentation program. En: <http://adp.menil.org/?page_id=70> (Fecha de consulta: 1-II-2017).
- MARINO, Giovan Battista. “Favole”. En: <<http://www.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit000657/bibit000657.xml&chunk.id=d4636e167&toc.id=d4636e167&brand=default>> (Fecha de consulta 16-VI-2016).
- MASTER, Christopher. “Cy Twombly obituary”. En: <<http://www.theguardian.com/artanddesign/2011/jul/06/cy-twombly-obituary>> (Fecha de consulta 9-V-2016).
- MCCLEOD, Amanda. “In Which We Experience The Subtle Ferocity Of Cy Twombly”. En: <<http://thisrecording.com/today/tag/cy-twombly>> (Fecha de consulta: 20-VII-2016).
- _____. “In Which We Explore The Forms of Cy Twombly”. En: <<http://thisrecording.com/today/2010/1/28/in-which-we-explore-the-forms-of-cy-twombly.html>> (Fecha de consulta: 20-VII-2016).
- MILLÁN, Fernando. “Utopía, transgresión, neovanguardia y radicalismo. La poesía experimental en el Estado español.”. Exposición *Escrito está. Poesía experimental en España 1963-1984* (del 30-V-2009 al 20-IX-2009). En: <<http://studylib.es/doc/4523166/artium>> (Fecha de consulta: 5 -II- 2016).
- MOTHERWELL, Robert. “Cy Twombly”. Smithsonian Digital Volunteers: Transcription Center. En: <[-877-](https://trans-</p></div><div data-bbox=)

- cription.si.edu/view/8080/ECAAnZ>. (Fecha de consulta: 12-V-2016).
- MURIAS, Susana. “Texto e imagen. El impulso de la vanguardia”. En: <<http://www.paperback.es/articulos/murias/texto.pdf>> (Fecha de consulta: 6-VII-2016).
- MUSÉE DU LOUVRE. En: <<http://www.louvre.fr/>> (Fecha de consulta 3-V-2016).
- _____. Plano. Información. En: <http://www.louvre.fr/sites/default/files/medias/medias_fichiers/fichiers/pdf/louvre-plano-informacion.pdf> (Fecha de consulta: 9-V-2016)
- MUSEO, Gramatico. “Hero y Leandro”. En: <<http://es.scribd.com/doc/111524079/000-Museo-Hero-y-Leandro>> (Fecha de consulta 9-IV-2016).
- MUSEO, Guggenheim Bilbao. En: <<http://www.guggenheim-bilbao.es/>> (Fecha de consulta: 17-V-2016).
- _____, MNCARS. “Black Mountain. Una aventura americana”. En: <<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/black-mountain-college-aventura-americana>> (Fecha de consulta: 9-IV-2016).
- _____, Nacional del Prado. En: <<http://www.museodelprado.es/>> (Fecha de consulta 9-IV-2016).
- _____, Nazionale Preistorico Etnografico “Luigi Pigorini”. En: <http://www.pigorini.beniculturali.it/mostre_eventi.html> (Fecha de consulta: 2-V-2016).
- _____, Reina Sofía. En: <<http://www.museoreinasofia.es/>> (Fecha de consulta: 1-I-2017).
- _____, Reina Sofía. “Referencias: un encuentro artístico en

- el tiempo”. En: <<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/referencias-encuentro-artistico-tiempo>> (Fecha de consulta: 1-I-2017).
- MUSEU, D’Arqueologia de Catalunya. En: <<http://www.mac.cat/>> (Fecha de consulta 16-V-2016).
- _____. D’Arqueologia de Catalunya. “Mosaico siglo II a. C. en la Seu d’Empuries”. En: <<http://www.mac.cat/es/Sedes/Empuries/Yacimiento-y-Museo-monografico/Recinto-arqueologico/Visita-griega/Mosaico-s.-II-a.C.>> (Fecha de consulta 9-I-2017).
- _____, MACBA. En: <<http://macba.es/es/inicio>> (Fecha de consulta 9-I-2017).
- MUSEUM, Brandhorst. En: <<http://www.museum-brandhorst.de/>> (Fecha de consulta 3-VI-2016)
- _____, Hamburger Bahnhof —für Gegenwart— Berlin. En: <<http://www.smb.museum/museen-und-einrichtungen/hamburger-bahnhof/home.html>>. (Fecha de consulta 3-VI-2016).
- _____, “I’m Thyrsis of Etna blessed with a tuneful voice”. Coto protagonizado por Sharlie Minette y William Guittard. En: <<https://vimeo.com/41282217>>. En: Fecha de consulta: 10-I-2017).
- _____, Metropolitan. “Department of Modern and Contemporary Art at Metropolitan Museum”. En: <<http://www.metmuseum.org/about-the-museum/press-room/news/2012/nicholas-cullinan>> (Fecha de consulta 3-VI-2016).
- _____, Metropolitan. “Director Thomas P. Campbell An-

- NAVARRO ARISA, Juan José. “140 obras sobre papel de Cy Twombly se exponen en Barcelona hasta enero”. *El País*, 2 de diciembre de 1987. En: <http://elpais.com/diario/1987/12/02/cultura/565398003_850215.html> (Fecha de consulta: 10 -III- 2016).
- NESIN, Kate. “Some Notes on Words and Things in Cy Twombly’s Sculptural Practice. Tate Papers”. Lecture: Cy Twombly’s Things. En: <<https://www.youtube.com/watch?v=LqZ93bifrcs>> (Fecha de consulta: 25-III-2017).
- NEW CULT FRAME. Arti Visive. “United artists of Italy. Artisti nell’obiettivo dei grandi fotografi. Una mostra a Milano”. En: <<http://www.cultframe.com/2009/09/united-artists-of-italy-artisti-obiettivo-grandi-fotografi/>> (Fecha de consulta: 15-VII-2016).
- NIGRO, Carol A. “Cy Twombly’s Humanist Upbringing”. En: <<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/10/cy-twombly-humanist-upbringing>> (Fecha de consulta: 25-II-2017).
- OSGOOD, Kelsey. “John Waters: Revisiting Some Role Models of the Eccentric Auteur.” En: <<http://www.signatu-re-reads.com/2014/06/john-waters-revisiting-some-role-models-of-the-eccentric-auteur/>> (Fecha de consulta: 11-VII-2016).
- PASQUALETTO, Andrea. “Inchiesta sull’eredità miliardaria del pittore Usa”. En: <http://archivistorico.corriere.it/2012/febbraio/07/Inchiesta_sull_eredita_miliardaria_del_co_8_120207001.shtml> (Fecha de consulta: 11-VII-2016).

- RAE. En: <<http://www.rae.es/rae.html>> (Fecha de consulta: 9-I-2017).
- RD. “España compra un cuadro de Cy Twombly por 555 millones de pesetas”. *El País*, 19 de noviembre 1999. En: <http://elpais.com/diario/1999/11/19/cultura/942966014_850215.html> (Fecha de consulta: 5-IV-2016).
- RAI 1. “Giosetta Fiorini”. En: <<http://www.arte.rai.it/articoli/giosetta-fioroni-my-story/23731/default.aspx>> (Fecha de consulta: 8-VI-2016).
- REBIUN. En: <<http://www.rebiun.org/Paginas/Inicio.aspx>> (Fecha de consulta: 9-IV-2013).
- RILKE, Rainer María. “Orpheus (Du Unendliche)”. En: <<http://www.glenstone.org/orpheus-du-unendliche-spur>> (Fecha de consulta: 15-VII-2013).
- RIVER VIEWS ARTSPACE. “Barbara Crawford: Anticipating Memory. Navigating Memory”. En: <<http://www.river-views.net/craddock-terry-gallery/craddock-terry-exhibition/barbara-crawford-anticipating-memory-navigating-memory/comment-page-1/#comment-4885>> (Fecha de consulta 6-VI-2016).
- RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel. “El poder del mar: el “Thíasos marino””. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*, 1998, nº11, p. 166. En: <<http://revistas.uned.es/index.php/ETFII/article/view/4330/4169>> (Fecha de consulta: 1-VIII-2016).
- ROMANA MORELLI, Francesca. “Giorgio FRANCHETTI: aveva nel Dna la passione per l’arte. Collezionista mi-

- litante, introduse in Italia l'arte americana. Entrevista”. En: <<http://www.mecenate.info/articolo.asp?id=747>> (Fecha de consulta: 9-IV-2016).
- ROSENBERG, Grant. “Paris: A Twombly Ceiling”. En: <http://theamericanscholar.org/a-twombly-ceiling/?utm_source=social_media&utm_medium=tumblr#.UfTh-QY30GSo> (Fecha de consulta; 16-I-2017).
- RUIZ GÁLVEZ PRIEGO, Marisa. *Mayurqa: revista del Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts*, 2005, nº30, p. 309. En: <<http://www.raco.cat/index.php/mayurqa/article/viewFile/122736/169889>>. (Fecha de consulta: 1- VIII-2016).
- RUIZ STULL, Miguel. “Intuición, la experiencia y el tiempo en el pensamiento de Bergson”. En: <<http://www.scie-lo.cl/pdf/alpha/n29/art13.pdf>> (Fecha de consulta: 9-VI-2016).
- SALTZ, Jerry. “Thinking between his legs”. En: <<http://www.artnet.com/magazineus/features/saltz/cy-twombly-obituary-7-6-11.asp>>. (Fecha de consulta: 6-IV-2016).
- SÁNCHEZ SEOANE, Loreto. “Cuando el Pompidou llenó París”. *El Independiente*, 28 de enero 2017. En: <<http://www.elindependiente.com/tendencias/2017/01/28/cuando-el-pompidou-lleno-paris/>>. (Fecha de consulta: 31 -I- 2017).
- SANTANDER, Juan. “Oda a la melancolía de Keats”. En: <<http://lacallepassy061.blogspot.com.es/2008/02/oda-la-melancola-de-john-keats-por-juan.html>>. (Fecha de consulta: 5 -VIII- 2016).

- SCHIMMER/MOSEL. En: <<http://www.schirmer-mosel.com/homee1/index.htm>>. (Fecha de consulta: 6-IV-2016).
- SCHMIDT, Katharina. "Hero and Leander. / Audible Silence: Cy Twombly at Daros". En: <http://www.cytwombly.info/twombly_writings11.htm>. (Fecha de consulta: 31-VII-2013).
- SHELMSTHINGS. "The Ceiling by Cy Twombly (W&L alum) at the Louvre". En: <<http://shelmsthings.wordpress.com/>> (Fecha de consulta: 20-VII-2016).
- SOCKS. "Cy Twombly, Natural History, Part 1, Mushrooms (1974)". En: <<http://socks-studio.com/2013/11/03/cy-twombly-natural-history-part-1-mushrooms-1974/>>. (Fecha de consulta: 22 -V- 2016).
- SPENSER, Edmund. "Shepherd's Calendar". En: <<http://www.csun.edu/~sk36711/WWW/engl258/Shepherd's-Calendar.pdf>>. (Fecha de consulta: 5 -V- 2016).
- SPIEGEL KULTUR. "Cy Twombly". En: <http://www.spiegel.de/thema/cy_twombly/>. (Fecha de consulta: 25-VI-2016).
- SOTHEBYS. "Contemporary Art evening auction". En: <<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2015/contemporary-art-evening-auction-n09420/lot.18.html>>. (Fecha de consulta: 23-VI-2016).
- _____. "I'm Thyrsis of Etna blessed with a tuneful voice". En: <<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2015/contemporary-art-evening-auction-n09420/lot.16.html>>. (Fecha de consulta: 10-I-2017).
- STORSVE, Jonas. "Cy Twombly". *Code Couleur*, 2016, n°26, septiembre-diciembre, pp. 18-23. En: <<https://www>>.

- centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=-FR_R-7b2035c9151930ecde42466c75531d¶m.idSource=FR_E-8cc02de9-6b1a-46d8-82b9-472c9324d377>. (Fecha de consulta: 2-XII-2016).
- STOWE, Stacey. “The Centuries-Old Italian House Where Cy Twombly Thrived”. En: <https://www.nytimes.com/2015/03/26/t-magazine/nicola-del-roscio-cy-twombly-gaeta-cultivating-genius.html?_r=2>. (Fecha de consulta: 23-VI-2016).
- STRAND, Oliver. “Upward With the Arts | The Louvre’s Cy Twombly Ceiling”. En: <http://tmagazine.blogs.nytimes.com/2010/04/01/upward-with-the-arts-the-louvres-cy-twombly-ceiling/?_r=0>. (Fecha de consulta: 23-VI-2016).
- SUSTAITA, Antonio. “El espejo de los garabatos: Twombly y el erotismo”. En: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero36/twombly.html>>. (Fecha de consulta: 5 -II- 2016).
- SZEEMANN, Harald. “Cy Twombly: An Appreciation / Whitechapel Art Gallery”. En: <http://www.cytwombly.info/twombly_writings13.htm>. (Fecha de consulta: 25-IV-2017).
- TAUSSIG, Michael. “El lenguaje de las flores”. (Publicado en inglés en *Critical Enquiry* 30 (otoño 2003: 98-131). Versión de Mónica María del Valle Idárraga), revista Javeriana de la Universidad pontificia Javeriana de Bogotá, 2003, p. 239. En: <<http://www.javeriana.edu.co/universitaspsychologica/>> (Fecha de consulta: 25-VII-2016).

- THE ART STUDENTS LEAGUE. En: <<http://www.thearts-tudentsleague.org/Home.aspx>> (Fecha de consulta: 9-IV-2016).
- THE BROAD. “Cy Twombly”. En: <<http://www.thebroad.org/art/cy-twombly>>. (Fecha de consulta 12-VI-2016).
- THE MENIL COLLECTION. En: <<https://www.menil.org/campus/cy-twombly-gallery>> (Fecha de consulta 12-V-2016).
- THE MET BREUER. “Unfinished: Thoughts Left Visible”. En: <<http://www.metmuseum.org/press/exhibitions/2016/unfinished>>. (Fecha de consulta 12-XI-2016).
- THE NEWS-GAZETTE. “Twombly Next Up in Artist Series”. *The News-Gazette*, 22 de enero, 2014, 6B. En:<http://www.thenews-gazette.com/index.php?option=com_wrapper&view=wrapper&Itemid=517> (Fecha de consulta: 22 -III- 2013)
- THE RED LIST. “Cy Twombly”. En: <<http://theredlist.com/wiki-2-24-525-970-1068-view-1960s-5-profile-cy-twombly.html>>. (Fecha de consulta: 20-VII-2016).
- THIS IS A BLOG BLOG. En: <<http://thisisablogblog.wordpress.com/2011/07/05/this-is-cy-twombly/>> (Fecha de consulta: 20-VII-2016).
- TROUNG R., Alain. “Quinn & Farmer to offer early Cy Twombly self-portrait at Oct. 25 Furniture, Art & Decorative Art Auction.” En:<<https://alaintruong2014.wordpress.com/tag/donald-duck/>>. (Fecha de consulta: 24 -V- 2016).

- 1STDIBS. En: <http://www.1stdibs.com/art/prints-works-on-paper/cy-twombly-six-latin-writers-poets/id-a_36854/> (Fecha de consulta: 12-VII-2016).
- UNDO.NET. “Bolsena, gli anni di Plinio De Martiis”. En: <<http://www.undo.net/it/mostra/126652>> (Fecha de consulta 15-VII-2016).
- UNIVERSITÄT, Bonn. En: <<http://www3.uni-bonn.de/>> (Fecha de consulta 16-III-2016).
- _____, München. Bibliothek. Ludwing-Maximilians. En: <<http://edoc.ub.uni-muenchen.de/15322/>> (Fecha de consulta 6-IV-2016).
- UNIVERSITY, Texas. En: <<http://www.utexas.edu/>> (Fecha de consulta 12-V-2013).
- _____, Yale Art Gallery. En: <<http://artgallery.yale.edu/>> (Fecha de consulta: 20-VII-2016).
- _____, Whashington-Lee. En: <<http://paris2013.academic.wlu.edu/2013/05/01/april-29-musee-du-louvre/>> (Fecha de consulta: 12-VII-2016).
- VENI VIDI VICI. “Epitafio de Simónedes”. En: <http://primuspilumiterus.blogspot.com.es/2007/11/epitafio-de-simnides_12.html> (Fecha de consulta: 25-II-2017).
- VILLATORO, Manuel P. “Lepanto, la decisiva batalla naval donde los cristianos arrasaron a la flota turca.” En: <<http://www.abc.es/historia-militar/20130426/abci-batalla-lepanto-cristianos-turcos-201304252106.html>> (Fecha de consulta: 20-II-2016).
- VINCENT KATZ. En: <<http://www.vincentkatz.com/index>>

- htm> (Fecha de consulta: 16-V-2013).
- VICENTE, Álex. “Cy Twombly, el garabato genial”. *El País*, 7 de enero 2017. En: < http://cultura.elpais.com/cultura/2017/01/07/actualidad/1483805796_407010.html> (Fecha de consulta: 31 -I- 2017).
- VITERBESE. “Bolsena, gli anni di Plinio De Martiis. Rentina, testimonianza di una generazione”. En: <http://www.occhioviterbese.it/occhioviterbese_v2/arte-e-cultura-id-10238-titolo-Bolsena,-gli-anni-di-Plinio-De-Martiis.--Rentina,-testimonianza-di-una-generazione.html> (Fecha de consulta: 15-VII-2016).
- VOGEL, Carol. “INSIDE ART; MoMA to Acquire Cy Twombly Works”. En: <<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9F05EEDF173EF932A25750C0A9679D8B63&pagewanted=all>> (Fecha de consulta 9-IV-2016).
- VOGUE. “Photos: From the Archives: Cy Twombly”. En: <<http://www.vogue.com/slideshow/from-the-archives-cy-twombly-photos#3>> (Fecha de consulta 9-IV-2016).
- _____. “cy Twombly 1966”. En: <<https://032c.com/2011/from-vogue-to-nest-032c-activates-the-secret-history-of-cy-twombly-by-horst-p-horst/>>. (Fecha de consulta 9-IV-2016).
- WEISS, Jeffrey. “Cy Twombly: Tate Modern, London /Art-Forum”. En: <http://www.cytwombly.info/twombly_writings9.htm> (Fecha de consulta 10-IV-2013).
- WENGER, Rodolfo. “Cuando las imágenes piensan”. En: <<http://>>

- imagen-pensamiento.blogspot.com.es/2012/05/margritte-la-imagen-pictorica-como.html> (Fecha de consulta 30-IV-2016).
- WILKINSON, Alec. “Remembering Cy Twombly”. En: <<http://www.newyorker.com/news/news-desk/remembering-cy-twombly>> (Fecha de consulta 30-IV-2016).
- WORLDCAT. En: <<http://www.worldcat.org/>> (Fecha de consulta 6-IV-2016).
- YAHOO. En: <<http://www.yahoo.com/>> (Fecha de consulta 13-III-2016).
- YESNIKIAN, Franck C. “I’m Thyrsis of Etna blessed with a tuneful voice”. En: <<https://www.youtube.com/watch?v=OvXHINAXWP0>> (Fecha de consulta: 10-I-2017).
- ZEGERSESTAN, Otto Dörr. “Eros y Thanatos”. En: <http://www.imbiomed.com.mx/1/1/articulos.php?method=showDetail&id_articulo=57684&id_seccion=1762&id_ejemplar=5839&id_revista=1> (Fecha de consulta: 25-VII-2016).

