

| *Cy Twombly: Herencia Mediterránea* |

| MÁSTER INTERUNIVERSITARIO EN HISTORIA DEL ARTE Y CULTURA VISUAL |

| TRABAJO FIN DE MÁSTER | Directora Dra. XESQUI CASTAÑER |

| Irene Gras Cruz |

| 2012/2013 |



VNIVERSITAT  
D VALÈNCIA



UNIVERSITAT  
JAUME•I

Septiembre 2013.

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

## | Agradecimientos

Me gustaría reconocer la guía de mi directora del trabajo fin de máster, 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. José Martín, al Dr. Vicente Pla y a la Dra. Carmen Gracia por las ideas y sugerencias útiles en la bibliografía a lo largo del curso. Quisiera aprovechar esta oportunidad para agradecer a todos los miembros del Departamento de Historia del Arte de la Universitat de València, y en especial a todos los docentes que han participado en la edición de este máster oficial en Historia del arte y cultura visual 2012-2013.

También dar las gracias a Eric Gras, humanista y ávido lector incluso de mis trabajos, y por último, pero no menos importante, agradecerles a mis padres, David y M<sup>a</sup> Teresa esta oportunidad y su fe inquebrantable y a Andreu, por su paciencia infinita y su incondicionalidad.

<b>  Índice</b>	<b>Página</b>
▪ Título	5
▪ Introducción	5
▪ Estado de la cuestión	6
▪ Objetivos	17
▪ Metodología	18
▪ Fuentes	23
▪ Análisis pictórico críptico	26
▪ Pintor mediterráneo	26
▪ El Mediterráneo	47
▪ Cultura clásica	58
▪ Antigüedad contemporánea. Integración	65
▪ Campo alusivo a la escritura	80
▪ Grafito vs. Acrílico	87
▪ Conclusiones	91
▪ Bibliografía	96
▪ Fuentes	96
▪ General	97
▪ Específica	101
▪ Linkografía	108
▪ Apéndice	I
▪ Imágenes	I

## | Título

*Cy Twombly: Herencia Mediterránea*

## | Introducción

Cuando hablamos de literatura, música, historia o arte es inherente retrotraerse a la cuna de nuestra cultura, el Mediterráneo. El historiador francés Fernand Braudel (1902-1985) -padre de la historia del Mediterráneo- comenta que el concepto en sí constituye el acercamiento no solo histórico sino intelectual, en su sentido más extendido, de una identidad propia,<sup>1</sup> forjada durante siglos gracias a los testimonios de algunas de las personalidades más importantes de la historia: el poeta lírico griego Arquíloco (ca. 680 a. C. - ca. 645 a.C.), el historiador y filósofo griego Jenofonte (ca.431 a. C. - 354 a. C.), los poetas latinos Gayo Valerio Catulo (87 a. C. - 57 a. C) y Virgilio (70 a. C. - 19 a. C.) o el poeta turco Rumi (1207-1273) hasta el romántico británico John Keats (1795-1821), quien pasó sus últimos días en Italia, o el contemporáneo griego Giorgos Seferis (1900-1971). Todos estos personajes crecieron y forjaron con sus escritos una cultura que pervive y se refleja en las obras del artista norteamericano Cy Twombly (Lexington, 25 de abril, 1928 - Roma, 5 de julio, 2011).

A través del presente trabajo pretendo demostrar cómo Twombly conmemora a la vez que admira los clásicos. Sus obras mantienen un matiz actual, no reflejan ruinas del pasado, más bien elevan su esplendor, puesto que está en una continua transformación. En este sentido, se desmentiría la afirmación del filósofo alemán G. W. F. Hegel (1770-1831) que realizó en la introducción de *Vorlesungen über die Ästhetik* [Lecciones sobre la estética] (1835-1838) cuando atestiguaba: “[...] el arte es y sigue

---

<sup>1</sup> Recomiendo el libro del historiador Fernand Braudel, considerado el padre de la historia del Mediterráneo, que recoge estudios sobre el espacio y la tierra, sobre los hombres y la herencia transmitida a lo largo de los siglos. Ver BRAUDEL, Fernand. *El Mediterráneo* (1ª ed. 1987). Madrid: Espasa Calpe, 1988.

<sup>2</sup> Ver HEGEL, Georg W. F. *Lecciones sobre la estética* (trad. Alfredo Brotons Muñoz) (1ª ed.). Madrid: Akal, 1989, p.14. Para ahondar más en la teoría de Georg W. F. Hegel y la “muerte” del arte remito al ensayo de la profesora Rosario Casas de la Universidad Pontificia Javeriana en Bogotá en 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.

siendo para nosotros [...] algo del pasado.”<sup>2</sup>

El arte para Twombly (TW como Roland Barthes lo denominaba) actúa de memoria y de puente entre lo que entendemos comúnmente por clásico y por contemporáneo a través de diferentes fuentes literarias, de la misma manera que guía al espectador a una nueva concepción de la pintura abstracta.<sup>3</sup> Esa memoria cobra vida con su manera de concebir y crear el arte y es, precisamente, la que dispongo a analizar mediante diversas obras, más concretamente a través de *The Ceiling* [El techo] (2010), ejemplo de la cultura mediterránea y un homenaje a los grandes escultores clásicos que el artista como escultor, fotógrafo y coleccionista, admiraba y respetaba. Del mismo modo, pretendo destacar cómo TW se sirve del alfabeto griego típico del periodo de los escultores que en la obra se inscriben -a excepción de algunas particularidades- y cómo se muestran de forma clara y legible enmarcados en contraposición al resto de sus obras.

Admirador del Mediterráneo, intentaré aclarar qué significa y qué entiende TW por Mediterráneo, por cultura clásica y cómo influye en la cultura occidental contemporánea. Por tanto, este trabajo se centra en la necesidad de dar a conocer a este artista norteamericano como “embajador” de la cultura Mediterránea y destacar cómo concibe el pasado siempre desde el presente. Su obra y su trayectoria artística merecen un estudio exhaustivo porque refleja nuestra identidad, latentes en la filosofía, la literatura, la música y el arte.

## | Estado de la cuestión

Los escritos y fuentes procedentes de nuestro ámbito nacional sobre TW, a día de hoy siguen siendo escasas. 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 mencionan a TW y su alusión a la escritura en la revista *Fragmentos* de 1991,

---

<sup>3</sup> Esta reflexión sobre el arte de TW como puente y memoria la encontramos en BARTHES, Roland. “Non Multa Sed Multum”. En: *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, p. 183-203.

<sup>4</sup> Ver PERÁN, Martí; BARAÑAL, Ángel. “Escribir y dibujar, en el fondo no son lo mismo”. *Fragmentos* nº17/18/19, 1991, pp. 152-167.

“Escribir y dibujar, en el fondo no son lo mismo.”<sup>4</sup> En 2007, el historiador del arte y profesor Antonio Sustaita retoma el tema de la escritura e incide en los garabatos y cómo éstos pueden llegar a reflejar erotismo a través del trazo en “El espejo de los garabatos: Twombly y el erotismo” publicado en la revista de estudios literarios *Espéculo* de la Universidad Complutense de Madrid.<sup>5</sup> En 2008 el catedrático en Historia del arte Francisco Calvo Serraller (Madrid, 1948) redacta, con motivo de la pequeña retrospectiva *Cy Twombly* en el Museo Guggenheim de Bilbao, “Zahorí”, ensayo que insiste en la figura del artista como zahorí, un ser excepcional con la facultad de descubrir y desvelar lo que está oculto.<sup>6</sup>

Por extraño que parezca, no hay una línea de investigación forjada en las universidades españolas sobre TW y si las hubiese son inéditas y desconozco su depósito y transferencia. En el ámbito internacional, coexisten áreas muy diversas que dependen de la época y los intereses del propio autor. Por tanto, me enfrento a un objeto de estudio multidisciplinar, donde filósofos, ensayistas, historiadores del arte, teóricos y comisarios han explorado el campo tan amplio de estudio que brinda TW.

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 -como iremos comprobando-, 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 TW 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 *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)

---

<sup>5</sup>Ver 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- 2010).

<sup>6</sup> Ver CALVO SERRALLER, Francisco. “Zahorí”. En: GIMÉNEZ, Carmen (ed.). *Cy Twombly*. Bilbao: Tf Editores/Museo Guggenheim, 2008, pp. 23-33.

tildó la muestra de “tipo francés extravagante”.<sup>7</sup> El mundo del arte de Nueva 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 TW, la formación clásica y con la paleta de la escuela de París y los aires de un expatriado -debemos tener presente que TW 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 TW 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 (1925-2008) o John Cage (1912-1992).

TW 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, el artista 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 (Michigan, 1924). Precisamente, Barthes escribió unos años antes de morir en 1979 dos ensayos fundamentales, “Non Multa Sed Multum”<sup>8</sup> y “Sabiduría del arte”,<sup>9</sup> 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 Nueva York, respectivamente. Barthes es el primero en señalar la supuesta

---

<sup>7</sup> Citado en DANTO, Arthur C. “Cy Twombly.” En: *La Madonna del futuro: Ensayos en un mundo del arte plural* (1ª ed.). Barcelona: Paidós, 2003, p. 127. Danto ofrece una visión crítica y mordaz de la obra de TW 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.

<sup>8</sup> En este caso es aconsejable consultar LAMBERT, Yvon. *Catalogue raisonné des œuvres sur papier de Cy Twombly, vol. VII: 1977-1982*. Milano: Multhipla edizioni, 1979. El texto en castellano se encuentran recogidos en BARTHES, Roland, 1986 (nota 3), pp. 183-203.

<sup>9</sup> 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.

torpeza atribuida al trazo inimitable y perezoso de TW -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 afirma también que los “grafismos” del artista son como “satoris” (proveniente del budismo Zen japonés), iluminan y liberan la creatividad que relaciona con una brusca ruptura de nuestra lógica causal cuando intentamos descifrarlos. Por último, Barthes resalta que el arte de TW es inclasificable porque conjuga con trazo inimitable la inscripción y la borradura, la infancia y la cultura, la desviación y la invención.<sup>10</sup>

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 cualquier cosa. El encanto de la escritura de TW, 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 demóticos, inscripciones demóticas de raspados poéticos, testimoniales de una formación y cultura. Danto insiste en el grado cero de la escritura, el dibujo, la pintura, la composición en la obra de TW, que logra de algún modo -en sus mejores consecuciones- una cierta belleza tartamuda en la que las bases posiblemente estén transformadas en elegantes rumores.<sup>11</sup> Sugiero que Danto se sirve 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 nos es afín -al contrario que la escritura hierática y jeroglífica-. En este sentido, insiste en que la mano de TW es la de alguien que aspira a dibujante pero que se ha quedado en el nivel demótico, básico e inocente donde uno se reconoce cuando pretende dibujar por primera vez. Ese dibujo que acompaña la escritura demótica, Danto cree que está en todas partes, en cualquier superficie. Así, la única diferencia entre el dibujo y la escritura demótica es que la escritura puede ser cualquier cosa mientras que el dibujo o imagen

---

<sup>10</sup> Ver BARTHES, Roland, 1986 (nota 9), pp. 218-219.

<sup>11</sup> 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.

demótica está restringida a nuestro conocimiento, a nuestras experiencias previas, y a lo que todo el mundo da por hecho que conoce.<sup>12</sup>

El primer texto dedicado íntegramente al artista norteamericano del que tengo conocimiento es el del poeta y artista italiano Emilio Villa (1914-2003), que escribió con motivo de la exposición *Cy Twombly* que se inauguró en la galería La Tartaruga en 1961.<sup>13</sup> Años más tarde, en 1970 la figura del coleccionista Gabriele Stocchi será fundamental en la trayectoria de TW hasta que aparezca en escena el experto en arte contemporáneo alemán Heiner Bastian. A principios de la década de los setenta, Bastian será quien comience la labor de clasificar y catalogar la obra del norteamericano en diferentes libros y catálogos, sobre todo de dibujos y pinturas -empieza en 1973 tratando los dibujos de TW y agrupándolos desde 1953 hasta la fecha de su recapitulación; en 1978 repite 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.<sup>14</sup> Y en 1985, cabría destacar que TW ilustra las églogas pastoriles *The Shepherdes Calendar* [El calendario de los pastores] (1579) del poeta británico Edmund Spenser (ca. 1552-1599),<sup>15</sup> acontecimiento vital que muestra por primera vez la pasión e implicación del artista con la literatura y especialmente con la poesía.

De este modo, el relevo italiano viene dado por los expertos alemanes como bien hemos podido observar. El teórico alemán Thomas Heyden será el primero en realizar una tesis sobre TW en 1986, *Zu sehen und zu lesen. Anmerkungen zum Verständnis des*

---

<sup>12</sup> Ver DANTO, Arthur C., 2003 (nota 7), pp. 130-131.

<sup>13</sup> VILLA, Emilio. *Cy Twombly*. Roma: Edizioni della Tartaruga, 1961.

<sup>14</sup> Un trabajo admirable de catalogación de la obra de TW hasta el 2007 es el que realiza Heiner Bastian a lo largo de seis catálogos razonados. La obra gráfica de TW 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 Schellmann- New York University Press, 1985.

<sup>15</sup> SPENSER, Edmund. "Shepherdes Calendar".

En: <<http://etext.virginia.edu/toc/modeng/public/SpShep.html>> (Fecha de consulta: 5-V-2013).

Un análisis completo sobre estas doce églogas de Edmund Spenser lo encontramos en FERNÁNDEZ-CORUGEDO, S. G. "Problemas formales de la traducción de *The Shepherdes Calendar* de Edmund Spenser". *Transvases culturales: Literatura Cine Traducción*, 1994, Vitoria: Universidad del País Vasco, pp. 199-210.

*Geschriebenen bei Cy Twombly*, presentada en Universität Bonn.<sup>16</sup> Heyden incide, particularmente, en proporcionar las notas y pautas necesarias para ver, leer y comprender las palabras escritas por TW 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.

El suscitado interés alemán por el artista norteamericano afincado en Italia no se completa hasta que la editorial Schirmer/Mosel se encarga, 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 TW. Así, Schirmer/Mosel empieza reeditando el catálogo de exposición *Cy Twombly. Fifty Days at Iliam. A painting in Ten Parts* de 1979 celebrada en Stuttgart.<sup>17</sup> En 1990 edita y escribe el texto de *Cy Twombly. Poems to the Sea*.<sup>18</sup> Más íntimo es su trabajo en la publicación *Cy Twombly: Letter of Resignation* de 1991, donde también se encarga del texto.<sup>19</sup> Sin embargo, habrá que esperar dos años para que el primer catálogo razonado de pinturas de TW *Cy Twombly. Catalogue Raisonné of Paintings vol. I, 1948-1960* salga a la luz.<sup>20</sup> Al año siguiente, Heiner edita el *Catalogue Raisonné of Paintings vol. II, 1961-1965*,<sup>21</sup> coincidiendo con la colaboración conjunta de TW con el poeta mexicano Octavio Paz (1914 -1998).<sup>22</sup> Unos años después, en 1994 y 1995, se publican *Catalogue Raisonné of Paintings vol. III, 1966-71*<sup>23</sup> y *Catalogue Raisonné of Paintings vol. IV, 1972-1995*.<sup>24</sup> En 1995, The Menil Collection funda la Cy Twombly Gallery -Pavilion- en Houston,

---

<sup>16</sup> HEYDEN, Thomas. *Zu sehen und zu lesen: Anmerkungen zum Verständnis der Geschriebenen bei Cy Twombly*. Tesis doctoral. Universität Bonn, 1986.

<sup>17</sup> BASTIAN, Heiner (ed.). *Cy Twombly, Fifty Days at Iliam: A painting in ten parts* (1ª ed. 1979). Berlin: Propyläen Verlag, 1990.

<sup>18</sup> BASTIAN, Heiner. *Cy Twombly: Poems to the Sea*. München: Schirmer/Mosel, 1990.

<sup>19</sup> BASTIAN, Heiner. *Cy Twombly: Letter of Resignation*. München: Schirmer/Mosel, 1991.

<sup>20</sup> BASTIAN, Heiner. *Cy Twombly: Catalogue Raisonné of the Paintings, vol. I: 1948-1960*. München: Schirmer/Mosel, 1992.

<sup>21</sup> BASTIAN, Heiner. *Cy Twombly: Catalogue Raisonné of the Paintings, vol. II: 1961-1965*. München: Schirmer/Mosel, 1993.

<sup>22</sup> PAZ, Octavio. *Eight Poems; Cy Twombly, Ten Drawings*. Köln: Udo y Anette Brandhorst, 1993.

<sup>23</sup> BASTIAN, Heiner. *Cy Twombly: Catalogue Raisonné of the Paintings, vol. III: 1966-1971*. München: Schirmer/Mosel, 1994.

<sup>24</sup> BASTIAN, Heiner. *Cy Twombly: Catalogue Raisonné of the Paintings, vol. IV: 1972-1995*. München: Schirmer/Mosel, 1995.

diseñada por el arquitecto Renzo Piano (Genova, 1937), alberga más de treinta pinturas, esculturas y obras sobre papel del artista entre 1953 y 1994. El último catálogo razonado editado por Heiner en 2009 es *Catalogue Raisonné of Paintings vol. V, 1996-2007*.<sup>25</sup> Durante la década de los noventa del pasado siglo XX también habría que destacar el artículo de Rosalind Krauss (Washington, D.C, 1941) para *ArtForum International Magazine* titulado “Cy was Here; Cy’s Up” de 1994.<sup>26</sup>

El editor y escritor italiano Nicola Del Roscio retomaría la labor iniciada por Heiner, pero esta vez, centrándose en su faceta como escultor en *Cy Twombly. Catalogue Raisonné of Sculpture, vol. I, 1946-1977*, publicado en 1997.<sup>27</sup> Del Roscio en esta ocasión acompaña y enriquece el catálogo con la contribución del crítico Arthur C. Danto, quien escribe el texto expositivo.<sup>28</sup> Ese mismo año, el crítico y comisario británico David Sylvester (1924-2001) se interesa también por la escultura de TW, al igual que otros teóricos y expertos como Katharina Schmidt, Georg Frei, Ugo Collu o Achim Hochdörfer, comisario del Museum Moderner Kunst -MUMOK- de Viena, -se podría afirmar la existencia bastante acuciante de una etapa (1997-2002) en la que predomina su escultura-.<sup>29</sup>

Considero importante, en pleno siglo XXI, el trabajo conjunto entre el poeta, crítico e historiador del arte norteamericano David Shapiro (New Jersey, 1947) y TW 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).<sup>30</sup> Esta circunstancia exhibe, nuevamente, la simbiosis entre el arte y la literatura tan arraigada en la carrera artística de Twombly.

---

<sup>25</sup> BASTIAN, Heiner. *Cy Twombly: Catalogue Raisonné of the Paintings, vol. V: 1996-2007*. München: Schirmer/Mosel, 2009.

<sup>26</sup> Ver KRAUSS, Rosalind. “Cy was Here; Cy’s Up”. *ArtForum International Magazine*, 1994, p. 118.

<sup>27</sup> DEL ROSCIO, Nicola. *Cy Twombly: Catalogue Raisonné of Sculpture, vol. I: 1946-1997*. München: Planco-Schirmer/Mosel, 1997.

<sup>28</sup> 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.

<sup>29</sup> Los ensayos de Katharina Schmidt, Achim Hochdörfer o Christian Klemm entre otros, sobre la obra escultórica de TW se encuentran recogidos en la edición bilingüe de COLLU, Ugo (ed.). *Twombly Sculpture*. Cagliari: Fondazione Costantino Nivola: Ilisso, 2002.

<sup>30</sup> SHAPIRO, David; WATERS, Patricia. *Cy Twombly: Coronation of Sesostris*. New York: Gagolian Gallery, 2000.

Determinante para la proyección internacional de TW 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 bienal de arte de Venecia de 2001 con su serie de *Lepanto* (2001) y le valió el prestigioso premio “León de oro”.<sup>31</sup> Con esta obra se manifiesta el carácter histórico y la influencia de la cultura mediterránea y lo que significa el mar Mediterráneo para el artista. En 2002 también es invitado a realizar una exposición 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 catálogo; un ejemplo que refleja la devoción y compromiso de otros artistas con su obra.<sup>32</sup>

No debemos obviar que la faceta como fotógrafo de TW cobra una mayor magnitud en el 2002 con la publicación del crítico y editor Vincent Katz, *Cy Twombly Photographs 1951-1999*.<sup>33</sup> Posteriormente, el profesor de Historia del arte Moderno Laszlo Gloser catalogó y completó el trabajo emprendido por Katz en *Cy Twombly: Photographs 1951-2007* editado en 2008.<sup>34</sup> Recientemente, los expertos Jürgen Fitschen y Margaret Schütte han ordenado las fotografías, las impresiones y los trabajos sobre papel de TW 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.<sup>35</sup> La última mención a sus fotografías la encontramos en *Cy Twombly Photographer, Friends and Others: Le Temps Retrouvé* en 2012 gracias al trabajo conjunto de Nicholas Cullinan -comisario del departamento de arte moderno y contemporáneo del Metropolitan Museum- y el escritor norteamericano

---

<sup>31</sup> A TW le interesó especialmente esta serie porque se trataba de una batalla naval en el Mediterráneo, dos de sus grandes pasiones -los barcos y el Mar Mediterráneo-. Gracias a la exposición *Lepanto* celebrada en el Museo del Prado en el 2008 podemos leer en castellano el ensayo realizado por su comisario Kirk Varnedoe con motivo de su exposición en la Biennale di Venezia 2001 en VARNEDOE, Kirk. “El Lepanto de Cy Twombly”. En: CASAS, Lorena (coor.). *Cy Twombly: Lepanto*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008, pp. 9-24.

<sup>32</sup> FRANCIS, Mark. *Cy Twombly at Inverleith House Royal Botanic Garden*. Edinburgh/New York: Gagosian Gallery, 2003.

<sup>33</sup> KATZ, Vincet (ed.). *Cy Twombly Photographs 1951-1993*. München: Shirmer/Mosel, 2002.

<sup>34</sup> GLOSER, Laszlo. *Cy Twombly: Photographs 1951-2007*. München: Shirmer/Mosel, 2008.

<sup>35</sup> FITSCHEN, Jürgen; SCHÜTTE, Margaret. *Cy Twombly: Photographs, Prints and Works on Paper from the Grosshaus Collection*. Köln: Walther König, 2011.

Don DeLillo (New York, 1936).<sup>36</sup>

El historiador británico Simon Schama (Londres, 1945) en su escrito de 2004, “Cy Twombly” para la exposición *Cy Twombly. Fifty Years of work on paper* apunta que las exploraciones por la mitología, la pasión y la fantasía del artista merecen ser celebradas por trascender los límites de la modernidad.<sup>37</sup> Idea vigente esta, como se pudo comprobar en la muestra de 2008 *Cy Twombly. Cycles and Seasons* (19 Junio - 14 Septiembre 2008), del director de la Tate Modern, Nicholas Serota (Londres, 1946) junto a Nicholas Cullinan, la artista Tacita Dean (Canterbury, 1965) y el profesor de Historia del arte Richard Shiff, University of Texas at Austin.<sup>38</sup> En España se pudo ver meses más tarde bajo el título *Cy Twombly* en el Museo Guggenheim de Bilbao, que publica y traduce al castellano las dos entrevistas más importantes de TW, realizadas por el crítico y comisario británico David Sylvester (1924-2001) en 2001 y Nicholas Serota en 2008, junto con nuevos ensayos como el de Calvo Serraller, ya citado.<sup>39</sup> Ese mismo año, el Museo del Prado alberga y edita *Lepanto*, mencionada anteriormente.<sup>40</sup>

Una de las obras más singulares por su aportación teórica y su carácter documental es la que nos brinda el libro *Writings on Cy Twombly* de 2002. En él encontramos el testimonio escrito de amigos y coetáneos como Robert Motherwell (1915-1991), Francesco Clemente (Nápoles, 1952), Frank O’Hara (1926-1966), 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 (1930-2003), gracias a la perseverancia de su editor Nicola Del Roscio, David Sylvester y Kirk Varnedoe.<sup>41</sup> Este

---

<sup>36</sup> CULLINAN, Nicholas; DELLILO, Don. *Cy Twombly Photographer, Friends and Others: Le Temps Retrouvé*. Paris: Actes Sud, 2012.

<sup>37</sup> SCHAMA, Simon. “Cy Twombly”. En: SYLVESTER, Julie (com.). *Cy Twombly. Fifty Years of Works on Paper*. München: Schirmer/Mosel, 2005, pp.15-22.

<sup>38</sup> La primera gran retrospectiva a toda la carrera de TW tuvo lugar en la Tate Modern de Londres 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.

<sup>39</sup> GIMÉNEZ, Carmen (ed.). *Cy Twombly*. Bilbao: Tf Editores/Museo Guggenheim, 2008.

<sup>40</sup> CASAS, Lorena (coor.). *Cy Twombly: Lepanto*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008.

<sup>41</sup> Mención especial se merece esta publicación en la que se recogen en inglés todos los ensayos escritos

volumen es un compendio de fuentes directas escritas por arquitectos, poetas, críticos de arte, artistas y teóricos que conocían la obra de TW.

El historiador del arte y crítico americano Robert Pincus-Witten dedicó un detenido estudio a la serie de *Untitled (Peonies Blossoms Paintings)* [Sin título (Pinturas de florecimiento de Peonias)] del 2007 en *Blooming: A Scattering of Blossoms and Other Things*.<sup>42</sup> Unos años más tarde, Cullinan y Serota escriben el artículo “‘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), 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 TW-.<sup>43</sup>

Entre el 2005-2006, el director del Musée du Louvre, Henri Loyrette (Neuilly-sur-Seine, 1952), propondría a TW 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 -además de las conocidas realizadas por Sylvester y Serota-, que llevó a cabo la conservadora francesa Marie-Laure Bernadac (Paris, 1950). En dicha entrevista se alude directamente a *The Ceiling* [El techo] (2010), la obra que TW realizaría para la Salle des Bronzes del Musée du Louvre y en el que se observa ese cielo mediterráneo que evoca a los grandes escultores griegos. La intervención de Twombly finalizó en el 2010 -un año antes de su muerte- y en la que estuvo trabajando durante dos años un equipo técnico.<sup>44</sup>

En relación a sus últimas obras, contamos con la perspectiva que nos ofrece en el 2009 el comisario James Rondeau en la exposición *Cy Twombly: The Natural World:*

---

hasta el 2002 sobre TW de amigos, críticos y comisarios en DEL ROSCIO, Nicola (ed.). *Writings on Cy Twombly*. München: Schirmer/Mosel, 2002.

<sup>42</sup> 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.

<sup>43</sup> Ver CULLINAN, Nicholas; SEROTA, Nicholas. “‘Ecstatic Impulses’: Cy Twombly’s *Untitled (Bacchus)*, 2006-2008”. *Burlington Magazine*, 2010, nº 152, pp. 613-15.

<sup>44</sup> Esta entrevista es fundamental para esta investigación, es una fuente primaria por su valor testimonial directo con el artista y que actualmente podemos 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.

*Selected Works, 2000-2007* en el Art Institute of Chicago.<sup>45</sup> O el vínculo que señalan Nicholas Cullinan y Xavier Salomon -comisario en el departamento de pinturas europeas en The Metropolitan Museum of Arts- entre el artista norteamericano TW y el francés Nicolas Poussin (1594-1665) en *Twombly and Poussin: Arcadian Painters*, la última exposición en vida del artista en 2011.<sup>46</sup>

La última publicación conocida es *Cy Twombly Gallery* del 2013, sus editores Nicola Del Roscio y Julie Sylvester recogen los testimonios del propio artista en la concepción y disposición de *Cy Twombly Foundation*.<sup>47</sup>

Respecto a las posteriores investigaciones de ámbito académico podemos observar que son limitadas. La americana Claire Daigle en 2004 profundiza en su tesis doctoral “Reading Barthes, Writing Twombly” la relación entre la teoría del filósofo francés sobre la intencionalidad de lenguaje de TW y la escritura insinuada visible en su obra.<sup>48</sup> 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 Delaware.<sup>49</sup> Nigro reseña el papel de la historia y la mitología en la era moderna a través del viaje del artista por Italia. Por otro lado, yo misma deposité en 2010 la tesis de máster -inédita- en la Universitat Autònoma de Barcelona, *Cy Twombly. Pintor de sentidos*.<sup>50</sup> En ella ponía de manifiesto la mirada pictórica del artista tanto en fotografía como en escultura y subrayé la importancia de los mitos, la historia y la literatura para TW, además de remarcar que la influencia literaria era en gran parte poética como demostré en el artículo *Twombly: Poeticidad en el lenguaje* publicado en la revista

---

<sup>45</sup> RONDEAU, James. *Cy Twombly: The Natural World: Selected Works, 2000-2007* (Art Institute of Chicago). München: Schirmer/Mosel, 2009.

<sup>46</sup> CULLINAN, Nicholas; SALOMON, Xavier. *Twombly and Poussin: Arcadian Painters*. London, Dulwich Picture Gallery: Paul Holberton Publishing, 2011.

<sup>47</sup> El sueño de TW 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.

<sup>48</sup> DAIGLE, Claire L. *Reading Barthes, Writing Twombly*. Tesis doctoral. City University of New York, 2004.

<sup>49</sup> NIGRO, Carol A. *Cy Twombly’s Italian Journey: Histories and Myths for a Modern Era*. Tesis doctoral. University of Delaware, 2009.

<sup>50</sup> GRAS CRUZ, Irene. *Cy Twombly. Pintor de Sentidos*. Tesis de máster (inédita). Universitat Autònoma de Barcelona, 2010.

digital *Disturbis*, también en 2010.<sup>51</sup> Ese mismo año en Ohio, Elizabeth J. Trapp presentó su tesis de máster sobre su serie *Ferragosto* (1961).<sup>52</sup> Un año más tarde, en University of Florida Justine McCullough centra su tesis de máster *The poethics of memory: Cy Twombly's Roses and Peoni Blossom paintings* en la memoria poética y para ello se sirve de la poesía japonesa de Matsuo Bashō (1644-1694) y su discípulo Takarai Kikaku (1661-1701), y de las series *Roses* [Rosas] y *Peoni Blossom Paintings* [Pinturas de florecimiento de Peonias] de 2007 y 2008, respectivamente.<sup>53</sup> Todos estos estudios y publicaciones demuestran y certifican el reconocimiento de TW como uno de los mayores artistas de finales del siglo XX y principios del XXI.

En este recorrido historiográfico sobre la obra de TW 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 2011.<sup>54</sup> Documentos que muestran el fuerte contraste entre España y el resto de Europa respecto a su estudio y resonancia; vacío que me dispongo a solucionar, centrándome en la vertiente cultural mediterránea, donde es inevitable aludir a la literatura, historia, mitología y a su determinación por la escritura.

## | **Objetivos**

Los objetivos principales de este trabajo son dar a conocer y analizar las particularidades que ofrece la obra del artista desde que en 1952 viajó a Europa por primera vez, junto a su amigo Robert Rauschenberg. Me centraré en el cambio tan decisivo que supuso el descubrimiento de la cultura mediterránea en su trayectoria artística. Como punto de inflexión para este proyecto de investigación multidisciplinar, destacaré la influencia tan significativa de la literatura clásica, especialmente de la poesía, de forma sincrónica y diacrónica, simultáneamente, a través de fuentes clásicas

---

<sup>51</sup> GRAS CRUZ, Irene. "Twombly: Poeticidad en el lenguaje". En:

<<http://www.disturbis.esteticauab.org/DisturbisII/Gras.html>> (Fecha de consulta: 30-V-2013).

<sup>52</sup> TRAPP, Elizabeth J. *Cy Twombly's 'Ferragosto' Series*. Tesis de máster. The faculty of the College of Fine Arts of Ohio University, 2010.

<sup>53</sup> McCULLOUGH, Justine. *The poethics of memory: Cy Twombly's Roses and Peoni Blossom paintings*. Tesis de máster. The Florida State University, College of Visuals Arts, Theatre and Dance, 2011.

<sup>54</sup> DEAN, Tacita (dir.). *Edwin Parker* [DVD, 16mm]. USA and UK: Frith Street Gallery, Marian Goodman Gallery (29 min.), 2011.

y contemporáneas. Estableceré las pautas que me servirán para definir la cultura mediterránea y cómo se refleja en la obra de TW.

Haré referencia a tres períodos de su trayectoria artística: una etapa inicial norteamericana (1949-1952), que me servirá para introducir al artista; una segunda, que podríamos considerar de transición (1952-1959) y una última, europea (1960-2011), durante la cual se ganó el sobrenombre de “pintor mediterráneo”. Sin embargo, esta investigación se concentrará en su etapa europea, concretamente, en el proyecto que el Musée du Louvre le encargó en 2006 y para el que realizó *The Ceiling* [El techo] que pudimos ver materializado en la Salle des Bronzes inaugurada en marzo de 2010. Este es el ejemplo de herencia mediterránea más representativo de sus últimos años. Por tanto, analizaré y relacionaré 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) o *Hero and Leander* [Hero y Leandro] (1984) para señalar el influjo de la cultura mediterránea y el campo alusivo a la escritura, presente en toda su trayectoria artística.

## | Metodología

Cy Twombly es el eje principal de este trabajo tras una ardua tarea de investigación y recopilación de información en inglés, francés, alemán e italiano, ya que a día de hoy no existe ninguna monografía en español de este artista.

Inicié mi búsqueda en Barcelona, centrándome en la biblioteca de la Fundació Joan Miró, donde encontré el único catálogo publicado en castellano hasta 2008 editado con motivo de la primera exposición de TW en España comisariada por Harald Szeemann, *Cy Twombly. Cuadros, trabajos sobre papel, esculturas* (22 abril - 30 julio, 1987) en el Palacio de Velázquez, Parque del Retiro de Madrid en 1987.<sup>55</sup> Posteriormente, me dirigí a la biblioteca del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) justo antes de su remodelación, de modo que pude revisar con tiempo la información pertinente. También acudí a la biblioteca de la Fundació Tàpies, donde encontré la gran mayoría de los libros revisados con anterioridad, hecho que me ayudó

---

<sup>55</sup> SZEEMAN, Harald (com.). *Cy Twombly: Cuadros, trabajos sobre papel, escultura*. Madrid: Palacio de Cristal. Ministerio de Cultura, 1987.

para confirmar algunos pasajes y citas sobre la vida de TW. Valencia y Castellón fueron mis próximos destinos. Las visitas que realicé tanto en la biblioteca del Institut Valencià d'Art Modern (IVAM) como en 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 encontré 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 visité la Staatsbibliothek de Berlín, donde la información que encontré sobre el autor superó todas mis expectativas, teniendo en cuenta que la gran mayoría de los catálogos y monografías del artista están editadas por la editorial alemana Schirmer/Mosel.

La información acerca de TW 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 podemos encontrar también en su libro *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces* de 1982.<sup>56</sup> No tuve ocasión de hacerme con más información en castellano hasta que el 26 de junio del 2008 se inauguró la exposición *Lepanto* en el Museo Nacional del Prado (26 junio - 28 septiembre, 2008), que obviamente visité. Me sorprendió la gran explosión de color que no deja de contrastar con la blancura a la que TW nos tenía acostumbrados. Fue un recorrido magnífico a lo largo de doce lienzos 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 Londres (19 de junio - 14 de septiembre, 2008) ofrecía una retrospectiva a toda su obra que aterrizó meses más tarde en el Museo Guggenheim de Bilbao (28 de octubre, 2008 - 15 de febrero, 2009), donde tuve la oportunidad de ver una de sus mayores adquisiciones, *Nine discourses on Commodus* [Nueve discursos sobre Cómodo] (1963).<sup>57</sup> Encontré fascinante este trabajo al comprobar que todas las obras del artista norteamericano esconden un trans fondo

---

<sup>56</sup> BARTHES, Roland. *Lo obvio y lo obtuso -Imágenes, gestos y voces-* (trad. C. Fernández Medrano) (1ª ed.). Barcelona: Paidós, 1986.

<sup>57</sup> Esta serie fue adquirida por el Museo Guggenheim de Bilbao en 2007. Se puede encontrar más información acerca de esta serie en CULLINAN, Nicholas. “Cy Twombly”. En: *Colección del Museo Guggenheim Bilbao, Guggenheim Bilbao Museoa*. Bilbao-Madrid: TF Editores, 2009.

poético-cultural, como en sus esculturas *Orpheus (Du Unendliche Spur)* [Orfeo (tú, huella sin fin)]<sup>58</sup> (1979) (Fig.1), o *Aurora*<sup>59</sup> (1981) (Fig.2); y en cuadros como *Herodiade* [Hérodíade]<sup>60</sup> (1960) (Fig. 3), *School of Atenas* [Escuela de Atenas] (1964) (Fig.4) -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) (Fig. 5). Esta exposición resultó ser un hecho decisivo en mi investigación porque fue entonces cuando comencé a enfocar mi trabajo hacia la influencia mediterránea.

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

Este primer periodo de investigación (2007-2010) concluyó con la tesis de máster *Cy Twombly. Pintor de sentidos* para la Universitat Autònoma de Barcelona, dirigida por Gerard Vilar, catedrático de Estética y Teoría de las Artes, y Jèssica Jaques,

---

<sup>58</sup> Esta escultura ejemplifica la simbiosis entre la literatura y el arte. TW alude al primer verso de la última estrofa del soneto XXVI de *Die Sonette an Orpheus (Erster Teil)* [Los Sonetos a Orfeo (Primera parte)] (1922). “O du verlorener Gott! Du unendliche Spur!” [¡Oh, tú! ¡Perdido dios! ¡Tú sendero infinito! Ver RILKE, Rainer María. Elegías de Duino/ Los Sonetos a Orfeo (ed. Eustaqui Barjau) (6ª ed.). Madrid: Cátedra, 2004, p. 165.

\*Todas las figuras que aparecen citadas a lo largo del texto están adjuntas en el apéndice de imágenes.

<sup>59</sup> Resulta interesante como TW representa su *Aurora*. Si tenemos presente a la diosa de la mitología romana Aurora, que encarna el amanecer volando a través del cielo para anunciar la llegada del sol, según el mito -sus lágrimas son las causantes del rocío mientras ella vuela a través del cielo llorando por uno de sus hijos, que fue asesinado-. TW podría haber usado la rosa en su escultura para representar a esta deidad femenina, ya que la flor está vinculada con el sexo y la sensualidad femenina y las lágrimas con el rocío que envuelve la rosa al amanecer. Rinde todo un tributo a la deidad femenina, colocando la rosa como si de un altar se tratase, elevándola.

Las pequeñas referencias mitológicas están extraídas de IMPELLUSO, Lucia. *Héroes y dioses de la Antigüedad* (1ª ed.). Barcelona: Electa, 2002, p. 50.

<sup>60</sup> Aquí el artista podría haberse inspirado en el poema *Hérodíade* (1864-67) de Stéphane Mallarmé (1842-1898), o en el personaje de la princesa idumea Herodías (7 a. C. - 39 d. C.) -en griego Ηρωδιάς -, madre de Salomé que según los relatos evangélicos participó en la intriga que terminó con la ejecución de Juan el Bautista. Hecho que en el siglo XIX recreó el escritor francés Gustave Flaubert (1821-1880) en su cuento “Hérodías” publicado en *Trois Contes* [Tres cuentos] (1877).

profesora titular del mismo departamento;<sup>61</sup> y la publicación del artículo “Twombly: Poeticidad en el lenguaje” en la revista *Disturbis* del máster de Estética y Teoría del Arte Contemporáneo “Pensar l’Art d’Avui” que el Departamento de Filosofía de la Universitat Autònoma de Barcelona impartió en colaboración con la Fundació Joan Miró de Barcelona -y más tarde también con el Museo Picasso- entre 1999 y 2012.<sup>62</sup>

El segundo periodo de investigación (2012-2013) es el que corresponde al máster oficial de Historia del arte y Cultura visual de la Universitat de València. En esta nueva etapa, he encontrado muchísima más información, debida a las exposiciones y publicaciones surgidas tras la muerte en Roma del artista el 5 de julio del 2011 -y donde destacaría el encargo del Musée du Louvre para pintar el techo de la Salle des Bronze, el proyecto *The Ceiling*-. La muerte de TW coincide con la exposición *Cy Twombly and Nicolas Poussin* (29 junio 2011 - 25 septiembre 2011) en Dulwich Picture Gallery que se acompaña del estreno del documental de Tacita Dean titulado *Edwin Parker* (2011). En España la última exposición sobre el artista es *Historias de la Historia* del Museo Guggenheim de Bilbao (22 de enero, 2013 - 26 de mayo, 2013), que confronta a TW 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. Busqué 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. Descubrí 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

---

<sup>61</sup> Ver GRAS CRUZ, Irene, 2010 (nota 50), pp.1-60.

<sup>62</sup> La revista *Disturbis* desde su primer número hasta el 13 fue la revista de los Máster de Estética y Teoría del Arte Contemporáneo “Pensar l’Art d’Avui” y “Gramáticas del Arte Contemporáneo”, no defendió ninguna opción teórica concreta, aunque, sin negar legitimidad a otras alternativas, tanto su título como el editorial del núm. 1 marcaban una afinidad electiva con el arte crítico en el sentido más general. *Disturbis* se definía como una parte digital de un proyecto formativo en el ámbito de la filosofía, la teoría y la crítica del arte contemporáneo que pretendía situarse en la complicada pero obligada intersección entre los estudios avanzados y el mundo del arte de hoy. Se entendía, ante todo, como una herramienta de trabajo. Su consejo editorial esta formado por: Félix de Azúa, Valeriano Bozal, Noël Carroll, Alexander G. Düttmann, Anna Maria Guasch, Jordi Ibáñez Fanés, Vicente Jarque, Rosa M<sup>a</sup> Malet, Chus Martínez, Christoph Menke, Yves Michaud, Joan Minguet, Miquel Molins, Francisca Pérez Carreño, Martí Perán y Oriol Pibernat. Ver GRAS CRUZ, Irene, 2011 (nota 51).

educación artística -arte y literatura-. Actualmente, dirigen la Fundación los miembros Nicola Del Roscio y Julie Sylvester, como presidente y vicepresidenta respectivamente.<sup>63</sup>

A lo largo de esta investigación, he tenido que reforzar mis conocimientos literarios, centrándome en referentes fundamentales para examinar y estudiar la obra de TW. Desde Virgilio, Horacio, Catulo, Arquíloco a John Keats, Rainer Maria Rilke, James Joyce, Fernando Pessoa, Giorgos Seferis u Octavio Paz. Asimismo, he tenido que indagar y valorar 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 Emperador 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 me llevó 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 TW y a descifrar los mensajes que esconde deliberadamente con su dejadez gestual. Gracias al profesor Gimeno pude 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 mi 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 he 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 he podido consultarlas en su totalidad debido a su acceso restringido. Por último, busqué y revisé 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), sin obtener respuesta.

---

<sup>63</sup> Ver SYLVESTER, Julie (ed.); DEL ROSCIO, Nicola (ed.), 2013 (nota 47), pp. 8-77.

En este punto, tras reforzar y contrastar toda la información decidí centrar mi investigación en la influencia de la cultura mediterránea con el título “Cy Twombly: Herencia Mediterránea”. Un trabajo que analizará los siguientes puntos:

- Pintor mediterráneo.
- El Mediterráneo.
- Cultura clásica.
- Antigüedad contemporánea. Integración.
- Campo alusivo a la escritura.
- Grafito vs. Acrílico.

Quiero 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 TW, la literatura y el arte en relación al campo de la estética y la lingüística. Pretendo presentar la obra del autor de forma clara, continua y unificada. 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.

## | Fuentes

Las fuentes primarias para esta investigación son, fundamentalmente, dos entrevistas transcritas que Twombly concedió a dos de sus mayores expertos, David Sylvester<sup>64</sup> y Nicholas Serota<sup>65</sup> -publicadas en castellano en el catálogo que editó

---

<sup>64</sup> Esta entrevista fue grabada en junio de 2000 en Londres. 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.

<sup>65</sup> 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

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 testimonial.<sup>66</sup> Considero también fuentes primarias de este trabajo tres de las obras del propio artista: *Hero and Leander* [Hero y Leandro] (1984), *Coronation of Sesostris* [Coronación de Sesostris] (2000) y *The Ceiling* [El techo] (2010).

Como fuentes secundarias destacaría los dos ensayos -“Non Multa Sed Multum” y “Sabiduría del arte”- de Roland Barthes recogidos en la publicación en castellano *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces* (1982).<sup>67</sup> Los escritos de Barthes supusieron un antes y un después en la concepción de la obra de TW; 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”.<sup>68</sup>

Tampoco hay que olvidar que en el ensayo “L’Océan universal des choses” del catálogo *Cy Twombly. The Ceiling. Un Plafond pour le Louvre* (2010) editado por Bernadac, simultáneamente al proyecto que TW realizaba en el Musée du Louvre, su autor, Richard Leeman, especula acerca del porqué de la elección de los nombres de los siete escultores griegos clásicos que realiza el artista.<sup>69</sup> El francés Richard Leeman fue el encargado de este ensayo gracias a su relación con el artista y el conocimiento de su

---

castellano en SEROTA, Nicholas. “La historia detrás del pensamiento”. En: GIMÉNEZ, Carmen (ed.). *Cy Twombly*. Bilbao: Tf Editores/Museo Guggenheim, 2008, pp. 43-59.

<sup>66</sup> Ver BERNADAC, Marie-Laure, 2010 (nota 44), pp. 13-22.

<sup>67</sup> Ambos ensayos se realizaron para el catálogo razonado de obras de papel editado por el galerista Yvon Lambert en 1979 y para el de la exposición *Cy Twombly. Paintings and Drawings* en el Whitney Museum of American Art de Nueva York también de 1979. Para más información remito a las notas 8 y 9 ya citadas. Para leer los textos en castellano ver BARTHES, Roland, 1986 (nota 56), pp. 197-224.

<sup>68</sup> Todas las traducciones anexas de este trabajo las he realizado yo misma, a excepción de las que previamente especifique. [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 44), p. 21.

<sup>69</sup> El profesor de la Université de Bordeaux, Richard Leeman ofrece un estudio muy completo 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.

obra tras haber escrito en 2005 la primera monografía del artista en francés.<sup>70</sup> Por otra parte, Richard Danto dedica un capítulo a la figura de TW en su libro *La Madonna del futuro: Ensayos en un mundo del arte plural* en el 2000. Danto recoge en este ensayo opiniones de la crítica contemporánea del artista y narra el impacto de su obra dentro del mercado del arte -en casas de subastas como Sotheby's-.<sup>71</sup> 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 TW empezó a realizar entre el 2004 y 2005 -como *Untitled (Bacchus)* [Sin título (Baco)] (2005) (Fig. 6), *Notes from Salalah (Note I-II-III)* [Notas desde Salalah (Nota I-II-III) (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 garabatos.<sup>72</sup> Otro artículo “Rilke and Twombly on the Nile”, de la profesora Mary Jacobus, es 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 Papers*. Esta muestra fue organizada por Nicholas Serota con motivo de la retrospectiva *Cy Twombly. Cycles and Seasons* -supervisada por el propio TW-.<sup>73</sup> 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 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 TW, gracias a que Rosenberg tuvo oportunidad de

---

<sup>70</sup> LEEMAN, Richard. *Cy Twombly: A Monograph*. Paris: Flammarion, 2005.

<sup>71</sup> Ver DANTO, Arthur C., 2003 (nota 7), pp. 123-131.

<sup>72</sup> 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 5).

<sup>73</sup> 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 el nº 10 de *Tate Papers* del 2008. Ver 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](http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/time-lines-rilke-and-twombly-on-nile#footnote47_6sw7imh)> (Fecha de consulta: 15-VII-2013).

visitar el taller donde trabajaban en París y hablar directamente con Barbara Crawford - asistente personal de TW en este proyecto- y el grupo de expertos de restauración del propio Musée du Louvre.<sup>74</sup>

## | Análisis pictórico críptico

### ► Pintor mediterráneo

Considerado uno de los mejores artistas contemporáneos todavía vivo en la primera década del siglo XXI y fundamentado en la cultura clásica, la comisión del Musée du Louvre decidió encargarle a TW un proyecto para decorar el techo de la Salle des Bronzes representando la esencia mediterránea. No obstante, hasta llegar a ser reconocido y considerado como el pintor Mediterráneo del siglo XX, el artista norteamericano realizó un largo recorrido.

Cy Twombly (Edwin Parker Twombly Jr.) fue un artista que reinterpretó la tradición y nos brindó la oportunidad de acceder y de redescubrir la cultura a través de sus obras (Fig. 7).<sup>75</sup> TW adentra al espectador en un mundo repleto de erotismo,

---

<sup>74</sup> En este artículo el escritor tiene la oportunidad de hablar personalmente con el equipo técnico que está trabajando en 2009 para TW 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#.UfThQY30GS0](http://theamericanscholar.org/a-twombly-ceiling/?utm_source=social_media&utm_medium=tumblr#.UfThQY30GS0)> (Fecha de consulta; 16-VII-2010).

<sup>75</sup> Edwin Parker Twombly Jr. nace en Lexington, Virginia (Estados Unidos), el 25 de abril de 1928. 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. Fue así 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 de la cultura clásica y por los juegos de palabras que le otorgaba "Cy". TW inscribe incesantemente su primer nombre "Cy" en sus pinturas. En ocasiones, se contiene en los títulos o en los nombres de las deidades a las que alude (Cyclops, Cyncus, 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). En la retrospectiva realizada en la Tate Modern de Londres, su

movimiento, mitología y literatura. La elegancia y la sencillez de sus trazos contrastan con su escritura, que consigue que con un solo gesto se condense el esplendor de toda una civilización perdida. Podría decirse que rescata del olvido siglos de cultura, reescribiéndolos a su antojo.<sup>76</sup>

Twombly conmemora, a la vez que admira, a los clásicos, y eso se refleja en sus obras, que logran transportarnos a otra época. El norteamericano es un pintor de movimiento. Y es que el arte para TW no estaba muerto, solo olvidado y actuaba de memoria para el resto de nosotros. En este sentido, el artista nos guía por un mundo que redescubrió a través de las diferentes fuentes literarias.

Figura mítica del arte del siglo XX y XXI, testigo presencial de la evolución del arte norteamericano 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.

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. TW consigue retenernos entre el mundo mítico y el mundo real, en ese mundo intermedio gobernado por el artista, su demiurgo.

Su propio posicionamiento como artista se caracterizó por la fuerza de los contrastes que nos 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 muda, como bien señala la profesora de Cultura clásica, Mitología y Latín Neus Galí, del departamento de Humanidades de la Universitat Pompeu Fabra, en su libro *Poesía*

---

comisario Nicholas Serota eligió 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 recoge 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]. Da constancia de la importancia y significación de “Cy” para el artista y su obra.

<sup>76</sup> Los datos específicos de la biografía de TW que utilizo a lo largo del trabajo los he extraído de la cronología del catálogo *Cy Twombly* del Museo Guggenheim de Bilbao en GIMÉNEZ, Carmen, 2008 (nota 39), pp. 221-239.

*silenciosa, pintura que habla* (1999).<sup>77</sup> TW hace 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, como en *Apollo and the Artist* [Apolo y el artista] (Fig. 8), *Mars and the Artist* [Marte y el artista] (1975) o *Apollo* [Apolo] (1975) (Fig. 9). Twombly juega constantemente con la oposición, con esos contrastes en los que se encierran las tensiones de su arte. De hecho, el mismo trazo de TW es un cuerpo que atenta contra su forma. Mediante la destrucción, construye su propia continuidad en el tiempo, rehace la palabra, la libera y la reconfigura como imagen. Y es que la palabra, según vemos en *Calligrammes* [Caligramas] (1918) de Guillaume Apollinaire (1880-1918) -seudónimo del poeta, novelista y ensayista francés de origen polaco Wilhelm Apollinaire de Kostrowitsky-, deviene trazo, no dice, tan solo dibuja.<sup>78</sup> Contrariamente, también toma 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. TW no representa el estado final porque no existe, el ser es

---

<sup>77</sup> Citado en GALÍ, Neus. *Poesía silenciosa, pintura que habla* (1ª ed.). Barcelona: El Acantilado, 1999, p. 20. La relación y la comparación entre la poesía y la pintura se ha dado a lo largo de la historia en los tratados de arte, sobre todo durante el Renacimiento. Todos conocemos el término horaciano ‘ut pictura poesis’ de su *Ars Poetica* (v.361) versus ‘ut rhetorica picturas’. Pero, en realidad es en el siglo VI a. C.- V a. C. cuando surge el concepto de poesía como un arte, equiparable a la pintura o escultura, de forma explícita por el poeta Simónides de Ceos (ca. 556 a. C. - 468 a. C.), quien describe la pintura como una poesía silenciosa y la poesía como una pintura que habla, tal y como apunta la profesora Neus Galí en su libro *Poesía silenciosa, pintura que habla*. Hoy 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. Galí comenta 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 (ca. 427 a. C. - 347 a. C.), absoluta con y después de Platón, entre pintura y poesía.

<sup>78</sup> 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.

movimiento -manifestación de un afecto, pasión o sentimiento, inquietud- o es nada, su trazo cíclico personaliza el signo del devenir. Esa acción, ese fluir, nos adentra en una atmósfera de sensualidad que sublima el erotismo como veremos más adelante con su serie *Hero and Leander* [Hero y Leandro] (1984). El grafismo de TW -me refiero a cada una de las particularidades de su letra y su expresividad- se convierte en un acto lúdico, en un juego que da lugar a su vez a un mito. Su escritura estaría formada por el trazo suave, como si se tratara de una escritura aérea, frágil, mientras que experimenta la pulsión y el ritmo mediante la palabra, los números y la imagen.

Según el ensayista alemán Achim Hochdöfer en *The “bricolage” as a strategy of displacement*, las obras de TW constituyen un gran punto de interrogación sobre la idea de la civilización que Occidente ha impuesto. Esta interrogación no significa que le dé la espalda de modo irracional al presente para encerrarse en la captura improbable del mito, sino más bien que absorbió la función hermenéutica de evidencia del ojo y de la consciencia del ser humano de hoy. Por tanto, TW reactualiza el contenido del mito con la técnica del presente.<sup>79</sup>

A lo largo de su trayectoria surgen de forma espontánea algunas palabras que nos hacen sentir incómodos con el lenguaje. Su obra es algo más que unos grafismos, es algo diferente, ambigua por naturaleza, es algo desplazado, fuera de lo común. Analizar una de sus obras es traicionar continuamente aquello que parece ser.<sup>80</sup> No exige que se le dé la espalda a las palabras de la cultura, puesto que la cultura es innata en el ser humano, pero sí las desplaza. Pretende a su vez que nos desprendamos de ellas y las observemos bajo una mirada diferente. TW nos conduce 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.

Twombly surge 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

---

<sup>79</sup> El ensayo completo puede verse en HOCHDÖFER, Achim. “The “bricolage” as a strategy of displacement.” En: COLLU, Ugo (ed.). *Twombly Sculture*. Cagliari: Fondazione Costantino Nivola: Ilisso, 2002, pp. 21-30.

<sup>80</sup> Roland Barthes profundiza esta idea en su ensayo “Non Multa Sed Multum” en BARTHES, Roland, 1986 (nota 3), p. 183.

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, TW recupera 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. 10).

Una vez se instala en Italia, TW profundiza 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 emplea la escritura alfabética casi de forma críptica, dotado de una elegancia innata, compleja e intrínseca, con un ritmo íntimo, armonioso y ordenado, que genera una grafía proveniente de lo más profundo -de la interioridad individual y universal del artista-, que todo el mundo puede llegar a reconocer y encontrarse en ella.

Amante de la gran dimensión, es en este medio donde el artista da 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 la carrera profesional de TW podríamos diferenciar al menos tres 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 enamoramiento del paisaje; y la tercera, última y más extensa, coincidiría con su exilio voluntario en el que da rienda suelta a su mundo interior.

La primera etapa estaría condicionada por el entorno 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 familiariza con los diferentes museos y exposiciones de la ciudad -visita por primera vez 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 conoce figuras esenciales de la época como Salvador Dalí (1904-1989) y Pavel Tchelitchew (1898-1957), entre otros.<sup>81</sup> Durante estos años adquiere 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 (1887-1948). Expresa su interés por el arte primitivo africano y por el arte de las tribus indígenas de indios americanos. Coincide con Robert Rauschenberg en el segundo semestre de 1950, tres años mayor que él y primer pintor al que conoce y con el que compartirá numerosos intereses, además de una amistad y una afinidad artística. Gracias a él conocerá a Franz Kline y Willem de Kooning, aunque, por lo general, se relaciona más con amigos del mundo de la literatura y la historia que con sus colegas del círculo artístico.

En 1951 Twombly se matricula, por recomendación de Robert Rauschenberg, en el Black Mountain College, en Carolina del Norte, con el deseo de poder asistir a las clases impartidas por los artistas Ben Shahn (1898-1969) y Robert Motherwell.<sup>82</sup> Ahí

---

<sup>81</sup> The Art Students League de Nueva York es una escuela de arte ubicada en la calle 57 West en Nueva York, históricamente conocida por su gran atractivo tanto para los aficionados como para los artistas profesionales. Con una tradición de más de 130 años ofrece clases a un precio razonable en un horario flexible para dar cabida a todo tipo de estudiantes. Aunque los artistas pueden estudiar a tiempo completo, nunca ha habido programas de grado o grados, lo que denota la actitud informal que impregna la escuela. Desde el siglo XIX hasta la actualidad, el centro ha contado entre sus asistentes e instructores con muchos artistas de renombre y ha contribuido a la formación de otras escuelas y movimientos influyentes dentro del mundo del arte. También mantiene una colección permanente y publica una revista en línea sobre temas relacionados con el arte. La popularidad de la escuela se prolongó hasta la década de 1920 y 1930 bajo la mano de instructores como el pintor norteamericano Thomas Hart Benton (1889-1975), que contó entre sus alumnos con el joven Jackson Pollock junto con otros artistas de vanguardia que se elevarían a la fama en la década de 1940. En la actualidad sigue siendo un referente en la formación de artistas.

<sup>82</sup> Black Mountain College fue una escuela de arte situada al sudoeste de Carolina del Norte, EE.UU. que desarrolló su actividad entre 1933 y 1956, y por la que pasaron algunos de los nombres más emblemáticos de la escena artística norteamericana de la época. Su sistema pedagógico liberal abarcaba diferentes disciplinas artísticas que se impartían tomando como base la experimentación. Los alumnos se dividían en “Junior”, que trabajaban en grupos reducidos y “Senior”, que accedían a un sistema de tutorías individualizadas. Sin créditos ni notas, la única evaluación era un examen que el alumno solicitaba cuando se consideraba preparado. Una de las figuras clave para el Black Mountain College fue John Andrew Rice (1888-1968), primer rector y encargado de conceptualizar la línea que seguiría la escuela en

conocerá a John Cage, que acabó por rechazar cada diferencia de orden de categorías entre el sonido silenciado y los ruidos cotidianos, a Jack Tworkov (1900-1982) y a Merce Cunningham (1919-2009), además de al poeta y decano de la institución Charles Olson (1910-1970), que en 1951 había escrito dos poemas sobre la obra de TW. En noviembre de ese mismo año tiene lugar su primera exposición individual en la Seven Stairs Gallery de Chicago, en la que Motherwell escribe un texto muy positivo para el catálogo de la exposición. Será en 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 confeccionado 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. 11) o *Untitled* (Funerary Box for a Lime Green Python) [Sin título (Urna para una piton verde lima)] (1954) (Fig. 12).

Entre sus obras pictóricas pertenecientes a su temprana incursión artística destacaríamos *Min-oe* (1951) (Fig. 13), hoy perteneciente a la colección Robert Rauschenberg Foundation, que encarnaría el nacimiento de TW, 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

---

lo sucesivo. El poeta Robert Creeley (1926-2005) mantuvo también un contacto intenso con la escuela y fue una pieza clave en la mítica publicación *Black Mountain Review* producida en Mallorca y distribuida en EE.UU. Fue en Black Mountain College donde el reconocido coreógrafo Merce Cunningham formó la Merce Cunningham Dance Company. Artistas plásticos, músicos, arquitectos y literatos, intercambiaban ideas y creaban proyectos conjuntamente. La importancia que llegó a tener esta escuela la convierte en una experiencia comparable a la Bauhaus alemana, con la que compartió algunos parecidos, sobre todo en lo relativo al rechazo de la división tradicional entre Bellas Artes y Artes Aplicadas. No en vano fue el artista alemán Josef Albers (1888-1976) uno de los primeros en entrar a formar parte del profesorado de Black Mountain College junto a su esposa, la también artista Anni Albers (1899-1994). La relación directa con el Museum of Modern Art de Nueva York y con galerías como Art of This Century -dirigida por Peggy Guggenheim (1898-1979)- Charles Egan, Sam Kootz (1898-1982) o Betty Parsons (1900-1982) lograba que los cincuenta alumnos que admitía por curso académico el Black Mountain College obtuviesen gran visibilidad.

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, TW elabora un conjunto de pinturas de lo más primitivas al más puro estilo de la abstracción de la escuela de Nueva York.

Durante este periodo descubre su interés por la fotografía, otra de sus pasiones más íntimas. Empieza haciendo instantáneas con una cámara estenopeica sin objetivo a sus colegas Kline y Rauschenberg.<sup>83</sup> TW se sirve 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 *Tree-Peony*, [Árbol-Peonia] (1980), imagen que captó durante una de sus estancias en Bassano in Teverina, Viterbo (Fig. 14).

Su segunda etapa se correspondería con su primer viaje con Rauschenberg por Italia y el norte de África y España. En ésta realiza 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]-. La rigidez de éstas contrasta con los materiales ruinosos que usa, intentando evitar sin éxito la elegancia en cada momento. La fascinación escondida de estas piezas escultóricas consiste en la dureza y la clausura, mediante un acto casi agresivo. Es inevitable la referencia casi obsesiva del falo que observamos en sus pinturas de esta época, como en

---

<sup>83</sup> Una cámara estenopeica (del griego *στένω*/steno -estrecho-, *ὀπή*/ope -abertura, agujero-) es una cámara fotográfica sin lente, que consiste en una caja cerrada a la luz con un solo orificio mientras que en la pared contraria se coloca la película fotográfica o el papel fotográfico. Para producir una imagen nítida es necesario que esta apertura sea muy pequeña, del orden de 0,5 mm. El tiempo de exposición normalmente es mucho mayor al necesario con cámaras convencionales debido al tamaño de la apertura, pueden ir desde 5 segundos hasta más de una hora. Normalmente, es el mismo fotógrafo quien la hace a mano. Como obturador se usa una lámina de un material opaco. También es posible hacer una cámara estenopeica cambiando el objetivo de una cámara normal por una lámina con una pequeña apertura. Las cámaras de 35 mm. pueden ser especialmente útiles, aún si han sido dañadas, siempre y cuando el obturador funcione.

su serie *Ferragosto* (1961) (Fig. 15), o en más de una de sus esculturas si prestamos atención a las extremidades inferiores de los palos o bastones envueltos con cuerda.<sup>84</sup> La composición está concebida curiosamente en forma bidimensional, contrariamente al procedimiento habitual de la escultura. Su exagerada frontalidad nos 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. 16).

Una fecha señalada sería el 20 de agosto de 1952, en que tras una breve parada en Palermo, desembarca en Nápoles, ciudad que le cautivará por su riqueza -Pompeya, Herculano y el Vesubio- y a las que volverá años más tarde (Fig. 17). A principios de septiembre continuará su viaje con Rauschenberg por Venecia, Florencia, Siena, Asís, Arezzo y Tarquinia, donde visitan las tumbas etruscas y donde TW se quedará fascinado por los vestigios de la Antigüedad clásica (Fig.18). Por último, se dirigen a Casablanca, Marrakech, recorriendo toda la cordillera del Atlas, Tánger y Tetuán, donde realizará sus llamados “tapices”, hoy lamentablemente perdidos, que mostrará en una exposición conjunta con su compañero de viaje en la Galleria d’Arte Contemporanea de Florencia el 14 de Marzo de 1953. Del norte del continente africano se dirigen a España donde conocerán Sevilla, Madrid y las cuevas prehistóricas del norte de la Península - periodo que coincide con su primera exposición en Italia en la Galleria di Via Della Croce-. En mayo, ambos regresan a New York donde compartirán estudio en Fulton Street, así como exposiciones, como la muestra conjunta en la Stable Gallery - inaugurada en 1953- de Eleanor Ward, en la que TW presenta un grupo de pinturas basadas en los estudios que había realizado en el Museo Etnográfico de Pigorini en Roma. Estas obras, aunque realizadas en New York, estaban inspiradas en su reciente viaje africano y los nombres de cada una de ellas están tomados de las aldeas y ciudades que visitó: Tiznit, Volubilis, Quarzazat...<sup>85</sup> Por su parte, Rauschenberg expone varias de sus pinturas “blancas” y “negras” hechas dos años antes.

---

<sup>84</sup> Un estudio completo le dedica Elizabeth Trapp a *Ferragosto* (1961) en su tesis de máster. Ver TRAPP, Elizabeth J., 2010 (nota 52), pp. 17-80. El comisario Nicholas Cullinan también le dedica un análisis en CULLINAN, Nicholas. “Abject Expressionism: The Ferragosto Paintings”. En: SEROTA, Nicholas (ed.). *Cy Twombly: Cycles and Seasons*. London: Tate Modern, Schirmer/Mosel, 2008, pp. 99-102.

<sup>85</sup> Tiznit fue fundada en 1881 por el Sultán Hasan I, Ouarzazate se ubica cerca de las montañas del Atlas y del Valle de Draa y Volubilis, vestigio de la cultura cartaginense, fue declarada por la Unesco patrimonio de la Humanidad en 1997.

Marruecos aparece como referencia en varias de sus obras. De hecho, Twombly incluye en la exposición de la Stable Gallery un grupo de esculturas realizadas con piedras, madera y cuerda. En este proyecto, TW empieza 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 (describe con detalle los tonos marrón, azul, naranja y siena), destaca el valor que le otorga al “blanco tiza” y al dibujo a lápiz -que nunca abandonó-. 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 finales de 1953, TW es llamado a filas por el Ejército americano para realizar el servicio militar que hasta entonces había evitado. En otoño es enviado a Camp Gordon, cerca de Augusta, Georgia, para realizar cursos de criptografía que a la postre resultarán claves para el desarrollo de su lenguaje pictórico en los dibujos a lápiz que realiza en este periodo, de gran fluidez y con un énfasis en cuerpos orgánicos y cilíndricos. Es ahora cuando empieza 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 llevará a empezar a utilizar sus característicos bucles caligráficos. Durante estos primeros años de su carrera se considera fundamentalmente un dibujante y tiene una estrecha relación con el dibujo y el lápiz. No será hasta más tarde cuando se dedique 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 los años siguientes trabaja en grupos pictóricos de seis u ocho pinturas grises, y realiza diversas esculturas en yeso en 1954: *Untitled (Funeray Box for a Lime Green Piton)* [Sin título (Urna funeraria para una pitón verde lima)], además de terminar su serie *Panoram* [Panorama] (Fig. 19). A partir de entonces realiza una serie de pinturas de este tipo, de fondo gris oscuro y con inscripciones caligráficas -cuando hago referencia a la caligrafía de TW me refiero 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. En enero de 1956 protagonizará una exposición individual en la Stable Gallery con obras de finales del 1955: *The Geeks* [Los cretinos], *Criticism* [Criticismo], *Free Wheeler* [A tumba abierta] y *Academy* [Academia] (Fig. 20). En estas piezas vuelve 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 geométricas que ahora presenta. 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 de prisa-.<sup>86</sup>

Su tercera etapa comienza con su exilio voluntario a 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 nos recuerda al famoso escritor irlandés James Joyce (1882-1941), que 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 TW, 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 proponen negar lo escrito, sino más bien, ensalzar la escritura.

Ese verano de 1957 lo pasa en una casa en la costa de la isla de Procida, cerca de Nápoles, por sugerencia del pintor y poeta italiano Toti Scialoja (1914-1998). A través del marido de Betty Stokes, 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

---

<sup>86</sup> 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.

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 TW conoció al barón Giorgio Franchetti (1920-2006), un célebre coleccionista y mecenas de las artes, nieto del famoso Giorgio Franchetti (1865-1922), y a su hermana Tatiana, con quien contrajo matrimonio dos años más tarde. Giorgio Franchetti financia 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 (1920-2004). 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 TW 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.<sup>87</sup> En otoño de 1957 el artista estadounidense establece su taller en Roma; allí, con vistas al Coliseo, empezará a pintar obras de mayor formato como *Olympia* [Olimpia] (Fig. 21), *Arcadia*, *Blue Room* [Habitación azul], *Sunset* [Atardecer] y dibujos de Grottaferrata. Durante esos años TW utiliza pintura de cementina y pintura industrial al aceite, ambas raramente empleadas en las bellas artes. Es característica de esta etapa la inclusión de letras, números, fechas e 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 ocres, a consecuencia del cambio de paisaje. Por otro

---

<sup>87</sup>La galería La Tartaruga fue inaugurada en febrero de 1954 en Roma -via del Babuino 196-. 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. TW coincide allí con artistas como Salvatore Scarpitta (1919-2007), Robert Rauschenberg (1925-2008), 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 conoce a Giorgio di Chirico (1888-1978) y empieza a leer a Stéphane Mallarmé (1842-1898), poeta esencial para su comprensión del vacío y del blanco. Es 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-2013).

lado, después de romper la relación con su hasta entonces galerista Eleanor Ward, Twombly comienza a mostrar su obra con Leo Castelli (1907-1999), que representa también a Jasper Johns (Augusta, Georgia, 1930) y Robert Rauschenberg.

El año clave en la carrera y la vida de TW es 1959. Después de casarse con la baronesa Tatiana Franchetti, el 20 de abril, realizan su luna de miel por Cuba y México para volver después a Italia, donde alquila una casa en un pueblo pesquero llamado Sperlonga, cercano a Gaeta, en la costa del mar Tirreno, entre Roma y Nápoles, donde el emperador Tiberio solía pasar el verano en una de sus villas. Allí realiza la serie de dibujos *Poems to the Sea* [Poemas al mar] (1959) (Fig. 22), muy influenciada por la obra de Stéphane Mallarmé (1842-1898) y su poema *Brise Marine* [Brisa marina] (1865).<sup>88</sup> Ese verano tiene especial importancia para la vida y obra pictórica de TW: su mujer estaba embarazada, y él deja de usar la pintura industrial con la que había trabajado hasta el momento y recurre al óleo en tubos que aplica 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.

En 1960 pinta 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* [Hérodíade], *Odeion* [Odeón], *Garden of Sudden Delight (to Hieronymus Bosch)* [El jardín del deleite repentino (a Jerónimo Bosco)], *School of Fontainebleau* [Escuela de Fontainebleau] y *Woodland Glade (to Poussin)* [Claro en el bosque (a Poussin)].

A pesar de sus trabajos, TW se verá excluido por algunos artistas que lo consideran un aristócrata elitista, que no encaja 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, TW despertó muchas discrepancias y sentimientos encontrados entre la crítica, pero desgraciadamente en aquella época primaba la afirmación de que no había nada en las pinturas, tan solo “rumores elegantes”. Sin embargo, siempre se le ha valorado su matiz literario, como comenta el crítico de arte Arthur Danto en el capítulo

---

<sup>88</sup> Ver MALLARMÉ, Stéphane. “Du Parnasse Contemporain”. En: *Poésies*. París: Gallimard, 1952, p. 40.

sobre Twombly ya citado.<sup>89</sup>

En 1966 y después de las duras críticas por parte de Donald Judd (1928-1994), empieza una otra nueva serie de lienzos “grises” en los que realiza inscripciones con lápiz de cera blanca sobre un fondo gris oscuro, *Cold Stream* [Corriente fría] (Fig. 23) y *Problem (I, II, III)* [Problema (I, II, III)]. Estas pinturas marcan un nuevo cambio de dirección respecto a los años anteriores y encuentra una mejor respuesta en el ambiente minimalista de Estados Unidos. Continúa en esta línea de creación hasta 1971-72, en los que su actividad artística se limita a los meses de verano en los que puede pasar temporadas más tranquilas en lugares como Bassano in Teverina, en la provincia de Viterbo.

En 1976, después de 17 años de pausa, vuelve a la escultura con una visión más lírica a partir de su estancia europea. Desde que sus esculturas fueron expuestas por primera vez en Nápoles con el galerista Lucio Amelio (1931-1994) en 1979, en Krefeld en 1981 y en la Haus Lange, los críticos son unánimes: detrás de la aparente banalidad de sus frágiles composiciones se esconde, de forma enigmática, el refugio silencioso de una tradición poética que se creía perdida. En verano de 1984 termina *Hero and Leander* [Hero y Leandro] en Bassano in Teverina, que había empezado en 1981 -y del que realizaré más adelante un breve análisis-. Después de una etapa más dedicada al tratamiento de temas míticos y clásicos, el artista se centra ahora en temas relacionados con la naturaleza, dejando atrás el bagaje histórico a favor de una actitud casi contemplativa de lo natural como en sus series *Untitled (Bassano in Teverina)* [Sin título (Bassano in Teverina)] (1985) (Fig. 24) y *Untitled (A painting in Nine Parts I-IX)* [Sin título (Una pintura en nueve partes)] (1988) (Fig. 25). Posteriormente, ya en los años noventa del siglo XX, regresa a una cierta simplicidad de temas y colores. Es frecuente la aparición del motivo de la flor tanto en pinturas como en dibujos y esculturas. Utiliza colores inspirados en flores, brillantes y llamativos, muy relacionados con su estancia en Gaeta. La luminosidad y proximidad al mar de esta ciudad portuaria tienen su efecto determinante en la obra del artista durante estos años.

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

---

<sup>89</sup> Ver DANTO, Arthur, 2003 (nota 7), p. 131.

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, *Untitled (in memory of Álvaro de Campos)* [Sin título (en memoria de Álvaro de Campos)] (2002) (Fig. 26) o *Om ma ni pad me hum* (2000) (Fig. 27) que podría aludir directamente al mantra budista “Om mani padme hūm” -del sánscrito ॐ मणि पद्मे हूँ-, a excepción de *That which I should have done, I did not do* [Lo que debería haber hecho, no lo hice] (1998) (Fig. 28) 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 es 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 caracterizan 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, este proceso en el arte de TW 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 busca Twombly es 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. Introduce conscientemente pequeñas interrupciones.<sup>90</sup>

TW es un enamorado de Italia, cautivado por la ciudad de Roma de los años cincuenta, por el panorama fantástico del fondo arquitectónico y fascinado por el paisaje, no resiste la tentación del Mediterráneo (Fig. 29). Le encantan los paisajes de todo tipo, siempre que no estén abarrotados y destrozados. Le apasiona el sur de Italia porque le parece más excitante, ya que la tierra afecta de manera natural a la gente, produciendo una condición general, además de los distintos estados de pobreza. En una ocasión confesó a Nicholas Serota que: “[...] principalmente estaba interesado en el país, en la vida y en la gente, más incluso que en Roma, quiero decir que esta vida equilibrada era como un sueño, todo funcionaba de forma muy natural.”<sup>91</sup> Con el tiempo, TW comprobó que al envejecer, el ser humano regresa sobre ciertos recuerdos de la niñez, o cosas a las que se les tiene cariño. Porque la vida se cierra con el paso del tiempo y hay una tendencia inevitable a la nostalgia. Por eso piensa en sus barcos, a través de los cuales recorre la infancia y cruza los espacios vacíos. Su escultura *Winter Passage: Luxor* [Pasaje de invierno: Luxor] (1985) (Fig. 30) 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.<sup>92</sup> Aunque también podría hacer referencia al barco griego guiado por Hermes Psicopompo (el guía de los muertos) que a través de los hoyos en la Tierra, desde un punto determinado hasta la otra orilla, más allá del río Océano y las puertas del Sol (poniente), llega hasta su destino final de descanso en el Hades. Un paisaje a través del todo.

El motivo del barco está muy presente en su obra desde los inicios, quizás porque cuando era pequeño pasaba el verano en Massachussets, cerca del mar, donde desarrolló una gran pasión por estas embarcaciones. Una pasión que siguió cosechando a través de la fotografía, como en *Celtic Boat* [Barco céltico] (1994), la escultura ya citada o su serie *Coronation of Sesostris* [Coronación de Sesostris] (2000) (Fig. 31), su predilecta tal y como le comentó a Serota en 2008: “Mi [ciclo] preferido es Sesostris,

---

<sup>90</sup> La reflexión y la relación de Twombly con el poeta y ensayista francés, Paul Valéry, lo encontramos en el ensayo “Sabiduría en el arte” en BARTHES, Roland, 1986 (nota 9) p. 211-214.

<sup>91</sup> Ver SEROTA, Nicholas, 2008 (nota 65), p. 46.

<sup>92</sup> Ver SYLVESTER, David, 2008 (nota 64), p. 36.

pero es algo muy personal, esos preciosos barcos que desaparecen bajo la superficie.”<sup>93</sup> En ella TW alude en una de las inscripciones que aparecen inscritas en la serie (concretamente en la II) al tipo de barco -“Solar Barges”-.<sup>94</sup> 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 es recurrente a lo largo de toda su trayectoria; lo usa, principalmente, para representar el paso y el exilio, el viaje y el regreso, la muerte o la decadencia.

Realmente, TW se caracteriza por ser pintor más que escultor –pinta incluso sus esculturas-. Su equilibrio radica en ejecutar, no en tener que pensar las cosas. En otras palabras, no piensa en la composición ni en el color, se concentra únicamente en el arrebato, en crear. Podría decirse que es el sentido por la ubicación lo que da lugar a todo el acto creativo. No puede crear un cuadro a no ser que todo esté funcionando. Así, se le manifiesta el instinto y la emoción; todo debe fluir junto para poder crear. 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 trata de construir algo.<sup>95</sup>

En su última década, Cy Twombly trabaja por impulsos con una mayor libertad a la hora de pintar; desde sus series *Untitled (Winter paintings)* [Sin título (Pinturas de invierno)] (2004), *Untitled (Bacchus)* [Sin título (Baco)] (2005), *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), *The Rose (I-V)* [La rosa (I-V)] (2008), *Roses* [Rosas] (2008), *Untitled (Three Parts) (I, II, III)* [Sin título (Tres partes) (I, II, III)] (2008), *Leaving Paphos Ringed with waves (I-V)* [Saliendo de Pafos bordeado con olas (I-V)] (2009) hasta su última serie, *Camino Real (I-V)* (2010). Todas ellas se caracterizan por su sencillez y por la explosión de colores, amén de que si algo en el resultado final no le

---

<sup>93</sup> Ver SEROTA, Nicholas, 2008 (nota 65), p. 56.

<sup>94</sup> 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.

<sup>95</sup> Ver SYLVESTER, David, 2008 (nota 64), pp. 40-41.

gustaba o convencía, únicamente le ponía algo alrededor, no intentaba disimularlo ni taparlo.<sup>96</sup> 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. Resulta verdaderamente interesante el título de su serie *Leaving Paphos Ringed with waves (I-V)* [Saliendo de Pafos bordeado con olas (I-V)] (2009) (Fig. 32), puesto que es una mención exacta al poeta coral lírico de Esparta, Alcmán (siglo VII a. C.) del que sobreviven solo fragmentos y frases.<sup>97</sup> Precisamente, aquí se desmiente que fuese Arquíloco el autor de estos textos como el propio TW 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.”<sup>98</sup>

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 usa TW no es de Arquíloco.<sup>99</sup> El grupo de estos cuatro lienzos está inspirado en la cita del griego Alcmán, que TW ya había utilizado en *Coronation of Sesostris* [Coronación de Sesostris] (2000) de diez partes a través de las que traza el curso enérgico de los acontecimientos del faraón Sesostris III (Rey de Egipto de la XII dinastía (1878 a. C. - 1843 a. C.)).<sup>100</sup> En los lienzos se aprecia la abreviatura de la línea

---

<sup>96</sup> Ver SEROTA, Nicholas, 2008 (nota 65), p. 47.

<sup>97</sup> 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.).

<sup>98</sup> Ver SEROTA, Nicholas, 2008 (nota 65), p. 50.

<sup>99</sup> Ver JACOBUS, Mary, 2008 (nota 73).

<sup>100</sup> Alrededor de Sesostris III se creó el mito de un poderoso guerrero, una leyenda narrada más adelante

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”. El viaje solar se convierte en una interrupción abrupta al encontrarse con un final monumental, y ahora legible en el epígrafe: “Eros, weaver of Myth... Eros bringer of pain.”<sup>101</sup> Los dioses se han ido, junto con el amor. Por tanto, la serie *Coronation of Sesostris* [Coronación de Sesostris] (2000) es la síntesis culminante de sus ideogramas, en el que se observan naves y carros girando en movimiento como si se tratase de una expedición. TW muestra una salida triunfal tan ardiente que parece como si se quemase a sí misma, al otro lado del Nilo. Iniciada en Bassano y terminada en Virginia esta serie es una de las más personales para el artista - como he apuntado anteriormente-; 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 como acabó eso allí, no sé, pero... es una de mis series favoritas.”<sup>102</sup>

Twombly combina una sencillez engañosa de gran sofisticación con la adaptación poética pictórica, siempre presentes a través de las referencias literarias y pictóricas que introduce en su obra. Así, se permite la licencia de realizar su propia versión del poema *Now is the Drinking* [Ahora es la bebida] (1996), que acompaña la serie de Sesostris, obra de la poeta sureña Patricia Waters. A pesar del título original, TW hace su propia versión bajo el título en latín *Nunc est bibendum*, rehace el poema a base de tachones y anotaciones interpretándolo a su manera.<sup>103</sup>

---

por el historiador egipcio Manetón (siglo III a. C.) y los griegos Heródoto (484 a. C. - 425 a. C.) y Diodoro Sículo (siglo I a. C.).

<sup>101</sup> Citado en JACOBUS, Mary, 2008 (nota 73). [Saliendo de la encantadora Chipre/Y Pafos bordeado con olas] [Eros, creador del mito... Eros portador del dolor].

<sup>102</sup> Ver SEROTA, Nicholas, 2008 (nota 65), p. 54.

<sup>103</sup> Ver WATERS, Patricia. *The Ordinary Sublime* (1ª ed.). Tallahassee, Florida: Anhinga Press, 2006, p. 31.

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 (Fig. 33).<sup>104</sup>

TW, al igual que Heródoto (484 a. C. - 425 a. C.) -historiador y geógrafo griego-, insiste en señalar que el nombre de Sesostris significa “hombre de valor”. Esta serie consiste en un collage de inscripciones, engaños, mitos y deseos. Los enormes lienzos plasman su coronación como su muerte, como la corteza solar quema su camino a través del cielo en forma de carro triunfante con ruedas del dios-sol (ideograma de Twombly de conquista militar), que poco a poco se va transformando en la barca solar del faraón. Un resplandor líquido del color acompaña las líneas medio ocultas de la poetisa Safo (ca. 650/610 a. C. - 580 a. C.) que reaparecen de nuevo al final de la secuencia: “Eros, weaver [of myth]”, “Eros, sweet and bitter, Eros bringer of pain.”<sup>105</sup> Con estos versos TW muestra al dios Eros como creador del mito, pero también humano, dulce y amargo, portador de dolor. En su artículo, Jacobus profundiza 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 luchador.<sup>106</sup>

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, en su intento de escritura acompañados de un color bermellón y amarillo chillón, que contrastan con el mar de color turquesa intenso. Con esta serie se inaugura la nueva galería Gagosian en Grecia, en la ciudad de Atenas en septiembre del 2009.

---

<sup>104</sup> He 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 en el anexo, desgraciadamente de baja resolución, la he extraído del artículo “Rilke and Twombly on the Nile” en JACOBUS, Mary, 2008 (nota 73).

<sup>105</sup> 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. [Eros, creador [de mito]], [Eros, dulce y amargo, eros portador de dolor].

<sup>106</sup> Ver JACOBUS, Mary, 2008 (nota 73).

Su última serie, *Camino Real* (2010) (Fig. 34), inaugurada al mismo tiempo que la sede parisina de la galería Gagosian en noviembre del 2010, es una cita a la obra del mismo título del escritor americano Tennessee Williams (1911-1983) estrenada en Nueva York en 1953.<sup>107</sup> La obra de TW conecta 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 son paisajes enormes, no como los primeros cuadros; lo único que pretende ahora es disfrutar con su trabajo. Durante este último periodo -caracterizado por la el movimiento-, el trazo liberador se inscribe también, en contraposición a *The Ceiling* [El techo] (2010), donde no hay lugar para la casualidad y donde las referencias literarias dejan paso a los escultores clásicos.

En definitiva, el estilo de TW se caracteriza 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).”<sup>108</sup>

---

<sup>107</sup> El *Camino Real* de Williams es obra en tres actos, divididos en dieciseis episodios que cuenta con elenco -muy inusual- con más de cuarenta personajes, la gran mayoría tomados de otras novelas de ficción: “Esmeralda”, uno de los personajes principales, de *Notre-Dame de Paris* [Nuestra Señora de París] (1831) del poeta y dramaturgo francés Víctor Hugo (1802-1885); “Don Quijote y Sancho Panza” de la novela del siglo XVII *Don Quijote de la Mancha* del escritor español Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616); el “Barón M. de Charlus” de *À la recherche du temps perdu* [En busca del tiempo perdido] publicada en siete partes entre 1913 y 1927 del novelista francés Marcel Proust (1871-1922); o “Marguerite -“Camille”- Gautier” de Alexandre Dumas (1824-1895), quien siguió los pasos de su famoso padre como novelista en *La dame aux camélias* [La dama de las camelias] (1848). Asimismo, Williams introduce figuras literarias famosas -precedentes en su mayoría de autores románticos- como el escritor italiano Giacomo Casanova (1725-1798) o el poeta británico Lord Byron (1788-1824) quien se involucró en revoluciones en Italia y Grecia, donde finalmente murió. Ver WILLIAMS, Tennessee. *Camino Real* (trad. Diego Hurtado) (1ª ed.). Madrid: Alfíl, 1963.

<sup>108</sup> Citado en el artículo “Cy Twombly’s Humanist Upbringing” de Carol A. Nigro de la revista *Tate Papers*, nº 10 de 2008. 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](http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/cy-twomblys-humanist-upbringing#footnote6_iwyzmbo)> (Fecha de consulta: 25-III-2010). [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)].

## ► El Mediterráneo

La historia de la región mediterránea es la de la interacción entre las culturas y la gente de las tierras que rodean al mar Mediterráneo, la vía principal de transporte para el intercambio comercial y cultural entre los diversos pueblos hasta la llegada del ferrocarril y el transporte aéreo. El conocimiento de esta historia es importante para entender el origen y desarrollo de Mesopotamia, Egipto, Persia, Fenicia, así como el de los pueblos judío, griego, latinos (Italia, Francia, España y Portugal), árabes y la cultura otomana, necesarias para comprender el posterior desarrollo de la civilización occidental.

La identidad mediterránea, cuyos mejores rasgos residen en el crisol cultural, en el intercambio, en la mezcolanza y el trato comercial y humano, es la que TW anhela y plasma en sus obras, es la realidad que le rodea en su día a día.

Sabemos que para la comprensión de uno mismo, tan importante es su propia cosmovisión como la visión que el otro tiene de él. Por tanto, entre las que podemos llamar manifestaciones de la visión del Mediterráneo hechas por artistas de otras latitudes, son dignas de mención, *Römische Elegien* [Elegías romanas]<sup>109</sup> de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) que escribió entre 1788 y 1790. La maravillosa *Ode on a Grecian Urn* [Oda sobre una urna griega]<sup>110</sup> del poeta británico John Keats de 1819. *Hyperion* [Hiperión] del alemán Friedrich Hölderlin que se publicó entre 1797 y 1799.<sup>111</sup> El poemario de amor *Los versos de capitán* del chileno Pablo Neruda, que recopiló durante parte de su exilio en 1949 y donde se incluye su famoso poema *Cabellera de Capri*.<sup>112</sup> O *Der tod des Vergil* [La muerte de Virgilio] (1945), una de las grandes novelas del siglo pasado es del novelista y filósofo austriaco, Hermann Broch, que utiliza las técnicas expresionistas para acercarse a la época augusta.<sup>113</sup>

El Mediterráneo es un lugar en calma donde se dan cita la luz, la tierra, las ruinas, las especies; es Platón, es Virgilio... es TW. En ninguna de sus telas falta la

---

<sup>109</sup> GOETHE, Johan W. *Elegías romanas* (trad. Adan Kovacsics). Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999.

<sup>110</sup> Ver KEATS, John. "Oda sobre una urna griega". En: *Odas y sonetos* (trad. Alejandro Valero) (1ªed.). Madrid: Ediciones Hiperión, 1995, pp. 159-165.

<sup>111</sup> HÖLDERLIN, Friedrich. *Hiperión* (trad. Anacleto Ferrer). Madrid. Hiperión, 1989.

<sup>112</sup> NERUDA, Pablo. *Los versos del capitán* (1ªed. 1987). Barcelona. Seix Barral, 2012.

<sup>113</sup> BROCH, Hermann. *La muerte de Virgilio* (trad. José María Ripalda) (2ª ed.). Madrid: Alianza Editorial, 1980.

claridad del cielo, del mar y de los vestigios terrestres. Su efecto mediterráneo surge con las manchas, los goteos, el color, las inscripciones y la ausencia de academicismo que raya con el inmenso esplendor de los clásicos.

Roland Barthes también incidió en la relación de TW 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.”<sup>114</sup>

En relación al concepto de mediterráneo, el historiador francés Fernand Braudel (1902 -1985) en *El Mediterráneo* (1987) destaca el encuentro constante entre el pasado y el presente, su historia en palabras del mismo historiador “[...] es una constante interrogación de los tiempos pasados [...] todo ha confluído hacia él, alterando y enriqueciendo sus historias.”<sup>115</sup> 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 TW y, que al igual que el Mediterráneo, sigue en continuo movimiento:

“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.”<sup>116</sup>

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)

---

<sup>114</sup> Ver BARTHES, Roland, 1986 (nota 9), 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”.

<sup>115</sup> Ver BRAUDEL, Fernand, 1988 (nota 1), pp. 9-10.

<sup>116</sup> Ver BERNADAC, Marie-Laure, 2010 (nota 44), 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.]

aborda nuevas teorías sobre la importancia del Mediterráneo.<sup>117</sup> El periodista Daniel Arjona en su entrevista al historiador, publicada el 10 de mayo de 2013 en la revista *El cultural*, hace 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 reyes.<sup>118</sup> Particularmente, en la pequeña entrevista que le realiza Arjona a Abulafia, salen a relucir cuestiones como ¿Quién “inventó” el Mediterráneo? ¿Homero, tal vez? A lo que el escritor contesta:

“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.”<sup>119</sup>

Mar de mares, el Mediterráneo para Abulafia es el mar que ha tenido la mayor influencia en la historia de la civilización. Para TW es espacio infinito, luz, blancura, historia y cultura. El Mediterráneo, sin duda, fue la verdadera pasión de TW:

“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

---

<sup>117</sup> ABULAFIA, David. *El gran mar* (1ª ed.). Barcelona: Crítica, 2013.

<sup>118</sup> ARJONA, Daniel. “El mediterráneo vive un momento crítico en su historia”

En: <[http://www.elcultural.es/version\\_papel/LETRAS/32787/David\\_Abulafia](http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/32787/David_Abulafia)> (Fecha de consulta: 1-VII-2013).

<sup>119</sup> Ver ARJONA, Daniel, (nota 118).

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.”<sup>120</sup>

Roland Barthes creía que el arte inimitable de TW 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 sentidos.<sup>121</sup>

En relación al mar Mediterráneo y al blanco, es inevitable destacar la serie de cuatro partes *Hero and Leandro* [Hero y Leandro] (1984) (Fig. 35).<sup>122</sup> Aquí, las tres primeras están tratadas con pintura, mientras que la última es únicamente lápiz de plomo sobre papel. En 1985, en Roma, TW pintó *Hero and Leandro (To Christopher Marlowe)* [Hero y Leandro (a Christopher Marlowe)], que dedicó al famoso autor inglés que escribió un largo poema del tema mitológico titulado *Hero and Leander* [Hero y Leandro] (1598), que con el tiempo se convirtió en una de las cumbres de la poesía en lengua inglesa.<sup>123</sup> En *Hero and Leandro* [Hero y Leandro] (1984) nos muestra cómo la pasión ardiente de los amantes -reflejado por la alusión a una ola incipiente de color-

---

<sup>120</sup> Ver SYLVESTER, David, 2008 (nota 64), pp. 36-37.

<sup>121</sup> Ver BARTHES, Roland, 1986 (nota 9), p. 215.

<sup>122</sup> 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, 2002 (nota 59), p. 127.

<sup>123</sup> 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.

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 (1775-1851) 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 Londres. Aunque son muchas más las exégesis que podemos encontrar a lo largo de la Historia del arte, TW 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 espuma 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 antiguo.<sup>124</sup>

---

<sup>124</sup> 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-2010).

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 cuál añade algo de propio. Cada obra retoma otra, añadiendo una nueva propuesta, pero sin olvidarse de la raíz, conservando la esencia misma.<sup>125</sup>

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 1300<sup>126</sup>; en *Il Trionfo d'Amore* [El triunfo del Amor] recogida en *I Trionfi* [Los triunfos] de Francesco Petrarca (1304-1374) publicada entre 1351 y 1374<sup>127</sup>; y en diversas obras de Giovanni Boccaccio (1313-1375): *L'elegia di Madonna Fiammetta* [Elegía de doña Fiameta]<sup>128</sup> (ca. 1343-1344), el poema alegórico *L'Amorosa Visione* [Amorosa visión]<sup>129</sup> (ca. 1340) y *Il Filocolo* [El Filócolo]<sup>130</sup> (ca. 1336-1338), así como en otros dos autores italianos, Bernardo Tasso (1493-1569) de Bérgamo 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]<sup>131</sup> (1560), retomando la versión del poeta alejandrino del siglo V d. C. Museo Gramático (titulado también *Ero e Leandro*, adaptando la versión clásica a las exigencias de la élite cortesana), y reescribe el mito, sin desvirtuar la fuente.<sup>132</sup> El segundo, Giovan Battista Marino, reescribe el mito en el canto XIX de su *Adone* y lo hace por boca del personaje de Anfítrite, que recuerda la fábula de Leandro muerto en edad temprana, paradigma de la fugacidad del amor y de la

---

<sup>125</sup> La reflexión desarrollada en torno al mito de Hero y Leandro se encuentra en CIPRIANI, Giovanni, 2007 (nota 124).

<sup>126</sup> DANTE, Alighieri. *La divina comedia* (trad. Juan de la Pezuela) (1ª ed.). Buenos Aires: Losada, 2012.

<sup>127</sup> PETRARCA, Francesco. *Triunfos* (trad. Jacobo Cortines y Manuel Carrera Díaz) (1ª ed) (ed. Guido M. Cappelli). Madrid: Cátedra, 2003.

<sup>128</sup> BOCCACCIO, Giovanni. "La elegía de doña Fiameta". En: *Decamerón* (trad. Pilar Gómez Bedate). Madrid: Espasa-Calpe, 1999.

<sup>129</sup> BOCCACCIO, Giovanni. *Tutte le opere* (ed. Vittore Branca). Milano: Mondadori, 1974.

<sup>130</sup> BOCCACCIO, Giovanni. *Filócolo* (trad. Carmen F. Blanco Valdés) (1ª ed.). Madrid: Gredos, 2004.

<sup>131</sup> TASSO, Bernardo. *Rime*. (ed. Domenico Chiodo) (1ª ed.). Torino: RES, 1995.

<sup>132</sup> MUSEO, Gramático. *Hero y Leandro* (trad. José Guillermo Montes Cala) (1ª ed.). Madrid: Editorial Gredos, 1994.

vanidad de la juventud.<sup>133</sup> 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*.<sup>134</sup> Asimismo, el autor napolitano demuestra querer emular al poeta augusteo, al Ovidio de *Metamorphoseon* [Las Metamorfosis],<sup>135</sup> con la particularidad de la muerte de Hero, presente en el epilio de Museo, pero no en las elegías ovidianas.<sup>136</sup> 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] (1619)<sup>137</sup> 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) (Fig. 36) en la que aparece Leandro muerto en los brazos de las Nereidas.<sup>138</sup>

De acuerdo a lo expuesto, pretendo demostrar que ha existido siempre una osmosis continua entre poesía y pintura, y una simbiosis entre el mundo antiguo con el moderno, originando así una relación entre la palabra y la imagen, entre potencia del discurso como tal, y la potencia del arte, como nos demuestra TW con su obra. 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

<sup>133</sup> MARINO, Giambattista. *Adone* (VI-XI) (XII-XX) (ed. Marzio Pieri). Roma-Bari: Laterza, 1975-1977.

<sup>134</sup> OVIDIO, Publio. *Las heroidas* (trad. Vicente Cristóbal) (1ª ed.). Barcelona: Blacklist, 2010.

<sup>135</sup> OVIDIO, Publio. *Metamorfosis* (ed. Consuelo Álvarez y Rosa Mª Iglesias) (4ª ed.). Madrid: Cátedra, 2001.

<sup>136</sup> Pequeña composición literaria de género épico, de índole poética, típica de las obras clásicas griegas.

<sup>137</sup> MARINO, Giambattista. *La galeria* (ed. Marzio Pieri). Padova: Liviana, 1979.

<sup>138</sup> 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&oc.id=d4636e167&brand=default>> (Fecha de consulta 16-VI-2013).

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 estereotipos 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) (Fig. 37) 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 por 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 ocasiones.<sup>139</sup> 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: “Cosi 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 unidos.<sup>140</sup>

En este punto, TW se acercaría más a Turner, con quien además comparte su predilección por los autores ingleses Christopher Marlowe (1564-1593) 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 rescata la historia y su esencia misma como la principal protagonista junto 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 opina:

“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.”<sup>141</sup>

TW no desarrolla toda la historia sino que la incluye en el lugar a partir del cual 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

---

<sup>139</sup> VIRGILIO, Publio. *Eneida* (trad. Alfonso Cuatrecasas) (1ª ed.). Madrid: Espasa-Calpe, 2012.

<sup>140</sup> 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-2010). [Así muere Hero sobre el cuerpo de su amante y fueron unidos también en su aflicción.]

<sup>141</sup> Ver SEROTA, Nicholas, 2008 (nota 65), p. 57.

efímero, detenido en su parte externa. El artista norteamericano tan solo pretende liberar la historia de la cultura, actúa a modo de puente 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]<sup>142</sup> (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 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, TW 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

---

<sup>142</sup> El discurso y reflexión sobre esta idea se encuentra en ARISTÓTELES. *El arte poética* (trad. José Goya) (7ª ed.). Madrid: Espasa-Calpe, 1984.

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”;<sup>143</sup> 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. TW, con su obra, consigue que el tiempo nos capte, nos atrape paralizándose durante unos instantes; transportándonos a un lugar lejos del presente en el que vivimos. 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 sólo 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, proyectándonos a soñar en la grandeza de nuestro 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!”<sup>144</sup> 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.

---

<sup>143</sup> Ver RILKE, Rainer Maria. “Elegía I”. En: *Elegías de Duino- Los Sonetos a Orfeo* (6ª ed.). Madrid: Catedra, 2004, p. 61.

<sup>144</sup> 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.]

## ► 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 mismos.<sup>145</sup> TW 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. Solo interpretando su visión del pasado consigue asimilarlo y vivir el presente.

Salvatore Settis (Rosarno, 1941), destacado arqueólogo e historiador del arte italiano, reflexiona en *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 culturales.<sup>146</sup> Se cuestiona si ¿sigue siendo verdad que el pasado grecorromano es más “nuestro” que el chino? El mismo autor responde 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 culturas europeas con las de matriz europea.

Settis manifiesta, 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 occidental.<sup>147</sup> El historiador del arte italiano plantea 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. Si nos preguntamos 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.

---

<sup>145</sup> Citado en SETTIS, Salvatore. *El futuro de lo clásico* (1ª ed.). Madrid: Abada Editores, 2006, p. 9.

<sup>146</sup> Ver SETTIS, Salvatore, 2006 (nota 145), pp. 9-11.

<sup>147</sup> 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 145). 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.

Así, Settis invita 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 TW, el pasado se equilibra con el presente y se aprecia como las otras culturas comparten los valores de la nuestra. Y es que, cuando hablamos de “lo clásico” se hace referencia a un renacimiento y a un retorno, como si resurgiese una personalidad propia. Como apunta Settis, en la literatura del siglo XX el tema ha tenido repercusión como en el poema *The Return* [El regreso] (1912) del poeta y ensayista estadounidense Ezra Pound (1885-1972), 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-.<sup>148</sup> Se habla del movimiento, del azar, de los dioses, del mismo modo que del escenario de la memoria cultural 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 tiempo.<sup>149</sup>

Si tenemos en cuenta que para TW la escritura en la pintura es lo que forma la imagen, es inevitable establecer su conexión con Pound, a quien el artista leyó a finales de los años cincuenta y que juega 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 contemporánea de la Université de Bordeaux, comenta al respecto que Pound en su “Imagist Manifiesto” (1913) define una imagen como “An intellectual and emotional complex in an instant of time.”<sup>150</sup> Para Pound una imagen es un instante de sensaciones, ya sean emocionales o intelectuales, y es precisamente esto lo que se alcanza a sentir ante una de las obras TW. Pintar para él determina la imagen, que explica la idea o el sentimiento que contiene el cuadro. El propio Twombly afirma que rompe con los precedentes pictóricos precedentes.<sup>151</sup> Las

---

<sup>148</sup> Ver POUND, Ezra. “The Return”. En: *Personæ. Collected Shorter Poems* (1ª ed. 1990). London: Faber and Faber Limited, 2001, pp. 69-70.

<sup>149</sup> Ver SETTIS, Salvatore, 2006 (nota 145), p. 15.

<sup>150</sup> Ver LEEMAN, Richard, 2010 (nota 69), p. 47. [Un complejo intelectual y emocional en un instante de tiempo.]

<sup>151</sup> Ver 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.

palabras, los nombres y los fragmentos de poemas que aparecen en sus obras son una imagen. Una imagen que cada uno de nosotros conformamos gracias a conexiones y asociaciones culturales y afectivas. El estadounidense condensa sobre la superficie de sus pinturas la inmensidad del mundo antiguo, evocadoras de una vasta cultura, la clásica.

Pound, al igual que TW, se sumerge en el mundo clásico con poemas como *Pan is dead* [*Pan ha muerto*] -que podríamos enlazar con *Pan* (1975) (Fig. 38) de TW- o *Δώρεια* [*Doria*] publicados en *Personæ: The Shorter Poems of Ezra Pound* (1990).<sup>152</sup> En suma, ambos consiguen 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 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 americana ni la francesa hubieran sido posibles sin el ejemplo procedente de la Antigüedad clásica.<sup>153</sup> 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 TW 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 estímulo.<sup>154</sup>

---

<sup>152</sup> Ver POUND, Ezra. *Personæ. Collected Shorter Poems* (1ª ed. 1990). London: Faber and Faber Limited, 2001, pp. 64-68.

<sup>153</sup> Citado en SETTIS, Salvatore, 2006 (nota 145), p. 22.

<sup>154</sup> Ver SETTIS, Salvatore, 2006 (nota 145), p. 40.

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 correspondía a lo “clásico”.<sup>155</sup> Lo “clásico” depende, por un lado 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 *El futuro de lo clásico*, 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”.<sup>156</sup> 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; TW logra fusionarlo en su obra gracias a su forma de entender y expresar su visión del mundo. Precisamente, cuando habla de la Antigüedad y establece el gusto por “lo clásico”, Twombly se desplaza definitivamente hacia la vertiente griega. Una cultura que él evoca con los nombres de los escultores griegos que inscribe en *The Ceiling* [El techo] (2010): Fidias (490 a. C. - 430 a. C.), Policleto (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)-.

El arte griego invocado por el historiador y arqueólogo alemán Johan Winckelmann (1717-1768), 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 culto.<sup>157</sup> Una vez más, dos

---

<sup>155</sup> Ver SETTIS, Salvatore, 2006 (nota 145), p. 46.

<sup>156</sup> Ver SETTIS, Salvatore, 2006 (nota 145), pp. 47-48.

<sup>157</sup> 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 Chamoro Mielke). Madrid: Akal, 2011.

vertientes que confluyen en la figura de TW.<sup>158</sup> 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 abogan por la liberación intelectual del individuo a través de la experiencia estética de la Antigüedad clásica.

Settis en el capítulo “Lo 'clásico' como repertorio” reflexiona acerca de la idea del anticuario Antoine Mongez, el arte griego era como la escritura jeroglífica en la que a cada texto les correspondía un significado comprensible a todos porque es algo que conforma nuestra naturaleza.<sup>159</sup> 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 generador, capaz de hablar sin mediciones del alma del nuevo sujeto de la historia, las masas de los iletrados.<sup>160</sup> 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]<sup>161</sup> (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).<sup>162</sup> Por el contrario, TW no utiliza las imágenes ni los repertorios más comunes por otros colegas sino que se sirve de la escritura para aludir y resurgir el

---

<sup>158</sup> Ver SETTIS, Salvatore, 2006 (nota 145), p. 61.

<sup>159</sup> Ver SETTIS, Salvatore, 2006 (nota 145), pp. 65-69.

<sup>160</sup> Ver SETTIS, Salvatore, 2006 (nota 145), p. 68.

<sup>161</sup> ALBERTI, Leon B. *De pintura y otros escritos sobre arte* (trad. Rocío de la Villa) (1ª ed.). Madrid: Tecnos, 1999.

<sup>162</sup> 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.

espíritu de lo “clásico”.<sup>163</sup>

El pintor Cennino Cennini (1370-1440) escribió en su *Libro dell'arte* [Libro del arte]<sup>164</sup> (ca. 1390) que Giotto di Bondone (1267-1337): “[...] trasladó el arte de la pintura de griego a latín, y lo adaptó a los modernos,”<sup>165</sup> del mismo modo que hoy podríamos considerar a TW 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 aborda en su libro ya citado, y señala que el historiador y filósofo polaco Wladyslaw Tatarkiewicz (1886-1980) distinguió cuatro significados para la palabra “clásico” según su terminología, todos ellos aceptables y afines a la obra de TW:

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” puede 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 el siglo XX, a lo “primitivo” (o a lo “auténtico”).<sup>166</sup> No obstante, todo esto no hubiera tenido mayor transcendencia sin la figura de Plinio el Viejo (23 d.

---

<sup>163</sup> Ver SETTIS, Salvatore, 2006 (nota 145), p. 72.

<sup>164</sup> CENNINI, Cennino. *El libro del arte* (trad. Fernando Olmeda Latorre) (1ª ed. 1988). Madrid: Akal, 2002.

<sup>165</sup> Citado en SETTIS, Salvatore, 2006 (nota 145), p. 79.

<sup>166</sup> Citado en SETTIS, Salvatore, 2006 (nota 145), 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.

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 TW -no fue casualidad que coleccionase escultura clásica- (Fig. 39). 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, ha constituido el concepto de lo “clásico” y todo lo que esto significa para nuestra cultura.<sup>167</sup>

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.”<sup>168</sup>

Creo que esta frase recoge a la perfección lo que la obra de TW 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 “Sabiduría en el arte” que la cultura de TW 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.”<sup>169</sup>

---

<sup>167</sup> Ver SETTIS, Salvatore, 2006 (nota 145), p. 92.

<sup>168</sup> Ver SETTIS, Salvatore, 2006 (nota 145), p. 99.

<sup>169</sup> Ver BARTHES, Roland, 1986 (nota 9), p. 215.

Una cultura que para TW es un estar a gusto, un recuerdo, una ironía, una postura, un gesto dandi.<sup>170</sup> 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.

### ► Antigüedad contemporánea. Integración

TW remite 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] (2010), mientras que a finales de los años setenta realiza dos series de litografías en las que alude a la cultura clásica mediante escritores, poetas y filósofos -griegos y latinos-. En *Six latin Writers and Poets* [Seis escritores y poetas latinos] (1975-76) 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] -TW 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 TW perfectamente habría podido infiltrar entre los latinos-. Mientras que en *Five Greek Poets and a Philosopher* [Cinco poetas y filósofos griegos] (1978) 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.). TW deja 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 plasma su realidad, sus vivencias y lo que le rodea en su día a

---

<sup>170</sup> 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.

día, todo aquello que le hace 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) (Fig. 40) su trazo se emborrona y se reafirma en algunas letras -tanto en mayúscula como en minúscula- que remarca en su insistencia al remarcarla, mientras que en *Five Greek Poets and a Philosopher* [Cinco poetas y filósofos griegos] (1978) (Fig. 41) 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. Digamos que 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) (Fig. 42) 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.

Hay que remarcar que TW 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, como he mencionado con anterioridad. 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. 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 fue uno de los artistas encargados en 2007 de pintar una de las puertas del ala egipcia del museo que nos recuerda a su *Star Fall* [Estrella caída] de 1995 así como decorar las escaleras con una serie de esculturas (Fig. 43). François Morellet a comienzos del 2010 se ocupó de la decoración de las vidrieras (Fig. 44). Estos artistas siguen 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, TW fue el primer artista que tuvo el honor de decorar el techo del Louvre como lo hiciera 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. 45)<sup>171</sup> 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.

Como dato curioso, el ministro de Cultura francés -entre el 23 de junio de 2009 y el 16 de mayo de 2012-, Frédéric Mitterrand (París, 21 de agosto 1947), quien condecoró al artista con la orden de caballero de la Legión de Honor durante la inauguración de su trabajo, dijo que el techo le recordaba al mar, aliado con el sol.<sup>172</sup> TW crea una obra que representa la armonía mediterránea entre el espacio y la cultura a lo largo de la enorme galería rectangular que alberga la colección de bronce 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. 46). 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 TW es

---

<sup>171</sup> 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/Recinto-arqueologico/Visita-griega/Mosaico-s.-II-a.C.>> (Fecha de consulta 9-IV-2013).

<sup>172</sup> 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-VI-2013).

libre e infinito como el cielo. 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 afirma en la entrevista que le concede a la actual conservadora de arte contemporáneo del Musée du Louvre, Marie-Laure Bernadac-.<sup>173</sup> TW es capaz de sorprendernos 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. TW actúa de memoria una vez más.

Este proyecto es totalmente diferente a lo que Twombly nos tiene acostumbrados. Él mismo comenta: “[...] 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.”<sup>174</sup> Y cuando se le preguntó qué título hubiera elegido para el mismo, respondió:

“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.”<sup>175</sup>

---

<sup>173</sup> Ver BERNADAC, Marie-Laure, 2010 (nota 44), p. 17.

<sup>174</sup> Ver BERNADAC, Marie-Laure, 2010 (nota 44), 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.]

<sup>175</sup> Ver BERNADAC, Marie-Laure, 2010 (nota 44), 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.]

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 cuanto, 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 (Fig. 47). 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. TW 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.”<sup>176</sup> Teniendo en cuenta esto, procederé a transcribir e intentar aclarar qué errores cometió 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 Press.<sup>177</sup>

1- [Fidias (Φειδίας)]: Aquí, al igual que ocurrirá con Policeto, 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 TW 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.”<sup>178</sup>

-Φ (fi) → PH

-E (èpsilon) → E (breve)

-I (iota) → I

-Δ (delta) → D

-I (iota) → I

---

<sup>176</sup> Ver BERNADAC, Marie-Laure, 2010 (nota 44), 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.]

<sup>177</sup> LIDDEL, George y SCOTT, Robert. *A Greek-English Lexicon* (1ª ed. 1843). Oxford: Clarendon Press, 1996.

<sup>178</sup> Ver GORDON, Arthur E. *Illustrated Introduction to Latin Epigraphy*. Berkeley-Los Ángeles-London: University of California Press, 1983, p. 78

-Α (alfa) → A

-Σ (sigma) → S

2- [Policleto (Πολύκλειτος)]: la inscripción que encontramos en el techo es “TOLVKLEITOS”, debemos prestar especial atención a la letra pi “Π” que TW escribe 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 “Ε” y la sigma “Σ” que aparecen son características del siglo VII a. C. y de mediados-finales del VI a. C. como podemos 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.<sup>179</sup>

-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)]: cuando escribe “MVRON”, también nos percatamos de 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.<sup>180</sup>

---

<sup>179</sup> Ver GORDON, Arthur E., 1983 (nota 178), pp. 75-76.

<sup>180</sup> Ver GORDON, Arthur E., 1983 (nota 178), pp. 78.

- M (mi) → M
- Υ (ípsilon) → Y
- P (ro) → R
- O (òmicron) → O (breve)
- N (ni) → N

4- [Praxíteles (Πραξιτέλης)]: cuando escribe “ΠΡΛΞΙΤΕΛΗΣ”, lo único que se aprecia es que la letra alfa “A” es como la lambda “Λ”.

- Π (pi) → P
- P (ro) → R
- A (alfa) → A
- Ξ (csi) → X
- I (iota) → I
- T (tau) → T
- E (èpsilon) → E (breve)
- Λ (lambda) → L
- H (eta) → E (larga)
- Σ (sigma) → S

5- [Escopas (Σκόπας)]: En su “ΣΚΟΠΑΣ” no he detectado ninguna particularidad.

- Σ (sigma) → S
- Κ (kappa) → K, C
- O (òmicron) → O (breve)
- Π (pi) → P
- A (alfa) → A
- Σ (sigma) → S

6- [Lisipo (Λύσιππος)]: En su inscripción “ΛΥΣΙΠΠΟΣ” tampoco he 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)]: 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”, comenta que es como si TW 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.<sup>181</sup> Esta selección sigue siendo un enigma porque nunca la especificó ni justificó, solo se puede especular al

---

<sup>181</sup> Ver LEEMAN, Richard, 2010 (nota 69), pp. 51-53.

respecto. Leeman señala que posiblemente escogiera a Fidias por el renombre que le valieron sus esculturas en el *Partenón* (447 a. C. - 432 a. C.) -famoso templo dórico dedicado a la diosa Atena-, especialmente gracias a su *Atenea Partenos* -criselefantina (oro y marfil)-, pieza central del templo, o a su estatua de *Zeus* en el templo de Zeus Olímpico en Olimpia (470 a. C. - 456 a. C.) -una de las siete maravillas del mundo antiguo-; 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 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 opta por pensar que se trata 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 afirma que al igual que existen vaguedades en torno a estos escultores también se tienen de las antigüedades que alberga la sala; lo único fehaciente es su sentido histórico y que todas ellas pertenecen a la Antigua Grecia.<sup>182</sup>

La obra de TW refleja atemporalidad, el pasado está siempre presente, y el que aquí se representa es como el que Johan Wolfgang von Goethe describe en la tragedia *Faust* [Fausto]<sup>183</sup>: circular y continuo. Leeman relaciona 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:

“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

---

<sup>182</sup> Ver LEEMAN, Richard, 2010 (nota 69), pp. 51-53.

<sup>183</sup> La tragedia *Faust* [Fausto] de Goethe se compuso y se publicó en dos partes, una primera en 1808 y una segunda en 1832. Ver GOETHE, Johan W. *Fausto* (trad. José María Valverde) (1ª ed.). Barcelona-Buenos Aires: Libros del Zorro Rojo, 2012.

Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order.”<sup>184</sup>

En definitiva, lo que creemos 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 eternidad.<sup>185</sup> Esto es lo que el cielo azul de TW es para Leeman, una representación de un intervalo único e infinito, océano universal donde todo confluye y permanece. Twombly elige el azul porque es simplemente el cielo. 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 firsts, they think of a circle.”<sup>186</sup> La imagen que proyecta de su obra es abierta, es la encarnación del cielo 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. 48). TW 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 especifica-. El color azul del cielo recuerda mucho al que encontramos en los frescos de la Cappella degli Scrovegni de Padua que pintó Giotto a principios del siglo XIV (Fig. 49). El azul no es color muy usual en TW, sin embargo, según comenta Marie-Laure Bernadac, éste 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) (Fig. 50) que realizó tras idear y realizar el primer boceto para *The Ceiling* [El techo] en el 2006 <sup>187</sup>, más próximo al azul

---

<sup>184</sup> Citado en LEEMAN, Richard, 2010 (nota 69), 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.]

<sup>185</sup> Citado en LEEMAN, Richard, 2010 (nota 69), p. 58.

<sup>186</sup> Ver BERNADAC, Marie-Laure, 2010 (nota 44), 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.]

<sup>187</sup> Ver BERNADAC, Marie-Laure, 2010 (nota 44), p.16.

característico de la piedra lapislázuli;<sup>188</sup> un color muy apreciado y perfecto para representar el cielo y consagrar todo lo que encierra la sala.

TW 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.”<sup>189</sup> Sus líneas son más geométricas y 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: “A la memoire de Gilbert de Botton”, uno de los mayores coleccionistas de arte del siglo XX. Su viuda, a través de Janet Wolfson Botton Foundation, junto con la galería Gagosian patrocinó y gestionó la obra.

Este encargo supone una nueva forma de trabajar y pone al descubierto una mentalidad totalmente diferente del artista. Extrañamente casi nunca realizó bocetos y 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, TW 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 con la capilla Sixtina en el XVI. TW tuvo que valerse de los avances de la técnica y de un equipo de expertos para que lo pintasen por él.

---

<sup>188</sup> Su nombre deriva de la palabra latina “lapis” -piedra- y “lazuli” derivación del antiguo termino árabe “allazjward”, que significa paraíso, cielo o azul.

<sup>189</sup> Ver BERNADAC, Marie-Laure, 2010 (nota 44), p.14. [No, por la longitud de la habitación. 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.]

La oportunidad de este encargo es sorprendente para TW, no solo por dejar su impronta en el Louvre si no por ser el primer estadounidense en recibir este tipo de honor. Marie-Laure Bernadac, comisaria del proyecto comenta 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 -Ópera Bastille de 1989-. En 2006, TW 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 tenemos 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 proyecto.<sup>190</sup> Fue durante su estancia en Lexington cuando coincidiría con Barbara 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, the would write “I belong to Phidias” or things like that. And 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 quiete 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.”<sup>191</sup>

---

<sup>190</sup> Ver ROSENBERG, Grant, 2009 (nota 74).

<sup>191</sup> Ver BERNADAC, Marie-Laure, 2010 (nota 44), pp.13-14. [Debo haber visto la habitación porque yo

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 los ojos, los oídos y las manos de TW sobre la tela, supervisando y trazando muchas de las pinceladas de lo que será uno de los techos más controvertidos del arte contemporáneo.

Antes de que el trabajo se iniciase, se llevaron a cabo estudios y evaluaciones para juzgar los materiales más eficaces y el procedimiento idóneo para materializar la visión de TW 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.”<sup>192</sup> Así pues, se escogió y

---

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 un 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.]

<sup>192</sup> La técnica del “marouflage”, de origen francés, permitía a los pintores cubrir amplias superficies murales, planas, cóncavas o abovedadas mediante la colocación de trozos de tela de tamaños irregulares que luego se empataban y adosaban “in situ” y según un código preestablecido, facilitando las necesarias correcciones pictóricas sobre los empates. Se trata de pinturas concebidas originalmente para formar parte del programa pictórico de un espacio arquitectónico. Su uso se extendió en Europa a lo largo del siglo XVI pero llegó a su máximo esplendor en el XIX. Por lo general, se emplea en obras de gran formato a las que no podemos acceder por el reverso. Asimismo, al encontrarse ubicadas en paredes, techos, bóvedas, a menudo, son consideradas y/o tratadas como pinturas murales. Ver 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, p.1.

recuperó esta técnica, no solo para hacer prevalecer la esencia de la pintura sobre lienzo de TW 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 TW (Fig. 51). Junto a Crawford trabajan 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. Los especialistas siguen de cerca el desarrollo para comprobar cómo se mantiene, porque al ser una pieza tan grande se necesitan muchas tiras, lo que implica un poco de cálculo para determinar si quedará bien alineado ya que la misma humedad que se utiliza para la fijación de la tela puede 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 una presión constante. Mientras se procedía a la colocación de la tela en el techo e iba retocando “in situ”, la sala permaneció cerrada hasta, aproximadamente, 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 TW 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 “Twombly”. 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. 52).<sup>193</sup>

Para Grant Rosenberg los escudos de la antigüedad clásica que TW plasma libremente por el techo representan 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. TW solo deja entrever una fracción de la gran inmensidad.

Rosenberg, afincado en París, 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 sienten 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 artista.<sup>194</sup>

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. 53) 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. TW convierte la sala en

---

<sup>193</sup> Ver ROSENBERG, Grant, 2009 (nota 74).

<sup>194</sup> Ver ROSENBERG, Grant, 2009 (nota 74).

un espacio diáfano que retrotrae al público visitante a la antigüedad clásica gracias al cielo azul y su alusión al espíritu 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 recalca la relación latente de TW 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 TW durante su entrevista.<sup>195</sup> 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 mediterráneo.<sup>196</sup>

### ► Campo alusivo a la escritura

La obra de TW es escritura, 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 es lo que podríamos considerar un campo alusivo de 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.””<sup>197</sup> TW hace referencia a la escritura, del mismo modo que lo hace también con la cultura 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 ejecuta con dejadez, a modo de borrador, como si fuese una mancha o un descuido -como podemos apreciar en *Orpheus* [Orfeo] de 1975 y 1979 (Fig. 54), y en su escultura ya citada, *Orpheus (du Unendliche Spur)* [Orfeo (tú, huella sin fin)] (1979)-. La esencia de un objeto se relaciona con sus restos, no solo con lo que queda después de haberse usado, sino también con lo que se desecha para usarlo.

---

<sup>195</sup> Ver PERSE, Saint-John. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1972, p. 93.

<sup>196</sup> Ver BERNADAC, Marie-Laure, 2010 (nota 44), p. 22. [“Cielo incorruptible” y “El mar por la mañana como una presunción del espíritu.”]

<sup>197</sup> Ver BERNADAC, Marie-Laure, 2010 (nota 44), 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.”]

La escritura de Twombly se caracteriza por una pereza que le atribuye una elegancia inigualable y, es por eso que su letra se realiza sin ninguna regla aparente ni aplicación como podemos observar en varias de sus obras. No es infantil, ya que un niño se esforzaría y trabajaría muy duro para conseguir hacerse con el código de los adultos. Conscientemente se aleja de este código, lo arrastra, escribiendo con los ojos cerrados y con la punta misma de los dedos, evocando el recuerdo o la memoria de una cultura muerta, de la que tan sólo queda la huella de algunas palabras.<sup>198</sup> Sin embargo, para TW la pintura sí es algo infantil. En cierto sentido, la pintura es cosa de niños. Empieza usando el pincel pero luego se impacienta porque la idea deja de encajar, se atranca cuando el pincel se queda sin pintura después de cierto tiempo. Así es que tiene que volver, y para entonces puede que haya perdido el hilo. Por eso acaba haciéndolo con la mano, o bien, con la barra de cera, puesto que el lápiz también se rompe si el lienzo es demasiado áspero.<sup>199</sup> De esta forma puede aprovechar su ímpetu hasta que se acaba, es algo continuo. Nada de esto se ve reflejado en *The Ceiling* [El techo] (2010). Su escritura, en este caso, es intencionada, perfilada y consciente, no deja nada al azar. De ahí la importancia de esta obra en contraposición a toda su trayectoria ¿El por qué? Según TW:

“I couldn’t conceive of anything I did before as something that could be used for a ceiling. And I wanted the names to be clear and legible, they stabilize the circles. You Know, after sixty years of working, things just come into play. You don’t know why you do this or why you use that: it’s not something conscious. You have enough references, and that enables you to just put things in without having to meditate or calculate what you’re doing. The main thing was to make something that worked in this room. It had nothing to do with any previous work or way I generally proceed”<sup>200</sup>.

---

<sup>198</sup> Ver BARTHES, Roland, 1986 (nota 9), p. 218.

<sup>199</sup> Ver SYLVESTER, David, 2008 (nota 64), pp. 39-40.

<sup>200</sup> Ver BERNADAC, Marie-Laure, 2010 (nota 44), p. 15. [No pude concebir nada de lo que hice antes como algo que podría ser utilizado para el techo. Quería que los nombres fuesen claros y legibles, estabilizan los círculos. Sabe usted, después de sesenta años de trabajo, las cosas entran en juego. No sabes por qué lo haces o por qué usas eso: no es algo consciente. Tienes suficientes referencias, que te lo permite, solo hay que poner las cosas sin tener que meditar o calcular lo que estás haciendo. Lo más importante era hacer algo que funcionase en esta habitación. No tenía nada que ver con ningún trabajo

En general, el artista sería un realizador de gestos que quiere producir un efecto al mismo tiempo que pretende negarlo. Produce efectos que no son los deseados por él, son efectos que vuelven, que se escapan y se invierten recayendo sobre él. Y es entonces cuando se provocan las modificaciones en el trazo. En el gesto queda abolida la distinción entre causa y efecto, motivación y meta, expresión y persuasión. Con esto pretendo explicar que TW no rompe con la cadena causal de los hechos, sino que lo revuelve y lo rehace para que pierda su sentido originario. Para el pensador francés Roland Barthes (1915-1980) los grafismos de TW son *satoris* (en el Zen japonés es la brusca ruptura, muy tenue a veces, de nuestra lógica causal) procedentes de la escritura, son una especie de relámpagos inútiles, que ni siquiera son letras interpretadas, consiguiendo dejar en suspenso al ser activo de lo escrito.<sup>201</sup> Es decir, la escritura ya no reside en ningún lado, está de más, resulta superflua.

Frecuentemente, Barthes le compara con Stéphane Mallarmé, uno de los mayores poetas franceses del siglo XIX, representante del simbolismo francés cuyos versos y modo de vida fueron un antecedente claro de las vanguardias.<sup>202</sup> Sus veladas literarias fueron famosas en la noche parisina de finales del siglo XIX, a la que acudían diversas personalidades que interesan a nuestro artista, como es el caso de Rainer Maria Rilke, quien resulta ser la gran inspiración del artista norteamericano, como él mismo dijo: “Rilke has always been my great source.”<sup>203</sup> El blanco que emplea en sus cuadros y esculturas también tiene un marcado carácter simbólico vinculado a la libertad expresiva y de pensamiento. Atacar el lenguaje, como hizo el poeta y crítico francés, implica una pretensión de seriedad que no tiene nada que ver con la estética. Mallarmé, en textos tan famosos como *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira Le Hasard* [Un golpe de dados jamás abolirá el azar] (1897), quiso deconstruir la frase, mientras que TW, gracias al descuido, deconstruye la escritura.<sup>204</sup> Por deconstruir no debemos entender

---

anterior o con mi forma de trabajar en general.]

<sup>201</sup> La reflexión sobre la influencia Zen y el término que utiliza Barthes “satori” en relación a la escritura de Twombly se encuentra en BARTHES, Roland, 1986 (nota 9), pp. 217. Mientras que la idea de la pereza en el trazo de TW y su torpeza o la alusión a la escritura -que utilizo en este apartado- son algunas de las reflexiones que desarrolla el teórico francés Roland Barthes en BARTHES, Roland, 1986 (nota 56), pp. 197-224.

<sup>202</sup> Ver BARTHES Roland, 1986 (nota 3), pp. 187-188.

<sup>203</sup> Ver BERNADAC, Marie-Laure, 2010 (nota 44), p. 21. [Rilke siempre ha sido mi gran fuente.]

<sup>204</sup> MALLARMÉ, Stéphane. *Un golpe de dados jamás abolirá el azar* (trad. Enan Burgos) (1ª ed.).

volver irreconocible, puesto que en los textos de Mallarmé es reconocible la lengua francesa, funciona, aunque sea fragmentariamente. Al igual que en los grafismos, cada una de las particularidades de su letra, la expresividad en lo que dice y cómo se dice, las inscripciones de TW son una clara alusión a la escritura, se identifica, actúa y a la vista de todos se presenta como escritura. Las letras formadas no pertenecen a ningún código gráfico, como los enormes sintagmas de Mallarmé no forman parte de ningún código retórico, ni siquiera del de la destrucción. La escritura en la obra de TW nace de la propia superficie -no existe ninguna que sea virgen-. Toda área es áspera, discontinua, desigual, ritmada por algún accidente, ya sea por el grano de papel, la suciedad o la traba.<sup>205</sup> Al final de esta concatenación de elementos, la escritura pierde su violencia; lo que se erige no es ningún tipo de escrito, ni siquiera el acto de escritura en sí, sino la idea de una textura gráfica.

A lo largo de su obra, se observa cómo la escritura se convierte en Cultura. Cuando la cultura se condensa, estalla, empuja hacia los márgenes aproximándose a la idea de libro<sup>206</sup>. Luego, cuando escribe y repite únicamente el nombre de *Virgil* [Virgilio] (Fig. 55), se consolida el comentario del poeta, pues el nombre escrito a mano no sólo evoca toda la idea de la cultura antigua, sino que actúa también a modo de cita. Al mismo tiempo, produce una escritura que parece torpe. Este hecho lo remitió al círculo de los excluidos, de los marginados, donde se encuentra con los zurdos y los torpes.<sup>207</sup> Digamos que es una especie de ciego, no percibe la dirección ni el alcance de sus gestos, tan sólo tiene su mano para guiarle. Le guía el mismo deseo de su mano, no su aptitud. Su mano libera la razón y la evidencia del ojo. Libera a la pintura de la visión. En cierto modo, toda nuestra pintura pasada ha estado sometida al control y al sometimiento represivo del ojo; TW, en cambio, destruye la unión entre la mano y el ojo -dibuja sin luz-, en conjunto no solo implica lo visual, sino todo lo que puede percibir con cualquiera de los restantes sentidos. Contrariamente a tantos otros pintores actuales, pone de manifiesto el gesto como lo hiciera Jackson Pollock. No pretende que veamos, pensemos o que saboreemos el producto, sino que lo volvamos a ver, que lo identifiquemos y, de alguna manera, gocemos del movimiento que ha nacido dentro de

---

Sevilla: Pleamar, 2010.

<sup>205</sup> Ver BARTHES Roland, 1986 (nota 3), pp. 188 y 193.

<sup>206</sup> Este concepto de escritura como cultura se puede encontrar en BARTHES, Roland, 1986 (nota 3), p. 188-189.

<sup>207</sup> Ver BARTHES Roland, 1986 (nota 3), pp. 189-192.

él. Es algo así como la memoria, su pintura actúa a modo de puente, como ya he apuntado antes.

En su obra, por tanto, impera el “ductus” -o lo que vendría a ser lo mismo, la mano que guía el trazo-. Se trata de una escritura de la que tan solo permanece la inclinación o cursividad -escritura demótica-. Si en el grafismo, el predominio de lo cursivo era debido a la necesidad de escribir de prisa, en él nace de todo lo contrario; es lento, pende, se aplasta, se emborrona por aburrimiento, como si pretendiera hacer visible el tiempo mediante la vibración. Es por ello que se ha considerado la posibilidad de que muchas de sus composiciones evoquen los garabatos de los niños, pero TW sabe ya escribir y es consciente de ello, solo pretende insinuar la escritura. Entre el instrumento y la fantasía, siempre interpone la idea, así que el lápiz de color se convierte en puro color.<sup>208</sup> La reminiscencia se vuelve signo total del tiempo, de la cultura, de la sociedad. En suma, esto es mucho más Marcel Proust (1871-1922) que Mallarmé -apuntó Barthes-.<sup>209</sup> La importancia de las novelas de Proust reside no tanto en sus descripciones de la cambiante sociedad francesa como en el desarrollo psicológico de los personajes y en su preocupación filosófica por el tiempo. Cuando Proust trazó la trayectoria de su héroe desde la feliz infancia hasta el compromiso romántico de su propia conciencia como escritor, buscaba, además, verdades eternas, capaces de revelar la relación de los sentidos y la experiencia, la memoria enterrada que, de pronto, se libera ante un acontecimiento cotidiano y la belleza de la vida, oscurecida por el hábito y la rutina, pero accesible a través del arte.<sup>210</sup> Trató el tiempo como un elemento a la vez destructor y positivo, solo aprehensible gracias a la memoria intuitiva. Proust percibe la secuencia temporal a la luz de las teorías de su admirado filósofo francés Henri Bergson (1859-1941): es decir, el tiempo como un *fluir* constante en el que los momentos del pasado y el presente poseen una realidad igual.<sup>211</sup> Proust exploró

---

<sup>208</sup> Ver BARTHES Roland, 1986 (nota 3), pp. 191-193.

<sup>209</sup> Ver BARTHES Roland, 1986 (nota 3), p.191.

<sup>210</sup> Su obra maestra fue la novela *À la recherche du temps perdu* [En busca del tiempo perdido], compuesta de siete partes publicadas entre 1913 y 1927 constituye una de las cimas de la literatura del siglo XX. Esta novela fue muy influyente tanto en el campo de la literatura como en el de la filosofía y la teoría del arte, en PROUST, Marcel. *En busca del tiempo perdido* (trad. Pedro Salinas) (11ª ed.). Madrid: Alianza Editorial, 2008.

<sup>211</sup> El filósofo francés reflexiona acerca del tiempo y el espacio, así como la intuición o la conciencia. Un artículo interesante sobre el pensamiento de Bergson es el de Miguel Ruiz Stull publicado en 2009 en el

con valentía los abismos de la psique humana, las motivaciones inconscientes y la conducta irracional, sobre todo en relación con el amor.

Esa supuesta “torpeza” atribuida por Barthes da la vuelta a la realidad. En el caso de TW, su mano dibuja algo que parece una flor y después juega con ese trazo; la flor, por lo tanto, fue “escrita” y luego “descrita”, pero ambos movimientos permanecen vagamente sobreimpresos. Es un palimpsesto perverso: hay tres textos.<sup>212</sup> Que tienden a borrarse unos a otros pero se diría que con el único fin de permitir leer su desvanecimiento, verdadera filosofía del tiempo.<sup>213</sup> En palabras de Roland Barthes la torpeza de TW: “[...] no aprieta, al contrario, va borrando poco a poco, difumina, conservando el delicado emborronamiento de la goma”,<sup>214</sup> como se observa en su serie *Untitled (Peony Blossom paintings)* [Sin título (Pinturas de florecimiento de Peonias)] (2007) tiene como objetivo combinar en un solo estado lo que aparece y desaparece.

El arte de Twombly es inclasificable porque conjuga con un trazo inimitable la inscripción y la borradura, la infancia y la cultura, la desviación y la invención. Enuncia la materia del trazo mediante diversos gestos: la mancha, la suciedad y el rasgado.<sup>215</sup> Araña la tela con rayas irregulares; el gesto nace del movimiento de la mano, a menudo intenso, como si el artista “enmarañara” el trazado. En cambio, la mancha la dirige con los dedos siempre mediante un leve contacto con la tela. La suciedad es propia de los corrimientos de color o lápiz con los que TW recubre otros trazos como si quisiera borrarlos pero sin éxito, finge haber estropeado parte del lienzo pero le falla la goma, dando lugar al palimpsesto.<sup>216</sup> Es fácil darse cuenta de que esos gestos, cuya finalidad es

---

nº 29 de la revista *Alpha*. Ver RUIZ STULL, Miguel. “Intuición, la experiencia y el tiempo en el pensamiento de Bergson”. En: <<http://www.scielo.cl/pdf/alpha/n29/art13.pdf>> (Fecha de consulta: 9-VI-2013).

<sup>212</sup> Ver BARTHES, Roland, 1986 (nota 9), p. 208.

<sup>213</sup> Para profundizar en la transtextualidad y la intertextualidad literaria recomiendo consultar el libro *Palimpsestes* [Palimpsestos] (1962) del teórico francés Gerard Genette en GENETTE, Gerard. *Palimpsestes. La literatura en segundo grado* (trad. Celia Fernández Prieto) (1ª ed. 1962). Madrid: Taurus, 1989.

<sup>214</sup> Citado en BARTHES, Roland, 1986 (nota 3), p. 192.

<sup>215</sup> Ver BARTHES Roland, 1986 (nota 9), pp. 207-208.

<sup>216</sup> Según la Real Academia Española, la palabra palimpsesto proviene del latín palimpsestus, y esta del griego παλίμψηστος, concretamente de dos palabras griegas: “palin” que significa nuevo y “psad” que significa raspar o frotar. Hace referencia a manuscritos antiguos que conserva huellas de una escritura anterior borrada artificialmente mientras que en su segunda acepción alude a una tablilla antigua en que

instalar la materia como un hecho, tienen alguna relación con la suciedad. Resulta paradójico, ya que el hecho, en su pureza, se define mejor cuando no está limpio. La esencia es más efectiva cuando se encuentra en estado deformado. Sucio, abandonado, usado porque es ahí donde reside y puede verse la verdad, hecho que contrasta con el níveo de la mayoría de sus obras. Con todo, las ideas, en el sentido platónico, no están encorsetadas bajo conceptos, sino que son más bien manchas vibrantes que flotan sobre un fondo incierto, junto a otros acontecimientos escritos, como ocurre cuando escribe los nombres de los poetas latinos o griegos. Su grafía sigue siendo impura en este caso, lenta, irregular y torpe, por eso resplandece aún más el nombre.

En apariencia, las obras del artista estadounidense son composiciones simbólicas. La tela funciona como un pictograma -signo que representa esquemáticamente un símbolo, objeto real o figura-, en el que se combinan elementos figurativos y elementos gráficos -se podría enlazar con la retórica visual-.<sup>217</sup> 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. En el arte los problemas del lenguaje nunca están regulados del todo. El lenguaje de TW es el conjunto de señales que dan a entender algo, es el estilo y su forma particular e intrínseca de escribir. Siempre vuelve sobre sí mismo, jamás se tratará de una ingenuidad, debido a las referencias culturales que sugiere. El sentido siempre acosa al hombre hasta cuando quiere crear absurdos.

La mayor parte de sus telas están tituladas, encaminándonos ante el reclamo de la significación. Es inútil buscar en los títulos de TW su representación correspondiente, sabiendo que el nombre tiene la capacidad suficiente para sugerir. Si rompemos el título el lienzo entero podría desvanecerse como en su serie *Leda and the Swan (I-VI)* [Leda y el cisne (I-VI)] (1980) (Fig. 56). Lo mismo ocurre con la pureza de las dedicatorias ya sea escrita dentro de la obra -*to Valéry* [a Valéry], *to Tatlin* [a Tatlin], *to Malevitch* [a Malevitch] (Fig. 57)- o en el título -*to Christopher Marlowe* [a Christopher Marlowe]

---

se podía borrar lo escrito para volver a escribir.

<sup>217</sup> Todo ello nos remite al lenguaje, a la necesidad de expresar y comunicar del ser humano a través del arte y, por extensión, a la retórica visual, que se establece como instrumento de lectura icónica que ayuda a interpretar las claves de creación y recepción, y relaciona distintos lenguajes -en este caso literario, poético y artístico- que nos ayuda a imbricar la técnica creativa en sus distintos soportes y códigos de creación.

(Fig. 58)-, ya que dedica su obra a personas a las que quiere o admira y la tela se convierte en un mero soporte de la dedicatoria, que convoca al sujeto en ausencia. La mayoría de sus obras están tituladas, así que desde el primer momento que una tela tiene título, ofrece el señuelo de la significación.<sup>218</sup> 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 análoga a tales referentes, aunque no seamos capaces de contradecir ese reflejo natural que brota en el hombre al contemplar las obras. El título puede bloquear el acceso a la tela, puesto que su precisión, inteligibilidad o clasicismo exigen seguir un camino analógico, que en TW resulta cortado desde el principio.<sup>219</sup> Tras recorrer la idea que nos suscitan sus títulos, nos vemos obligados a volver atrás para emprender una ruta distinta. Dicho de otro modo, los títulos conforman el momento negativo de toda iniciación. Pero gracias a esa negación -al recorrer todo el camino que no es, nos encontramos en ese abismo una luminosidad que vacila y a la vez resplandece-, su tela no miente, es sincera. En otras ocasiones, el título no tiene mayores pretensiones, hace referencia al espacio y tiempo o a hechos muy evidentes, un ejemplo perfecto lo vemos en su serie *Untitled (Winter paintings)* [Sin título (Pinturas de invierno)] (2004), que pintó durante el invierno del 2004, en *Quattro Stagioni* [Cuatro estaciones] (1993-1995) donde hace referencia a cada una de las estaciones del año o en *The Ceiling* [El techo] (2010), en el que su cometido era pintar el techo de la Salle des Bronzes del Musée du Louvre.

### ► Grafito vs. Acrílico

Esta confrontación es inherente en la obra del artista estadounidense, como queda patente en la entrevista que mantuvo TW 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

---

<sup>218</sup> Ver BARTHES Roland, 1986 (nota 9), pp. 209.

<sup>219</sup> Ver BARTHES Roland, 1986 (nota 9), pp. 213.

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.”<sup>220</sup>

El campo alusivo de escritura de TW 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 emula y honra todo aquello que admira y respeta, ya sean en los monumentos, ciudades, festividades, poemas o escritores. A través del lápiz plasma sus propias sensaciones y deja patente sus fuentes, su inspiración.

Un uso diferente le confiere a sus obras cuando en lugar de utilizar el grafito se sirve del acrílico dando paso a lo que podríamos considerar garabatos -escritura mal trazada debido a una acción descompasada con dedos y manos, trazos irregulares sin ningún sentido aparente-, como en *Three Notes from Salalah (I, II, III)* [Tres notas desde Salalah (I, II, III)] (2005-2007) (Fig. 59), *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 deja 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 es nombre, intenté ponerlo en un desierto. Quiero decir, la escritura y algunas cosas falsas de lingüística...”<sup>221</sup> Dicho esto, me aventuro a decir que TW prefería 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 garabato o el graffiti. De hecho, le molestó siempre que asociaran su obra con el graffiti porque como él mismo dijo:

“El graffiti 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 graffiti pero también es algo más. No sé cómo

---

<sup>220</sup> Ver SEROTA, Nicholas, 2008 (nota 65), p. 51.

<sup>221</sup> Ver SEROTA, Nicholas, 2008 (nota 65), p. 58.

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 graffiti. El graffiti es generalmente una protesta, o tiene una razón para ser atrevido o agresivo. La tinta en las paredes es graffiti.”<sup>222</sup>

Su grafía es elegante, lírica y poética y no pretende en ningún momento agredir la obra. Sin embargo, es difícil no hablar de garabatos. El crítico Antonio Sustaita en “El espejo de los garabatos: Twombly y el erotismo” apunta que, cuando hablamos del garabato, deberíamos partir de la palabra en sí, para llegar poco a poco a entender el grafismo de TW.<sup>223</sup> Sustaita añade que su pintura debe entenderse como la construcción permanente de un laberinto y, paradójicamente, como la labor continua por escapar de él -enigmática-. Se ve con claridad el hilo de Ariadna anudándose y desanudándose en busca de una salida.<sup>224</sup> Sin embargo, en la obra de TW nada hay de secreto, de oculto. Si algo hay es revelación, sorpresa (*apodeston*) -no hay secreto porque está ausente la noción de código, todo lo pone a la vista-.<sup>225</sup>

TW parte la palabra, la rompe, para lograr garabatos. Hay una oposición entre palabra/grafito y garabato/acrílico. Mientras la primera es signo, producto de la convención, el garabato es producto de un capricho. Palabra-garabato: convención-capricho. Los garabatos son signo, si se quiere, pero signo en explosión, en disolución. Este carácter de explosión le permite afirmar a Sustaita que mientras la palabra es estática, los garabatos son dinámicos, son movimiento. 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 señaló Octavio Paz (1914-1998) en *El signo y el garabato* (1973):

---

<sup>222</sup> Ver SEROTA, Nicholas, 2008 (nota 65), p. 59.

<sup>223</sup> Ver SUSTAITA, Antonio, 2007 (nota 5).

<sup>224</sup> Ver SUSTAITA, Antonio, 2007 (nota 5).

<sup>225</sup> Roland Barthes en su ensayo “Sabiduría en el arte” comenta que lo que sucede en la escena que propone Twombly, ya sea en lienzo, papel o madera, es algo que participa en varios tipos de acontecimiento que los griegos clasificaron en: hecho (*programa*), azar (*tyche*), desenlace (*telos*), sorpresa (*apodeston*) y acción (*drama*); y que profundiza en BARTHES, Roland. 1986 (nota 9), pp. 205-224.

“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.”<sup>226</sup>

El trazo 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 él somos testigos de una titánica labor, el intento por rehacer la palabra, por liberarla. Arrancándola del sometimiento 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; se convierte en una línea desfigurada, que vuelve sobre sí mismo enredándose, borrándose, liberándose. En definitiva, según Sustaita, partiendo de la palabra llega a ser superior a ella el garabato.

Si la letra como signo representa una posibilidad agotada, el garabato encierra una riqueza infinita de posibilidades. Así lo sentía el poeta vanguardista francés Guillaume Apollinaire que fue un famoso creador de caligramas, tipo de poesía para mirar y contemplar además de leer; poesía visual. En los caligramas, el poeta dibuja un objeto relacionado con el tema principal del poema. Por ejemplo, si el poema habla de un gato, se escribe el texto en forma de gato; aunque, en ocasiones, hay poemas visuales escritos en forma de dibujo, pero sin ninguna relación con el tema de la obra. Apollinaire tomó como punto de partida la palabra para crear imágenes, pero 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 palabra o frases literarias para crear imágenes poéticas. Un trazo deviene una letra, pero una letra viva en proceso de transformación, un garabato, una alusión a la escritura. La imagen/palabra de TW parece hablar, se comunica visualmente con el espectador curioso y ansioso por descifrar las inscripciones que en ella encuentra y relacionar las palabras que el artista quiere que leamos. Si la palabra

---

<sup>226</sup> Ver PAZ, Octavio. *El signo y el garabato*. Barcelona: Seix Barral, 1991, p. 231.

hace posible la escritura, el garabato, la reescritura y si la fotografía y el espejo reflejan la inmovilidad, como la de una impresión fotográfica de la escritura y la pintura (a excepción de la pintura cubista), la movilidad se representa, gracias al garabato de pintura acrílica que gotea en la obra de TW, como la que se conseguiría observando un cuadro mientras nos movemos frente a un espejo.

Sustaita apunta en su artículo que la escritura y la pintura se relacionan simbólicamente con dos diferentes tipos de espejo. El primero es el espejo horizontal. En este caso, como lo refleja por ejemplo el artista holandés Escher en algunos de sus dibujos; la mano que traza no permite que se refleje otra cosa que no sea la propia mano. El otro espejo, el vertical, sería el que tratarían, en cambio, 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.<sup>227</sup> Pintar es moverse de un lado a otro, retirarse, mirar, acercarse, hacer un trazo, otro, otro más. Ambos espejos devuelven imágenes congeladas -letras o imágenes-, suspendidas, liquidadas. A diferencia de estos espejos, el de TW brinda la sensación de un movimiento ininterrumpido, dinamismo que da constancia de lo inacabado, crítica a la idea occidental de obra terminada. En *The Ceiling* [El techo] (2010) esa sensación nos la provocan los discos de colores que parece que correteen por el infinito cielo azul. No se presenta el estado final porque tal estado no existe. El ser es movimiento o es nada. TW invita al reencuentro, es decir, al encuentro de uno mismo con la Cultura.

## | Conclusiones

Cy Twombly convirtió espontáneamente la energía de sus visiones interiores en dinámica del nacimiento de la imagen mediante el gesto -como Pollock o Klein- y a través de la meditación del colorido -como Rothko o Newman-. Junto a sus coetáneos crearon obras de significado extraindividual, lograron una cohesión referencial en su arte que explica el mundo en un sentido más amplio, al mismo tiempo que exploraban la naturaleza misma del arte. Sin embargo, si por algo se caracteriza y se destaca TW de la corriente imperante de su época es por su trazo; poesía, reportaje, gesto furtivo, liberación sexual, escritura automática, afirmación de sí y también rechazo. Cuando el artista norteamericano escribe no hay sintaxis ni lógica, sino un sentimiento típico del

---

<sup>227</sup> Ver SUSTAITA, Antonio, 2007 (nota 5).

universo poético -caos, desorden, torpeza, elegancia-. Su grafía es inimitable, no tiene nada que ver con la de Dubuffet y sus garabatos falsamente ingenuos o con el barroquismo heteróclito de las escrituras de Larry Rivers o del propio Rauschenberg. Digamos que introduce siempre en el cuadro una oposición constante de elementos que en relación con lo “raro” actúan como fuerzas que rompen la tendencia de la cultura clásica al crear, a partir de la antigüedad, una reserva de formas creativas. Así, la pureza apolínea de los rasgos griegos se ven perturbadas por la ingenuidad de lo escrito.

Su obra es abierta, libre de interpretaciones y juicios de valor y, por lo tanto, libre de conceptos y significados.<sup>228</sup> TW nos traslada a un mundo de placer donde la imaginación no tiene fin. Su obra demuestra que, como la mayoría de artistas, está hecha, construida, del arte que le precede y que este arte permanece muy vivo para él y dentro de él. Las obras de TW, son enigmáticas y, en ocasiones, indescifrables, propio del mundo interior del autor y su intimidad para con su obra tanto en escultura como en pintura, como se aprecia en *Anabasis* [Anábasis] de 1980 y 1983, respectivamente (Fig. 60). Trabajó en el espacio que se abre entre el arte y la vida, convirtiendo los enigmas en belleza; una belleza plasmada en la elegancia y la sutileza de sus líneas que crean un equilibrio y nos transporta a su realidad.<sup>229</sup> Esa belleza de la que hablo es autosuficiente y propia de un mundo nuevo de autonomía estética. Se observa una obra moderna, muy capaz de producir en nosotros un choque, un impacto, un principio de reflexión en nuestras vidas; en ella no se pretende mostrar, más bien causar una sensación. TW se

---

<sup>228</sup> El filósofo alemán, Hans George Gadamer (1900-2002), sostiene que el juego, entendido antropológicamente como un exceso, explica la tendencia innata del hombre al arte, a la cual tendríamos que añadirle el automovimiento que caracteriza a todo lo viviente: nada tiende a un final sino al movimiento. Esta reflexión sobre la obra de arte abierta se encuentra en GADAMER, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello* (trad. Antonio Gómez Ramos) (1ªed.). Barcelona: Paidós, 1991.

<sup>229</sup> Cuando hablo de belleza en la obra de TW, hago referencia a lo que Tomás de Aquino (ca.1224-1274) en *Summa Theologiae* [Suma de Teología] (siglo XIII) definía como aquello que agrada a la vista (*quae visa placet*) y que está íntimamente ligado al equilibrio y a la armonía con la naturaleza, en comunión con la propia tradición histórico-cultural, y que puede conducir a sentimientos de atracción y bienestar emocional, pues constituye una experiencia subjetiva en sí misma. Próximo también a lo que ya apuntó san Agustín de Hipona (354-430) en *De ordine* [El orden] y posteriormente en *De vera religione* [De la verdadera religión], ambas escritas entre finales del siglo IV y principios del V. Es interesante el artículo “La belleza según Santo Tomás de Aquino” de Hug Banyeres publicado en *E-aquinas* de 2006, que podemos encontrar en 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-2013).

aleja, poco a poco, de todo lo abyecto que le rodea y de las nuevas tecnologías para permanecer en un mundo idílico. Todo esto, fruto de unas nuevas libertades que se contraponen a los códigos tradicionales. En otras palabras, nos sitúa dentro de la deconstrucción de la postmodernidad donde nace la diversidad, la responsabilidad individual, la confusión, el miedo, la falta de sentido, la pasividad, la continua búsqueda, características del sujeto contemporáneo. El mundo se encuentra en una constante contradicción consigo mismo de ahí que TW escriba al mismo tiempo que desfigura símbolos, alfabetos o números y que honre, a la vez que exorciza, todo aquello por lo que sienta afecto.

Para TW, pintar es crear. En su obra observamos cómo abre y reinterpreta de nuevo la historia y, al mismo tiempo, la cierra -posee una gran capacidad de *Open End*-, porque es su interpretación, es su historia. Las interpretaciones pasadas no se abandonan o se desprecian como en el campo científico-técnico, sino que pasan a formar parte constitutiva de las obras mismas y siempre son actuales, presentes, no únicamente historia. Gracias a la escritura sobre el lienzo abre su arte a la posibilidad del lenguaje, consigue articular preguntas y respuestas más precisas sobre su propia concepción estética. Un lenguaje como el suyo no trata de ser una simple mimesis de la realidad exterior ni pretende reproducir con exactitud en la memoria imágenes cotidianas.

Contrariamente, rompe con la realidad visual, se convierte en una herramienta que persigue los secretos más profundos de una realidad distinta. Este lenguaje dará lugar a una realidad en sí, dentro de cuyo ser, la principal fuerza no corresponde a lo representado sino a lo que verdaderamente presenta. Se trata, pues, de un lenguaje que une pensamiento y acción, que constituye un espacio que ofrece facilidad para el diálogo y que posee movimiento. Del mismo modo 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 los cuales la presencia del autor ha de pasar desapercibida. El uso explícito de la escritura como ente pictórico se convierte en una realidad formal, 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.

Ese lenguaje “twomblyano” transcurre a lo largo de su obra pictórica, sin un objeto aparente, todo fluye al más puro estilo Zen.<sup>230</sup> Por el contrario, se trata de una escritura-lenguaje que subordina su finalidad al espacio pictórico a través de un esbozo, creando así una simulación del mundo o de aquello que deseáramos que fuese. Su escritura es una manifestación de la cultura en un instante, una página dentro del drama del espectáculo que es la historia de la cultura. De esta manera, TW, mediante su escritura y sus pinceladas, se encarga de rellenar ese espacio que proporciona a la estética el juego. Su trabajo no juzga ni concibe la separación entre arte y literatura, más bien se entrelazan, no hay diferencia entre ambas porque son iguales, son distintos idiomas para un mismo pensamiento.

Llegados a este punto, en vista de que todo está en continuo proceso dejo mi trabajo abierto a una futura investigación donde abordar con profundidad temas como:

- Primitivismo y purismo formal: Destacar la influencia primitivista que condicionó la primera etapa de TW y que, de alguna manera, siempre perduró en sus esculturas de formas simples, rectas, sencillas (nunca tuvo un ayudante profesional) y de pequeño formato para que las pueda llevar siempre consigo - objeto fetiche-.
- Grafismo como juego: TW es un pintor que escribe y un poeta que pinta. Juega a escribir y a pintar: su pintura/escritura es, ante todo, un acto lúdico, como he apuntado brevemente anteriormente.
- Construcción pictórica: Todas sus esculturas acaban siendo tratadas de la misma manera que sus pinturas, la única diferencia es su construcción.
- Escritura como suplemento a lo pictórico: Suplemento y no complemento en cuanto no es un añadido, que sirve como estrategia para la reconsideración y no violenta la obra y que descubre la tensión que reside en el ejercicio de pintar.
- “Pseudo-escritura”: A través de su grafía el artista se permite ciertas licencias literarias al introducir elementos lingüísticos falsos.

---

<sup>230</sup> El ensayista y filósofo Roland Barthes fue el primero en parangonar el arte de Twombly con la filosofía oriental -Zen japonés-, es decir, no quiere apoderarse de nada, se sostiene, flota, deriva entre el deseo y la cortesía de acuerdo con el *Tao Te King*: “Produce sin apropiarse de nada/ Actúa sin esperar nada,/ Acabada su obra, se separa de ella,/ Y porque no se ata a ella,/ Su obra habrá de permanecer.” Ver BARTHES, Roland, 1986 (nota 9), p. 224.

- Alma pictórica: TW se sirve de la fotografía para plasmar su lado más íntimo pero siempre acaba realizando composiciones pictóricas.
- Poeticidad en el lenguaje: No viene exclusivamente fundada por la mera incorporación de la palabra al cuadro, sino que en las obras de TW lo poético se forma en el lienzo, desarrollándose en cada caso de forma particular.<sup>231</sup>
- Color, soporte y técnica: Estos conceptos giran entorno a la idea que el artista pretende transmitir, desde los colores más fuertes y vibrantes hasta la blancura más extrema. Usa indistintamente óleo, acrílico, lápiz de cera, lápiz de grafito, pintura industrial al aceite, objetos encontrados, papel, lienzo, madera, etc.

Al mismo tiempo, continuaré investigando sobre su alusión constante a la Cultura clásica, al Mediterráneo y a la literatura -especialmente la de los románticos europeos-, analizando mediante un estudio más minucioso qué escritores son sus predilectos y por qué y cómo sus lecturas le sirven de inspiración a la hora de concebir y componer su arte. En definitiva, demostrar cómo se nutre de ello hasta crear una simbiosis perfecta como se ha visto en *The Ceiling* [El techo] (2010) (Fig. 61).

---

<sup>231</sup> Si por poeticidad entendemos el componente “estético-sentimental” que posee la literatura y el arte, la sensación que producen en sus obras (en el sentido de objetivo, propósito y determinación, cuyos mejores rasgos residen el intercambio cultural, las conexiones, construcciones, identidades del ser humano, etc., a través de libros, vivencias y experiencias). Es un inmenso complejo de recuerdos y emociones, una cultura poética así como una vida llena de formas y sueños (que nos produce una sensación, que llega hasta dentro, y que invade nuestros sentidos). Sensaciones y efectos como los que nos traslada con sus títulos, evocadores y sugerentes, que encierran y construyen un poema en sí mismo. El arte de TW -a mi parecer- también puede considerarse poético porque posee y produce el mismo factor “estético-sentimental”.

## | Bibliografía

### └ 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.

### └ 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. - Imágenes, gestos y voces-* (trad. C. Fernández Medrano) (1ª ed.). Barcelona: Paidós, 1986, pp. 205-224.
- 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.
- 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.

## ↳ Bibliografía General

- ACOSTA, M<sup>a</sup> 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<sup>a</sup> ed.). Barcelona: Paidós, 2000.
- ABULAFIA, David. *El gran mar* (trad. Rosa María Salleras) (1<sup>a</sup> ed.). Barcelona: Crítica, 2013.
- ALBERTI, Leon B. *De pintura y otros escritos sobre arte* (trad. Rocío de la Villa) (1<sup>a</sup> ed.). Madrid: Tecnos, 1999.
- A POLLINAIRE, Guillaume. *Cal.ligrames: poemas de la pau i de la guerra (1913-1916)* (ed. Jordi Castelló y Àlex Susanna) (1<sup>a</sup> ed.). Barcelona: Stonberg, 2008.
- ARISTÓTELES. *El arte poética* (trad. José Goya) (7<sup>a</sup> ed.). Madrid: Espasa-Calpe, 1984.
- 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) (1<sup>a</sup> ed.). Madrid: Gredos, 2004.
- BRAUDEL, Fernand. *El Mediterráneo* (1<sup>a</sup> ed. 1987). Madrid: Espasa Calpe, 1988.
- BRESC-BAUTIER, Geneviève; MORVAN, Frédéric. *The Louvre Collections* (1<sup>a</sup> ed. 1991). Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux, 1999.
- BROCH, Hermann. *La muerte de Virgilio* (trad. José María Ripalda) (2<sup>a</sup> ed.). Madrid: Alianza Editorial, 1980.
- CASAS, Rosario. “Hegel y la muerte del arte”. En: ACOSTA, M<sup>a</sup> del Rosario; DIAZ, Jorge. A. (ed.). *La nostalgia de lo Absoluto: pensar a Hegel hoy*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2008, pp. 273-298.
- CATULO. *Poesía completa (C. Valerii Catulli Carmina)* (trad. Juan Manuel Rodríguez Tobal) (1<sup>a</sup> ed.). Madrid: Hiperion, 1991.
- CENNINI, Cennino. *El libro del arte* (trad. Fernando Olmeda Latorre) (1<sup>a</sup> ed. 1988). Madrid: Akal, 2002.
- CIPRIANI, Giovanni. *Ero e Leandro: un mare d'amore. Antologia di passi latini, materiali iconografici ed elementi musicali per le Scuole superiori* (1<sup>a</sup> ed.). Taranto: Mandese, 2007.

- 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.
- DEMSY, Amy. *Estilos, escuelas y movimientos* (1ª ed.). Barcelona: Blume, 2002.
- FERNÁNDEZ-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.
- FLAUBERT, Gustave. *Tres cuentos* (trad. María Badiola Dorronsoro) (1ª ed.). Madrid: Valdemar, 2000.
- FOUCAULT, Michel. *¿Qué es un autor?* (1ª ed. 1991). Barcelona: Paidós, 1999.
- GADAMER, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello* (trad. Antonio Gómez Ramos) (1ª ed.). Barcelona: Paidós, 1991.
- 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.
- 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.
- 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.

- 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.
- LIDDEL, George y SCOTT, Robert. *A Greek-English Lexicon* (1ª ed. 1843). Oxford: Clarendon Press, 1996.
- 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.
- 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.
- ELIADE, Mircea. *El mito del eterno retorno* (trad. Ricardo Anaya) (1ª ed. 1972). Madrid: Alianza Editorial, 2011.
- MUSEO, Gramático. *Hero y Leandro* (trad. José Guillermo Montes Cala) (1ª ed.). Madrid: Editorial Gredos, 1994.
- 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* (1ªed.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. *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, bibliothèque de la Pléiade, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Anábasis* (trad. José Antonio Gabriel y Galán) (2ª ed.). Madrid: Visor, 2002.
- PETRARCA, Francesco. *Triunfos* (trad. Jacobo Cortines y Manuel Carrera Díaz) (1ª ed.) (ed. Guido M. Cappelli). Madrid: Cátedra, 2003.
- POUND, Ezra. *Personæ. Collected Shorter Poems* (1ª ed. 1990). London: Faber and Faber Limited, 2001.
- 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.
- RILKE, Rainer María. *Elegías de Duino/ Los Sonetos a Orfeo* (ed. Eustaqui Barjau) (6ª ed.). Madrid: Cátedra, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Obra poética* (trad. E.M.S. Danero) (1ª ed.). Buenos Aires: Efece Editor, 1976.
- SETTIS, Salvatore. *El futuro de lo clásico* (1ª ed.). Madrid: Abada Editores, 2006.
- TASSO, Bernardo. *Rime*. (ed. Domenico Chiodo) (1ª ed.). Torino: RES, 1995.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de la estética*. 3 vols. (trad. Danuta Kuryca). Madrid: Akal, 1987-1991.
- 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.
- WATERS, Patricia. *The Ordinary Sublime*. (1ª ed.). Tallahasee, Florida: Anhinga Press, 2006.
- WILLIAMS, Tennessee. *Camino Real* (trad. Diego Hurtado) (1ª ed.). Madrid: Alfil, 1963.
- WINCKELMANN, Johann. WINCKELMANN, Johann. *Historia del arte en la antigüedad* (trad. Joaquín Chamoro Mielke). Madrid: Akal, 2011.

## ↳ Bibliografía Específica

- AGAMBEN, Giorgio. “Bellezza che cade”. *Cy Twombly. Eight Sculptures*. Roma: American Academy, 1998. En: COLLU, Ugo (ed.). *Twombly Sculture*. Cagliari: Fondazione Costantino Nivola: Ilisso, 2002, pp. 77-78.
- ANFAM, David. *Mythos*. Berlin: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2007.
- 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.
- BASTIAN, Heiner (ed.). *Cy Twombly, Fifty Days at Iliam: A painting in ten parts*. Berlin: Propyläen Verlag, 1979.
- \_\_\_\_\_. *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.
- \_\_\_\_\_. *Cy Twombly: Catalogue Raisonné of the Paintings, vol. V: 1996-2007*. München: Schirmer/Mosel, 2009.
- BIRD, Jon. “Indeterminacy and (Dis)order in the Work of Cy Twombly”. *Oxford Art Journal*, 2007, vol. 30, nº 3, pp. 486-504.
- BERNADAC, Marie-Laure (ed.). *Cy Twombly. The Ceiling. Un plafond pour le Louvre*. Paris: Editions du Regard, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Cy Twombly: Camino Real*. New York: Gagosian Gallery, 2010.

- BOIS, Yve-Alain. “‘Der liebe Gott steckt im Detail’: Reading Twombly”. En: *Abstraction, Gesture, Ecriture*. Zürich: Scalo Publishers, 1999, pp. 61-78.
- CASAS, Lorena (coor.). *Cy Twombly: Lepanto*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008.
- CALVO SERRALLER, Francisco. “Zahorí”. En: GIMÉNEZ, Carmen (ed.). *Cy Twombly*. Bilbao: Tf Editores/Museo Guggenheim, 2008, pp. 23-33.
- 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.
- \_\_\_\_\_. “Cy Twombly”. En: *Colección del Museo Guggenheim Bilbao*. Bilbao-Madrid (Guggenheim Bilbao Museoa): TF Editores, 2009.
- \_\_\_\_\_.; SEROTA, Nicholas. “‘Ecstatic Impulses’: Cy Twombly’s Untitled (Bacchus), 2006-2008”. *Burlington Magazine*, 2010, nº 152, pp. 613-15.
- \_\_\_\_\_.; SALOMON, Xavier. *Twombly and Poussin: Arcadian Painters*. London, Dulwich Picture Gallery: Paul Holberton Publishing, 2011.
- \_\_\_\_\_.; DELLILO, Don. *Cy Twombly Photographer, Friends and Others: Le Temps Retrouvé*. Paris: Actes Sud, 2012.
- DABANOĞLU, Barbara. *Cy Twombly. Anmerkungen zu vier ausgewählten Skulpturen*. Tesis Doctoral. Ludwig-Maximilians Universität München, 2011.
- DAIGLE, Claire L. *Reading Barthes, Writing Twombly*. Tesis doctoral. City University of New York, 2004.
- 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.
- DAVIS ZOMMER, Cathryn (dir.); HOUSE, Neeley (dir.). *Fully awake: Black Mountain College* [DVD]. Elon, North Carolina: Elon University (70 min.), 2007.
- 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.
- 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.
- 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.

- DELEHANTY, SUZANE. "The Alchemy of Mind and Hand". *Cy Twombly. Paintings Drawings Constructions 1951-1974*. San Francisco: San Francisco Museum of Art, 1975. En: COLLU, Ugo (ed.). *Twombly Sculture*. Cagliari: Fondazione Costantino Nivola: Ilisso, 2002, p. 85.
- DORFLES, Gillo. "Written Images of Cy Twombly". *Metro*, 1962, n° 6, pp. 63-71.
- FITSCHEN, Jürgen; SCHÜTTE, Margaret. *Cy Twombly: Photographs, Prints and Works on Paper from the Grosshaus Collection*. Köln: Walther König, 2011.
- 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.
- GIMÉNEZ, Carmen (ed.). *Cy Twombly*. Bilbao: Tf Editores/Museo Guggenheim, 2008.
- GLOSER, Laszlo. *Cy Twombly: Photographs 1951-2007*. München: Shirmer/Mosel, 2008.
- GRAS CRUZ, Irene. *Cy Twombly. Pintor de Sentidos*. Tesis de máster (inérita). Universitat Autònoma de Barcelona, 2010.
- HEYDEN, Thomas. *Zu sehen und zu lesen: Anmerkungen zum Verständnis der Geschribenen bei Cy Twombly*. Tesis doctoral. Universität Bonn, 1986.
- HOCHDÖFER, Achim. "The "bricolage" as a strategy of displacement". En: COLLU, Ugo (ed.). *Twombly Sculture*. Cagliari: Fondazione Costantino Nivola: Ilisso, 2002, pp. 21-30.
- KATZ, Vincet (ed.). *Cy Twombly Photographs 1951-1993*. München: Shirmer/Mosel, 2002.
- KENNISON, Donald (ed.). *Cy Twombly: Coronation of Sesostris*. New York: Gagosian Gallery, 2000.
- KLEMM, Christian. "Material -Model- Sculpture. Objects Transposed into Imagination". *Cy Twombly. Die Skulptur/ The Sculpture*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2000. En: COLLU, Ugo (ed.). *Twombly Sculture*. Cagliari: Fondazione Costantino Nivola: Ilisso, 2002, pp. 103-104.

- KRAUSS, Rosalind. "Cy was Here; Cy's Up". *ArtForum International Magazine*, 1994, p.118.
- LAMBERT, Yvon. *Catalogue raisonné des œuvres sur papier de Cy Twombly, vol. VII: 1977-1982*. Milano: Multhipla edizioni, 1979.
- LEEMAN, Richard. *Cy Twombly: A Monograph*. Paris: Flammarion, 2005.
- LOYRETTE, Henri. "Préface". En: *Cy Twombly. The Ceiling. Un plafond pour le Louvre*. Paris: Editions du Regard, 2010, pp. 7-8.
- MCCULLOUGH, Justine. *The poethics of memory: Cy Twombly's Roses and Peoni Blossom paintings*. Tesis de máster. The Florida State University, College of Visuals Arts, Theatre and Dance, 2011.
- MÉZIL, Éric. "Cy Twombly: Master-Pyrotechnician of Fire Flowers". En: *Cy Twombly, Blooming: A Scattering of Blossoms and Other Things*. Paris: Gallimard, 2007, pp.171-85.
- MOTHERWELL, Robert. "Notes on Cy Twombly". En: *The Writings of Robert Motherwell*. Berkeley: University of California Press, 2007, p.103.
- NIGRO, Carol A. *Cy Twombly's Italian Journey: Histories and Myths for a Modern Era*. Tesis doctoral. University of Delaware, 2009.
- PAZ, Octavio. *Eight Poems; Cy Twombly, Ten Drawings*. Köln: Udo y Anette Brandhorst, 1993.
- PINCUS-WITTEN, Robert. "Learning to Write, 1968". En: *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: *Blooming: A Scattering of Blossoms and Other Things*. New York: Gagosian Gallery, 2007.
- PROBST, Ursula Maria. "Cy Twombly: Sensations of the Moment". *Kunstforum International*, 2009, n° 199, pp. 332-34.
- POHLEN, Annelie. "Cy Twombly. Museum Haus Lange/Krefeld". *Flash Art International*, 1981, n° 105, Milano. En: COLLU, Ugo (ed.). *Twombly Sculture*. Cagliari: Fondazione Costantino Nivola: Ilisso, 2002, p. 91.
- \_\_\_\_\_. "Krefeld. Cy Twombly, Haus Lange". *Artforum*, 1982, vol. 2, n° 8, New York. En: COLLU, Ugo (ed.). *Twombly Sculture*. Cagliari: Fondazione Costantino Nivola: Ilisso, 2002, pp. 91-92.

- RONDEAU, James. *Cy Twombly: The Natural World: Selected Works, 2000-2007 (Art Institute of Chicago)*. München: Schirmer/Mosel, 2009.
- SCHAMA, Simon. "Cy Twombly". En: SYLVESTER, Julie (com.). *Cy Twombly. Fifty Years of Works on Paper*. München: Schirmer/Mosel, 2005, pp. 15-22.
- SCHMIDT, Katharina. "Looking at Cy Twombly's Sculpture". *Cy Twombly. Die Skulptur/ The Sculpture*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2000. En: COLLU, Ugo (ed.). *Twombly Sculpture*. Cagliari: Fondazione Costantino Nivola: Ilisso, 2002, pp. 99-102.
- 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.
- SHAPIRO, David. "What is the Poetic Object". *The Menil Collection: A selection from the Paleolithic to the Modern Era*. New York: Harry N. Abrahms, 1987. En: COLLU, Ugo (ed.). *Twombly Sculpture*. 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.
- SYLVESTER, David. *Barnett Newman, Joseph Beuys, Cy Twombly, Yves Klein, Jasper Johns*. London: Anthony d'Offay Gallery, 1993.
- \_\_\_\_\_. "The world is Light". En: *Cy Twombly. Ten Sculptures*. New York: Gagosian Gallery, 1997.
- \_\_\_\_\_. "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.
- SYLVESTER, Julie (com.). *Cy Twombly. Fifty Years of Works on Paper*. München: Schirmer/Mosel, 2005.
- \_\_\_\_\_. (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.

- SZEEMAN, Harald (com.). *Cy Twombly: Cuadros, trabajos sobre papel, escultura*. Madrid: Palacio de Cristal. Ministerio de Cultura, 1987.
- TRAPP, Elizabeth J. *Cy Twombly's "Ferragosto" Series*. Tesis de máster. The faculty of the College of Fine Arts of Ohio University, 2010.
- VARNEDOE, Kirk. *Cy Twombly: A Retrospective*. New York: Harry N. Abrams, 1994.
- \_\_\_\_\_; SERRA, Richard. "Cy Twombly: An Artist's Artist". *RES: Anthropology and Aesthetics*, 1995, nº 28, pp. 163-79.
- \_\_\_\_\_. "El Lepanto de Cy Twombly". En: CASAS, Lorena (coor.). *Cy Twombly: Lepanto*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008, pp. 9-24.
- VILLA, Emilio. *Cy Twombly*. Roma: Edizioni della Tartaruga, 1961.
- WELISH, Marjorie. "The Art of Being Sparse, Porous, Scattered: Roland Barthes on Cy Twombly". En: *Signifying Art: Essays on Art after 1960*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, pp. 45-58.

## | Linkografia

- ADAMS, Brooks. "Expatriate dreams/Museum of Modern Art, New York". En: <[http://www.cytwombly.info/twombly\\_writings1.htm](http://www.cytwombly.info/twombly_writings1.htm)> (Fecha de consulta: 11-I-2010).
- A.LAIN. R. T.RUONG. "Cy Twombly". En: <<http://www.alaintruong.com/archives/2009/06/08/14002661.html>> (Fecha de consulta: 20-VII-2013).
- ARCHÉLOGIE, 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-VII-2013).
- 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](http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/32787/David_Abulafia)> (Fecha de consulta: 1-VII-2013).
- ARMAND, Louis. "Fifty Years of Works on Paper / Pinakothek der Moderne, Munich". En: <[http://www.cytwombly.info/twombly\\_writings4.htm](http://www.cytwombly.info/twombly_writings4.htm)> (Fecha de consulta: 9-V-2013).
- ART IN AMERICA. En: <<http://www.artinamericamagazine.com/>> (Fecha de consulta: 11-V-2013).
- ART INSTITUTE, Chicago. En: <<http://www.artic.edu/>> (Fecha de consulta: 12-V-2013).
- ARTFORUM. En: <<http://www.artforum.com/>> (Fecha de consulta: 6-V-2013).
- ARTNET. En: <<http://www.artnet.com/>> (Fecha de consulta 6-VI-2013).
- 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 Artribune". 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-VII-2013).

- 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-2013).
- 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-2013).
- BENETTI, Cedric. “Meet the New Ceiling at the Louvre”. En: [http://www.parisdeuxieme.com/2010\\_03\\_01\\_archive.html](http://www.parisdeuxieme.com/2010_03_01_archive.html) (Fecha de consulta: 18-VI-2013).
- \_\_\_\_\_. “Cy Twombly en Paris”. En: <http://www.flickr.com/photos/paris2e/4462542973/in/photostream/lightbox/> (Fecha de consulta: 20-VII-2013).
- BIBLIOTECA, Pública de Rafalafena -BPE- (Castellón de la Plana). En: <http://www.bibliotecaspublicas.es/castellon/> (Fecha de consulta 16-IV-2013).
- \_\_\_\_\_, Italiana. En: <http://www.bibliotecaitaliana.it/> (Fecha de consulta 16-VI-2013).
- \_\_\_\_\_, Centro de documentación -MNCARS-. En: <http://www.museoreinasofia.es/biblioteca-centro-documentacion> (Fecha de consulta 16-IV-2013).
- \_\_\_\_\_, Fundació Antoni Tàpies. En: <http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?rubrique283> (Fecha de consulta 1-VI-2013).
- \_\_\_\_\_, MACBA. En: <http://www.macba.cat/ca/biblioteca> (Fecha de consulta 16-IV-2013).
- \_\_\_\_\_, Nacional de España. En: <http://www.bne.es/es/Inicio/index.html> (Fecha de consulta 1-VI-2013).
- \_\_\_\_\_, Staabibliothek zu Berlin. En: <http://staatsbibliothek-berlin.de/> (Fecha de consulta: 8-III-2013).
- \_\_\_\_\_, Universitat Autònoma de Barcelona. En: <http://www.uab.cat/bib/> (Fecha de consulta 18-IV-2013).

- \_\_\_\_\_, Universitat Jaume I. En: <<http://www.uji.es/cd/>> (Fecha de consulta 3-IV-2013).
- \_\_\_\_\_, Universitat de València. En: <<http://biblioteca.uv.es/>> (Fecha de consulta 7-IV-2013).
- BING. En: <<http://www.bing.com/>> (Fecha de consulta: 14-III-2013).
- BERGER, John. “Post-Scriptum/ Audible Silence: Cy Twombly at Daros”. En: <[http://www.cytwombly.info/twombly\\_writings8.htm](http://www.cytwombly.info/twombly_writings8.htm)> (Fecha de consulta 5-II-2010).
- BERMAN, Marshall. “Todo lo sólido se desvanece en el aire”. En: <<http://misociologia.blogspot.com/2007/08/berman-marshall-todo-loslido-se.html>> (Fecha de consulta 5-II-2010).
- BLACK MOUNTAIN COLLEGE. En: <<http://www.blackmountaincollege.org/>> (Fecha de consulta: 5-IV- 2013).
- \_\_\_\_\_. “Black Mountain College Collection. State Archives of North Carolina”. En: <[http://www.archives.ncdcr.gov/bmc\\_web\\_page/bmc.htm](http://www.archives.ncdcr.gov/bmc_web_page/bmc.htm)> (Fecha de consulta: 9-IV-2013).
- \_\_\_\_\_. “Project”. En: <<http://blackmountaincollegeproject.org/>> (Fecha de consulta: 9-IV-2013).
- \_\_\_\_\_. “Fully awake. Black Mountain Collage”. En: <<http://www.ibiblio.org/bmc/bmcbaboutbmc.html>> (Fecha de consulta: 9-IV-2013).
- BRITO, Manuel. “La Bahaus norteamericana”. En: <[http://elpais.com/diario/2002/10/26/babelia/1035587167\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2002/10/26/babelia/1035587167_850215.html)> (Fecha de consulta: 9-IV-2013).
- 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-2008).
- BURTON, Johanna. “Cy Twombly's Transformations/ States of Mind/ Museum Moderner Kunst, Stiftung Ludwig Wein”. En: <[http://www.cytwombly.info/twombly\\_writings12.htm](http://www.cytwombly.info/twombly_writings12.htm)> (Fecha de consulta 5-II-2010).
- BUZZEUM. “Kiefer au Louvre”. En: <<http://www.buzzeum.com/2007/10/27/kiefer-au-louvre/>> (Fecha de consulta: 12-VII-2013).

- 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-2013).
- CALVO SERRALLER, Francisco. "Cy Twombly pintor proscrito". En: <[http://elpais.com/diario/2008/06/21/babelia/1214003170\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2008/06/21/babelia/1214003170_850215.html)> (Fecha de consulta: 30-VI-213).
- 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-2010).
- CHERUBINI, Laura. "Il talento Bianco". En: <[http://www.flashartonline.it/interno.php?pagina=articolo\\_det&id\\_art=84&det=ok](http://www.flashartonline.it/interno.php?pagina=articolo_det&id_art=84&det=ok)> (Fecha de consulta: 9-VI-2013).
- 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- 2010).
- 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-2013).
- CONSTANZO, Cristina. "Il Louvre si apre al contemporaneo e invita l'artista americano Cy Twombly". En: <[http://www.teknemedia.net/magazine\\_detail.html?mId=7879](http://www.teknemedia.net/magazine_detail.html?mId=7879)> (Fecha de consulta: 15-VII-2013).
- COPALARTNEWS. "Happy bithday Cy Twombly". En: <<http://copalartnews.wordpress.com/2013/04/26/happy-birthday-cy-twombly/>> (Fecha de consulta: 20-VII-2013).
- CY TWOMBLY. En: <<http://www.cytwombly.info/>> (Fecha de consulta: 3-II- 2013).
- \_\_\_\_\_. "Gallery Images". En: <[http://www.cytwombly.info/twombly\\_gallery3.htm](http://www.cytwombly.info/twombly_gallery3.htm)> (Fecha de consulta: 12-VII-2013).
- \_\_\_\_\_. "Cy Twombly biography". En: <[http://www.cytwombly.info/twombly\\_biography.htm](http://www.cytwombly.info/twombly_biography.htm)> (Fecha de consulta: 20-VII-2013).

- CRIADO DÁVILA, Alexander. “El texto en el arte conceptual ¿Texto literario?”. En: <[http://www.casari-pppp.com/reviews/reviews\\_eltextoescritoenelarteconceptual.html](http://www.casari-pppp.com/reviews/reviews_eltextoescritoenelarteconceptual.html)> (Fecha de consulta: 17-V-2013).
- DADATABASE. The Museum of Modern Art. En: <<http://arcade.nyarc.org/search~S8>> (Fecha de consulta: 17-V-2013).
- 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-2010).
- 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-2010).
- DIALNET. En: <<http://dialnet.unirioja.es/>> (Fecha de consulta: 17-IV-2013).
- 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=AaW13lID>> (Fecha de consulta: 15-VII-2013).
- 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](http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/23484/Cy_Twombly_Leccion_de_pintura_en_el_Prado)> (Fecha de consulta: 30-VI-2013).
- FLOOGEE. “Anselm Kiefer at the Louvre”. En: <<http://floogee.wordpress.com/2011/11/21/anselm-kiefer-at-the-louvre/>> (Fecha de consulta: 12-VII-2013).
- 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](http://forpilar.blogspot.com.es/2012_11_01_archive.html)> (Fecha de consulta: 17-V-2013).
- 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-VI-2013).

GALLERY, Gagosian. En: <<http://www.gagosian.com/>> (Fecha de consulta: 17-V-2013).

\_\_\_\_\_, Bastian. En: <<http://heinerbastian.com/>> (Fecha de consulta: 17-V-2013).

\_\_\_\_\_, Dulwich Picture. En: <<http://www.dulwichpicturegallery.org.uk/>> (Fecha de consulta 10-IV-2013).

\_\_\_\_\_, Yvon Lambert. En: <<http://www.yvon-lambert.com/2012/>> (Fecha de consulta 10-IV-2013).

GIGLIOTTI, Guglielmo. “Il bel paese dove il Cy suona. En: <<http://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/2009/3/109069.html>> (Fecha de consulta: 12-VII-2013).

GOOGLE, Alemania. En: <<http://www.google.de/>> (Fecha de consulta: 17-X-2012).

\_\_\_\_\_, España. En: <<https://www.google.es/>> (Fecha de consulta: 17-X-2012).

\_\_\_\_\_, Grecia. En: <<http://www.google.gr/>> (Fecha de consulta: 17-X-2012).

\_\_\_\_\_, Italia. En: <<http://www.google.it/>> (Fecha de consulta: 17-X-2012).

\_\_\_\_\_, Reino Unido. En: <<http://www.google.co.uk/>> (Fecha de consulta: 17-X-2012).

GRAS CRUZ, Irene. “Twombly: Poeticidad en el lenguaje”. En: <<http://www.disturbis.esteticauab.org/DisturbisII/Gras.html>> (Fecha de consulta: 30-V-2013).

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-2013).

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/](http://www.hoyesarte.com/sin-categoria/cy-twombly-instala-una-obra-permanente-en-el-louvre_89008/)> (Fecha de consulta: 17-V-2013).

INSTITUTE FRANÇAIS. “Marie-Laure Bernadac”. En: <<http://www.institut-francais.org.uk/frenchcurators/marie-laure-bernadac/>> (Fecha de consulta: 23-V-2013).

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](http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/time-lines-rilke-and-twombly-on-nile#footnote47_6sw7imh)> (Fecha de consulta: 15-VII-2013).

- 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-2013).
- LIBRERÍA. La Central. En: <<http://www.lacentral.com/>> (Fecha de consulta: 6-III-2013).
- \_\_\_\_\_. Loring Art. En: <<http://www.loring-art.com/>> (Fecha de consulta: 12-III-2013).
- LOVATT, Anna. "Fifty Years of Works on Paper/ Serpentine Gallery, London". En:  
<[http://www.cytwombly.info/twombly\\_writings3.htm](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-2013).
- MAGURAN, Andra. "My Twombly". En:  
<<http://eocathcart.wordpress.com/tag/alkman/>> (Fecha de consulta: 8-VI-2013)
- 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-2013).
- MASTER, Christopher. "Cy Twombly obituary". En:  
<<http://www.theguardian.com/artanddesign/2011/jul/06/cy-twombly-obituary>> (Fecha de consulta 9-V-2013).
- 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-2013).
- \_\_\_\_\_. "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-2013).
- MURIAS, Susana. "Texto e imagen. El impulso de la vanguardia". En:  
<<http://www.paperback.es/articulos/murias/texto.pdf>> (Fecha de consulta: 6-VII-2013).

- MUSÉE DU LOUVRE. En: <<http://www.louvre.fr/>> (Fecha de consulta 3-V-2013).  
\_\_\_\_\_. Plano. Información. En:  
<[http://www.louvre.fr/sites/default/files/medias/medias\\_fichiers/fichiers/pdf/louvre-plano-informacion.pdf](http://www.louvre.fr/sites/default/files/medias/medias_fichiers/fichiers/pdf/louvre-plano-informacion.pdf)> (Fecha de consulta: 9-V-2013)
- MUSEO, Gramatico. “Hero y Leandro”. En: <<http://es.scribd.com/doc/111524079/000-Museo-Hero-y-Leandro>> (Fecha de consulta 9-IV-2013).
- MUSEO, Guggenheim Bilbao. En: <<http://www.guggenheim-bilbao.es/>> (Fecha de consulta: 17-V-2013).  
\_\_\_\_\_, MNCARS. “Black Mountain. Una aventura americana”. En:  
<<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/black-mountain-college-aventura-americana>> (Fecha de consulta: 9-IV-2013).
- \_\_\_\_\_, Nacional del Prado. En: <<http://www.museodelprado.es/>> (Fecha de consulta 9-IV-2013).
- \_\_\_\_\_, Nazionale Preistorico Etnografico “Luigi Pigorini”. En:  
<[http://www.pigorini.beniculturali.it/mostre\\_eventi.html](http://www.pigorini.beniculturali.it/mostre_eventi.html)> (Fecha de consulta: 2-V-2013).
- MUSEU, D’Arqueologia de Catalunya. En: <<http://www.mac.cat/>> (Fecha de consulta 16-V-2013).  
\_\_\_\_\_. D’Arqueologia de Catalunya. “Mosaico siglo II a. C. en la Seu d’Empuries”. En: <<http://www.mac.cat/esl/Sedes/Empuries/Yacimiento-y-Museo-monografico/Recinto-arqueologico/Visita-griega/Mosaico-s.-II-a.C.>> (Fecha de consulta 9-IV-2013).
- MUSEUM, Brandhorst. En: <<http://www.museum-brandhorst.de/>> (Fecha de consulta 3-VI-2013)  
\_\_\_\_\_, 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-2013).



- \_\_\_\_\_, Tate. "Tate Papers". En: [http://www.tate.org.uk/research/publications/search?f\[\]=im\\_vid\\_48:1884](http://www.tate.org.uk/research/publications/search?f[]=im_vid_48:1884) (Fecha de consulta 6-IV-2013).
- \_\_\_\_\_, Whitney Museum of American Art. En: <http://whitney.org/> (Fecha de consulta 16-V-2013).
- NESIN, Kate. "Some Notes on Words and Things in Cy Twombly's Sculptural Practice. Tate Papers". En: [http://www.cytwombly.info/twombly\\_writings7.htm](http://www.cytwombly.info/twombly_writings7.htm) (Fecha de consulta: 25-III-2010).
- 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-2013).
- NIGRO, Carol A. "Cy Twombly's Humanist Upbringing". En: [http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/cy-twomblys-humanist-upbringing#footnote6\\_iwyzmbo](http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/cy-twomblys-humanist-upbringing#footnote6_iwyzmbo) (Fecha de consulta: 25-III-2010).
- PASQUALETTO, Andrea. "Inchiesta sull' eredità miliardaria del pittore Usa". En: [http://archiviostorico.corriere.it/2012/febbraio/07/Inchiesta\\_sull\\_eredita\\_miliardaria\\_del\\_co\\_8\\_120207001.shtml](http://archiviostorico.corriere.it/2012/febbraio/07/Inchiesta_sull_eredita_miliardaria_del_co_8_120207001.shtml) (Fecha de consulta: 11-VII-2013).
- RAE. En: <http://www.rae.es/rae.html> (Fecha de consulta: 9-XI-2012).
- 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.riverviews.net/craddock-terry-gallery/craddock-terry-exhibition/barbara-crawford-anticipating-memory-navigating-memory/comment-page-1/#comment-4885> (Fecha de consulta 6-VI-2013).
- ROMANA MORELLI, Francesca. "Giorgio FRANCHETTI: aveva nel Dna la passione per l'arte. Collezionista militante, introdusse in Italia l'arte americana. Intervista". En: <http://www.mecenate.info/articolo.asp?id=747> (Fecha de consulta: 9-IV-2013).

- ROSENBERG, Grant. "Paris: A Twombly Ceiling". En: [http://theamericanscholar.org/a-twombly-ceiling/?utm\\_source=social\\_media&utm\\_medium=tumblr#.UfThQY30GSo](http://theamericanscholar.org/a-twombly-ceiling/?utm_source=social_media&utm_medium=tumblr#.UfThQY30GSo) > (Fecha de consulta; 16-VII-2010).
- RUIZ STULL, Miguel. "Intuición, la experiencia y el tiempo en el pensamiento de Bergson". En: <http://www.scielo.cl/pdf/alpha/n29/art13.pdf> > (Fecha de consulta: 9-VI-2013).
- SCHIMER/MOSEL. En: <http://www.schirmer-mosel.com/homee1/index.htm> > (Fecha de consulta: 6-IV-2013)
- SCHMIDT, Katharina. "Hero and Leander. / Audible Silence: Cy Twombly at Daros". En: [http://www.cytwombly.info/twombly\\_writings11.htm](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-2013).
- SPENSER, Edmund. "Shepherd's Calendar (ed. Deirdre Johnson)". En: <http://etext.virginia.edu/toc/modeng/public/SpShep.html> > (Fecha de consulta: 5-V-2013).
- SPIEGEL KULTUR. "Cy Twombly". En: [http://www.spiegel.de/thema/cy\\_twombly/](http://www.spiegel.de/thema/cy_twombly/) > (Fecha de consulta: 25-VI-2013).
- 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](http://tmagazine.blogs.nytimes.com/2010/04/01/upward-with-the-arts-the-louvres-cy-twombly-ceiling/?_r=0) > (Fecha de consulta: 23-VI-2013).
- 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- 2010).
- SZEEMANN, Harald. "Cy Twombly: An Appreciation / Whitechapel Art Gallery". En: [http://www.cytwombly.info/twombly\\_writings13.htm](http://www.cytwombly.info/twombly_writings13.htm) > (Fecha de consulta: 25-IV-2013).
- THE ART STUDENTS LEAGUE. En: <http://www.theartstudentsleague.org/Home.aspx> > (Fecha de consulta: 9-IV-2013).

THE MENIL COLLECTION. En: <<http://www.menil.org/collection/CyTwomblyInDepth.php>> (Fecha de consulta 12-V-2013).

THIS IS A BLOG BLOG. En: <<http://thisisablogblog.wordpress.com/2011/07/05/this-is-cy-twombly/>> (Fecha de consulta: 20-VII-2013).

1STDIBS. En: <[http://www.1stdibs.com/art/prints-works-on-paper/cy-twombly-six-latin-writers-poets/id-a\\_36854/](http://www.1stdibs.com/art/prints-works-on-paper/cy-twombly-six-latin-writers-poets/id-a_36854/)> (Fecha de consulta: 12-VII-2013).

UNDO.NET. “Bolsena, gli anni di Plinio De Martiis”. En: <<http://www.undo.net/it/mostra/126652>> (Fecha de consulta 15-VII).

UNIVERSITÄT, Bonn. En: <<http://www3.uni-bonn.de/>> (Fecha de consulta 16-III-2013).

\_\_\_\_\_, München. Bibliothek. Ludwig-Maximilians. En: <<http://edoc.ub.uni-muenchen.de/15322/>> (Fecha de consulta 6-IV-2013).

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-2013).

\_\_\_\_\_, Whashington-Lee. En: <<http://paris2013.academic.wlu.edu/2013/05/01/april-29-musee-du-louvre/>> (Fecha de consulta: 12-VII-2013).

VINCENT KATZ. En: <<http://www.vincentkatz.com/index.htm>> (Fecha de consulta: 16-V-2013).

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](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-2013).

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-2013).

WEISS, Jeffrey. “Cy Twombly: Tate Modern, London /ArtForum”. En: <[http://www.cytwombly.info/twombly\\_writings9.htm](http://www.cytwombly.info/twombly_writings9.htm)> (Fecha de consulta 10-IV-2013).

WORLDCAT. En: <<http://www.worldcat.org/>> (Fecha de consulta 6-IV-2013).

YAHOO. En: <<http://www.yahoo.com/>> (Fecha de consulta 13-III-2013).

## | Apéndice

### └ Imágenes<sup>1</sup>

[1]



Fig. 1. *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).

[2]

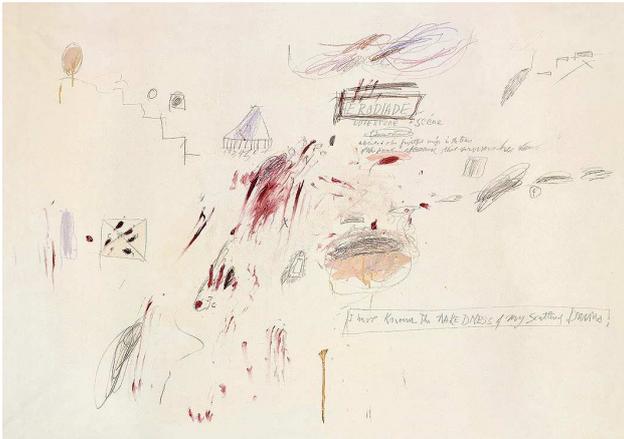


Fig. 2. *Aurora* (1981), Roma. Madera, rosa de plástico, alambre, cordel, yeso, clavos y pintura blanca. 135 x 109,5 x 21,4 cm. © Cy Twombly (Colección particular).

---

<sup>1</sup> Todas las imágenes están sujetas a Copyright, su reproducción solo tiene fines ilustrativos. Cy Twombly está representado por Gagosian Gallery.

[3]



[5]



[4]



Fig. 3. *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).

Fig. 4. *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 Ludwing Cologne).

Fig. 5. *Catullus* [Catulo] (1962), Roma. Óleo, lápiz de cera y lápiz de plomo sobre lienzo, 200 x 120 cm. © Cy Twombly (Colección RIRA).

[6]



Fig. 6a. *Untitled (Bacchus) -V-* [Sin título (Baco) -V-] (2005). Acrílico sobre lienzo. 325,1 x 492 cm. © Cy Twombly (Aby Rosen Collection, New York).



Fig. 6b. *Untitled (Bacchus) -VII-* [Sin título (Baco) -VII-] (2005). Acrílico sobre lienzo. 317,5 x 468,6 cm. © Cy Twombly (Colección de Larry Gagosian).

[7]



Fig. 7. *CY + Reliquias* (1952). Fotografía de Robert Rauschenberg. © Cy Twombly.

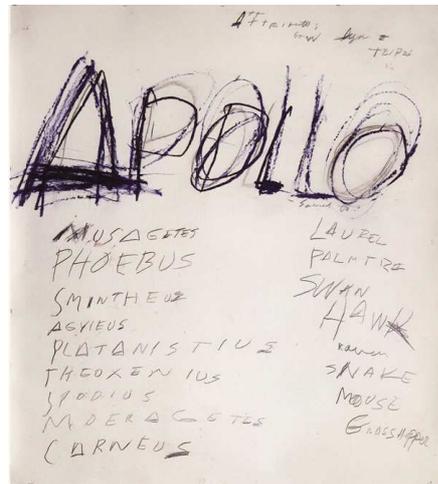
Fig. 8. *Apollo and the Artist* [Apolo y el artista] (1975), Roma. Pintura al óleo, lápiz de cera, lápiz y collage. 142 x 128 cm. © Cy Twombly (Colección particular).

Fig. 9. *Apollo* [Apolo] (1975), Roma. Pintura al óleo, lápiz de cera, lápiz y collage. 142 x 128 cm. © Cy Twombly.

[8]



[9]



[10]



[11]



[12]



[13]



Fig. 10. *Untitled* [Sin título] (1959), New York. Madera, pintura industrial, pigmento rojo y hoja de plástico. 71 x 34 x 39,5 cm. © Cy Twombly (Colección del artista).

Fig. 11. *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).

[14]

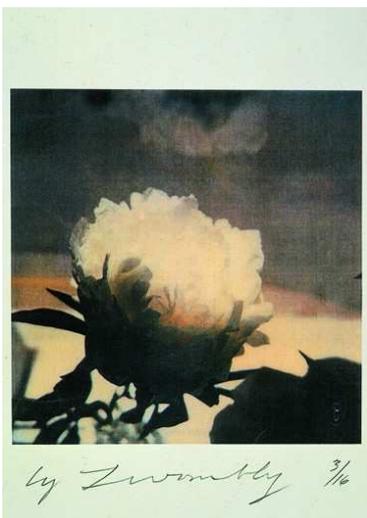


Fig. 12. *Untitled* (Funerary Box for a Lime Green Python)[Sin título (Urna para una pitón verde lima)] (1954), New York. Madera, palmas, cordel, pintura industrial y tejido. 140 x 66 x 12,5 cm. © Cy Twombly (Colección del artista).

Fig. 13. *Min-oe* (1951), Black Mountain College, Carolina del Norte. Betún y pintura industrial al aceite. 84,4 x 101,6 cm. © Cy Twombly (Colección Robert Rauschenberg Foundation).

Fig. 14. *Tree-Peony* [Árbol-peonia] (1980), Bassano in Teverina. Polaroid. © Schimer/Mosel Verlag. (Colección Nicola Del Roscio Foundation).



a.



b.



c.



d.



e.

Fig. 15a. *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. 15.b *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. 15c. *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. 15d. *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. 15e. *Ferragosto -V-* (1961), Roma. Óleo, lápiz de cera y lápiz de plomo sobre lienzo. 164,5 x 200 cm. © Cy Twombly (Colección Particular).

[16]

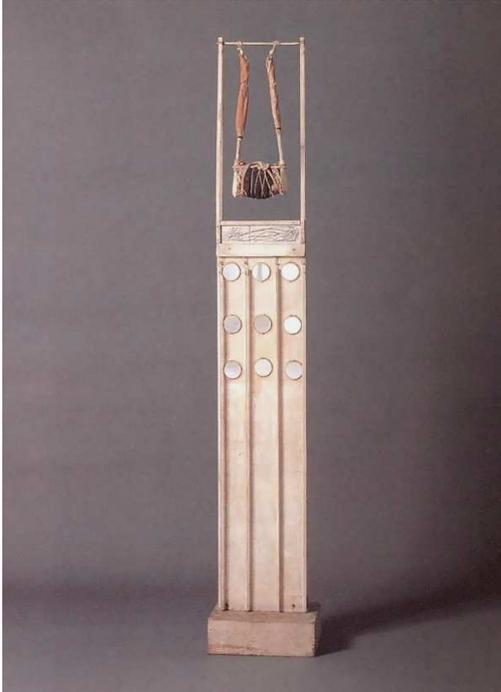


Fig. 16.a *Untitled* [Sin título] (1954), New York. Madera, vidrio, espejos, telas, hilos, alambres, cuchara de madera, yeso, pintura y cera. 203,2 x 35 x 28 cm. © Cy Twombly (Cy Twombly Gallery, The Menil Collection, Houston).



Fig. 16b. *Untitled* [Sin título] (1954), New York. Detalles vista de frente.

[17]



Fig. 17. *Cy Twombly en Pompeya*, verano 1957. Fotografía de William Holms © Cy Twombly.

[18]



Fig. 18. *Cy + Bob - Venice*, 1952. Fotografía de Robert Rauschenberg. © Cy Twombly.

[19]

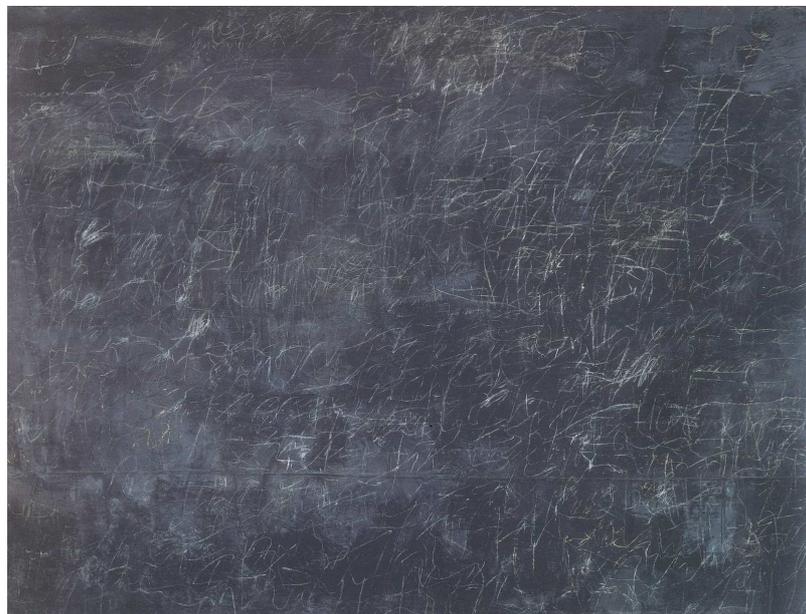


Fig. 19. *Panoram [Panorama]* (1955), New York. Pintura industrial al aceite, lápiz y tiza sobre lienzo. 257 x 339 cm. © Cy Twombly (Colección Particular).

[20]



Fig. 20. *Academy* [Academia] (1955), New York. Pintura industrial al aceite, lápiz de grafito y de pastel sobre lienzo. 191,1 x 241 cm. © Cy Twombly (Colección del artista).

[21]

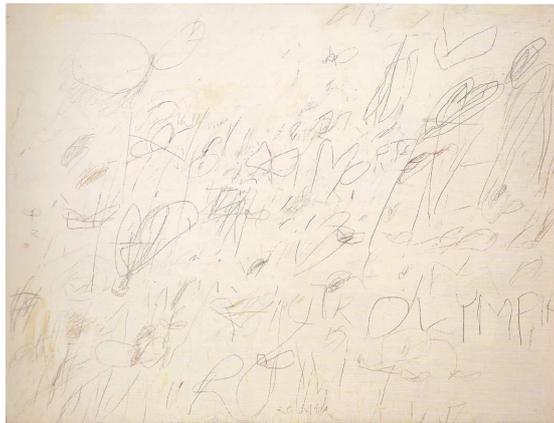


Fig. 21. *Olympia* [Olimpia] (1957), Roma. Pintura industrial al aceite, mina de lápiz, lápiz de colores y lápiz de cera sobre lienzo. 200 x 264 cm. © Cy Twombly (Colección particular).

[22]



Fig. 22. *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).

[23]

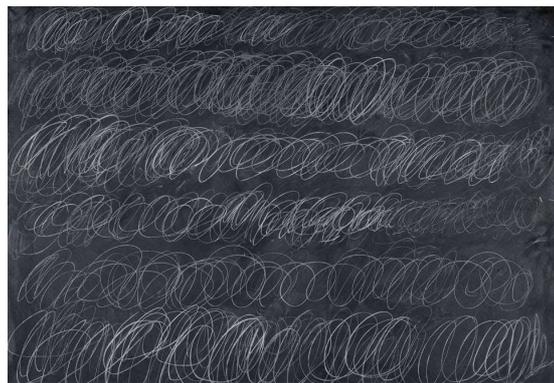


Fig. 23. *Cold Stream* [Corriente fría] (1966), Roma. Pintura industrial al aceite y lápiz de cera sobre lienzo, 200 x 252 cm. © Cy Twombly (Colección de Marguerite y Robert Hoffman).

[24]



Fig. 24. *Untitled (Bassano in Teverina) -II-*  
[Sin título (Bassano in Teverina) -II-]  
(1985), Bassano in Teverina. Acrílico,  
pintura al óleo, pintura en aerosol sobre  
panel de madera. 181,7 x 181,7 cm. ©  
Cy Twombly (Colección del artista).

[25]

Fig. 25. *Untitled (A painting in Nine Parts) -VI-*  
[Sin título (Una pintura en nueve partes) -  
VI-] (1988). Acrílico sobre tabla de madera.  
262,8 x 160,7 cm. © Cy Twombly (Cy  
Twombly Gallery, The Menil Collection,  
Houston, regalo del artista).



[26]

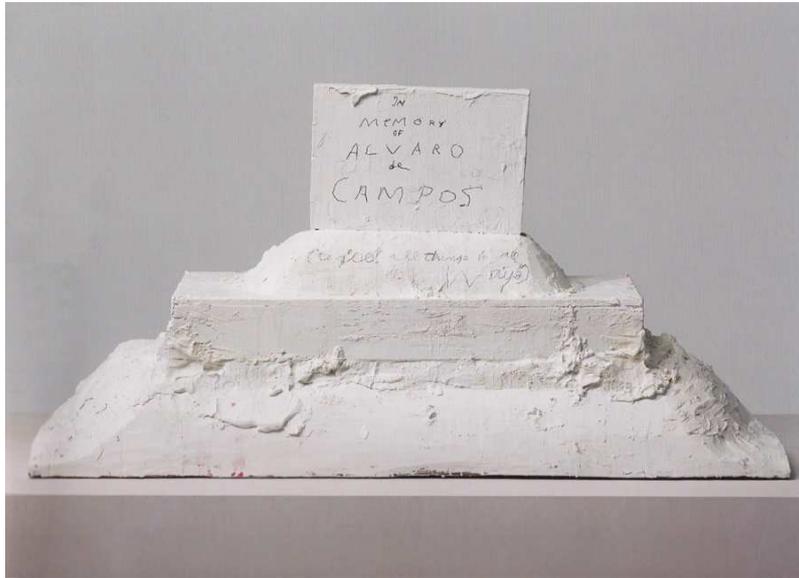


Fig. 26. *Untitled (In Memory of Álvaro de Campos)* [Sin título (en memoria de Álvaro de Campos)], 2002. Madera, yeso, resina sintética con pasta de relleno en ocre, pintura blanca y trazas de lápiz amarillo, rojo, verde y azul. 60 x 116 x 39,3 cm. © Cy Twombly (Colección del artista).

[27]



Fig. 27. *Om ma ni pad me hum* (2000), Lexington. Madera, 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).

[28]



Fig. 28. *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.

[29]



Fig. 29. *Twombly por el lago Bolsena*, Mayo 1971. Fotografía de Plinio De Martiis. © Cy Twombly.

[30]

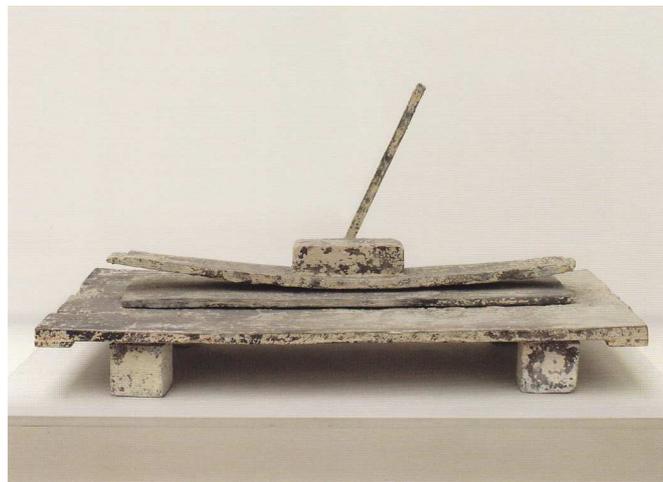
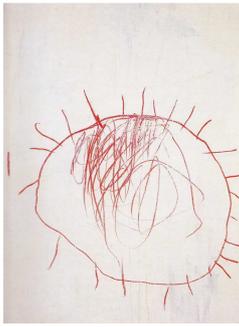
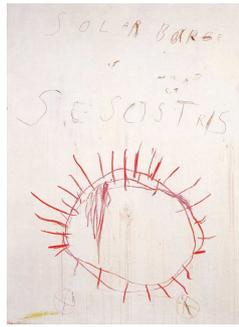


Fig. 30. *Winter's Passage: Luxor* [Pasaje de invierno: Luxor] (1985). Bronce pintado con pintura Blanca al óleo. 54 x 105,7 x 51,6 cm. © Cy Twombly (Colección particular).



a.



b.

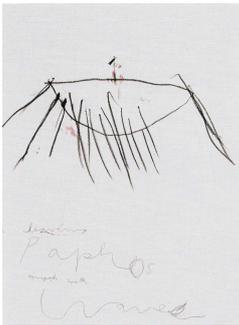


c.



d.

Fig. 31a. *Coronation of Sesostris -I-* [Coranación de Sesostris -I-] (2000), Virginia. Acrílico, carboncillo y lápiz sobre lienzo. 206,1 x 156,5 cm. © Cy Twombly (Gagosian Gallery).



e.

Fig. 31b. *Coronation of Sesostris -II-* [Coranación de Sesostris -II-] (2000), Virginia. Acrílico, carboncillo y lápiz sobre lienzo. 206 x 246,5 cm. © Cy Twombly (Gagosian Gallery).



Fig. 31c. *Coronation of Sesostris -III-* [Coranación de Sesostris -III-] (2000), Virginia. Acrílico, carboncillo y lápiz sobre lienzo. 206 x 246,5 cm. © Cy Twombly (Gagosian Gallery).

f.

Fig. 31d. *Coronation of Sesostris -V-* [Coranación de Sesostris -V-] (2000), Virginia. Acrílico, carboncillo y lápiz sobre lienzo. 206 x 246,5 cm. © Cy Twombly (Gagosian Gallery).



Fig. 31e. *Coronation of Sesostris -VI-* [Coranación de Sesostris -VI-] (2000), Virginia. Acrílico, carboncillo y lápiz sobre lienzo. 206 x 246,5 cm. © Cy Twombly . (Gagosian Gallery).

g.

Fig. 31f. *Coronation of Sesostris -IX-* [Coranación de Sesostris -IX-] (2000), Virginia. Acrílico, carboncillo y lápiz sobre lienzo. 206 x 246,5 cm. © Cy Twombly (Gagosian Gallery).

Fig. 31g. *Coronation of Sesostris -X-* [Coranación de Sesostris -X-] (2000), Virginia. Acrílico, carboncillo y lápiz sobre lienzo. 206 x 246,5 cm. © Cy Twombly (Gagosian Gallery).

[32]

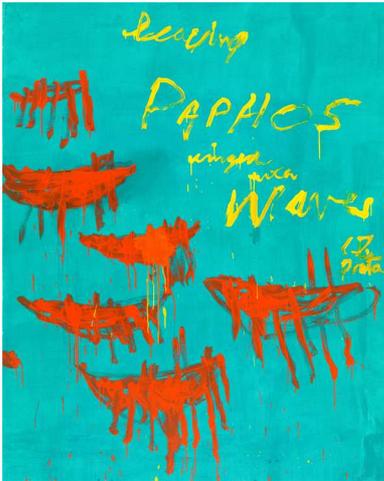


Fig. 32. *Leaving Paphos Ringed with waves -V-* [Saliendo de Pafos bordeado con olas -V-] (2009). Acrílico sobre lienzo. 267,4 x 212,3 cm. © Cy Twombly (Gagosian Gallery).

[33]

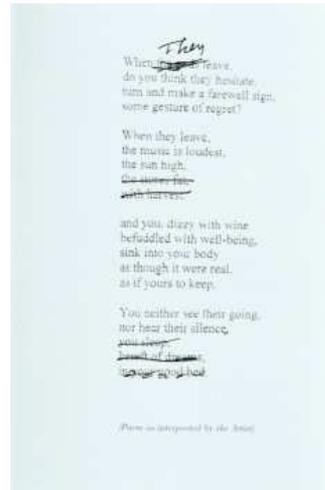


Fig. 33. Cy Twombly. *Nunc est bibendum*, 2000. © Cy Twombly.

[34]



Fig. 34a. *Camino Real -I-* (2010). Acrílico sobre madera. 252,1 x 186,7 cm. © Cy Twombly Foundation (Gagosian Gallery).



Fig. 34b. *Camino Real -IV-* (2010). Acrílico sobre madera. 252,4 x 187,3 cm. © Cy Twombly Foundation (Gagosian Gallery).

[35]

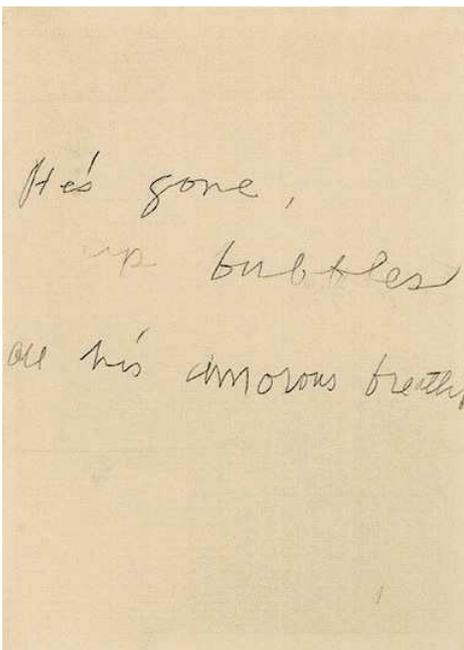


Fig. 35. *Hero and Leander* [Hero y Leandro] (1984), Bassano in Teverina. © Cy Twombly (Colección Daros, Suiza).

35a. Parte -I- Óleo, pintura industrial al aceite y óleo en barra sobre lienzo. 167,6 x 200,5 cm.

35b. Parte -II- Pintura industrial al aceite y óleo en barra sobre lienzo. 156,6 x 205 cm.

35c. Parte -III- Pintura industrial al aceite y óleo sobre lienzo. 156,5x 205 cm.

35d. Parte -IV- Lápiz de plomo sobre papel. 42 x 29,6 cm.

[36]



Fig. 36. Peter Paul Rubens, *Hero and Leander* [Hero y Leandro] (ca. 1605-06). Óleo sobre lienzo. 95,9 x 128 cm. © Yale University Art Gallery.

[37]



Fig. 37. William Turner, *Departing Hero and Leander* [Despedida de Hero y Leandro] (1837). Óleo sobre lienzo. 146 x 236 cm. © The National Gallery London.

[38]



Fig. 38. *Pan* (1975). Lápiz de cera, collage. 148 x 100 cm. © Cy Twombly. (Colección particular).

[39]

Fig. 39a. *Cy Twombly*, Roma 1962. Fotografía de Werner Schloske. © Cy Twombly.



a.



b.

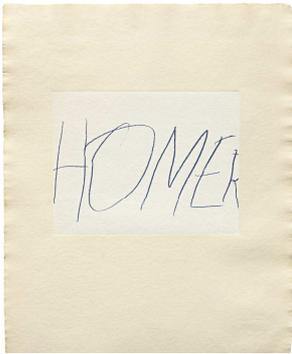
Fig. 39b. *Cy Twombly* y *Tatiana Franchetti*, Roma 1966. Reportaje para la revista *Vogue* "Roman Classic Surprise" en casa del artista (La mujer de Twombly, aparece al fondo de la sala sentada frente al cuadro *Hyperion (To Keats)* [Hiperión (para Keats)] (1962). Fotografía de Horst P. Horst © Cy Twombly.

[40]

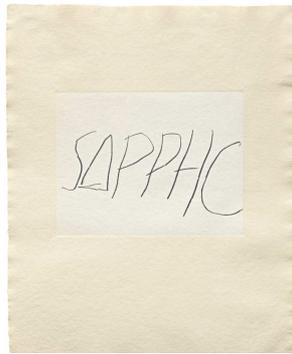


Fig. 40 (a, b, c, d, e, f, g). *Six latin Writers and Poets* [Seis escritores y poetas latinos] (1975-76). Siete litografías. Cada placa 33 x 25,4 cm. Cada hoja 64,8 x 50 cm. Editor: Propyläen-Verlag, Berlin. Imprenta: Matthieu Studio, Zürich/Dielsdorf. Gift of Arthur Stanton. © 2013 Cy Twombly Foundation.

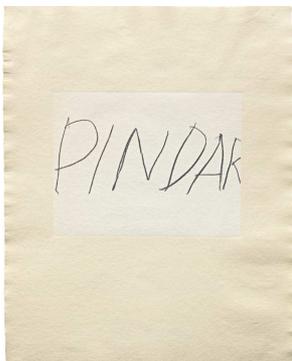
[41]



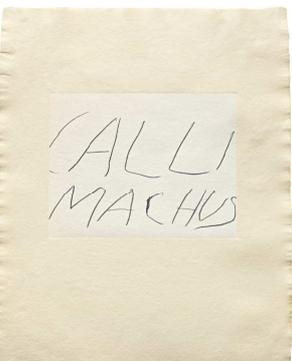
a.



b.



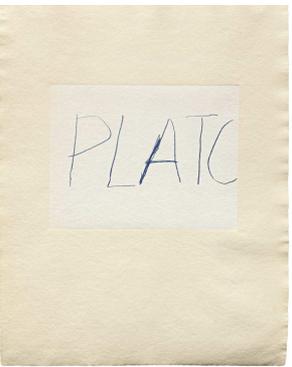
c.



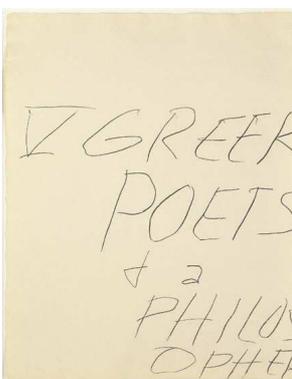
d.



e.



f.



g.

Fig. 41 (a, b, c, d, e, f, 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. © 2013 Cy Twombly Foundation.

[42]



Fig. 42. *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 © Musée du Louvre.

[43]



a.

Fig. 43 (a, b, c). Intervención de Anselm Kiefer en el Musée du Louvre (2007), Paris. ©Musée du Louvre.



b.



c.

[44]



a.



b.

Fig. 44 (a, b). Intervención de François Morellet en el Musée du Louvre (2010), París. ©Musée du Louvre.

[45]

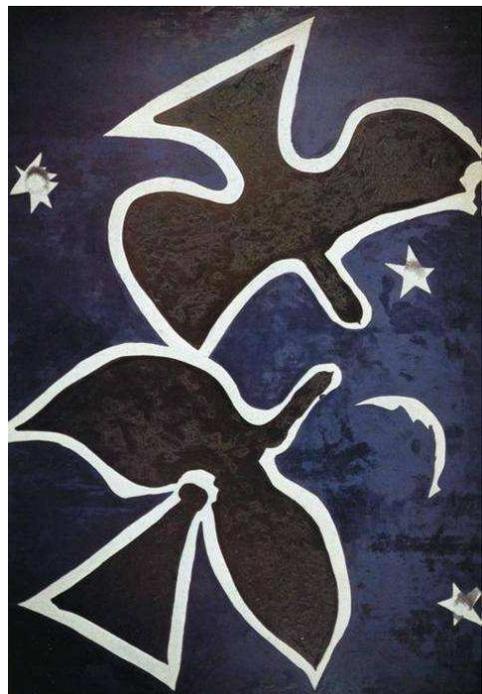


Fig. 45. Mosaico del siglo II a. C. del pavimento de una sala de banquetes con una inscripción en griego en La Seu d'Empúries. © Museo d'Arqueologia de Catalunya.



a.

Fig. 46 (a, b). Intervención de Georges Braque en la sala etrusca -Henri II- del Musée du Louvre (1952-1953), Paris. ©Musée du Louvre.



b.



a.



b.



c.



d.

Fig. 47 (a, b, c, d). Detalles de algunos nombres 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 © Musée du Louvre.

[48]



Fig. 48. Detalle de los escudos 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 © Musée du Louvre.

[49]



Fig. 49. Giotto di Bondone, detalle del techo de la Cappella degli Scrovegni (1303-1305), Padova. © Cappella degli Scrovegni.

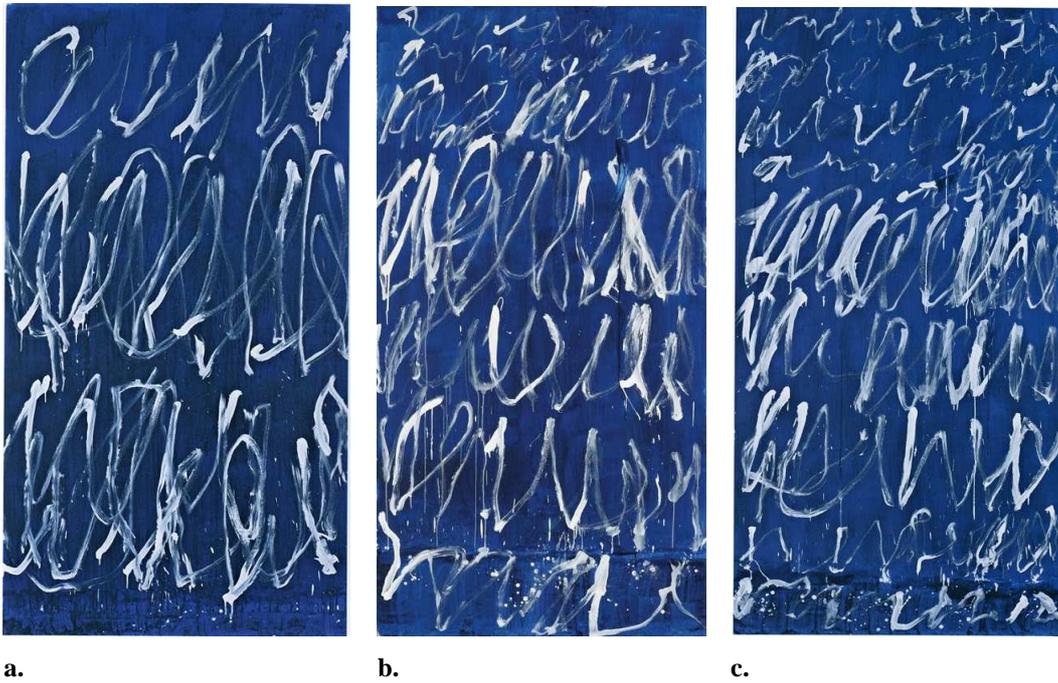


Fig. 50. *Untitled (Three Parts)* [Sin título (Tres partes)] (2008) © Cy Twombly (Gagosian Gallery).

50a-Parte -I-. Acrílico sobre lienzo. 265,4 x 144,8 cm.

50b-Parte -II-. Acrílico sobre lienzo. 275.8 x 144,3 cm.

50c-Parte -III-. Acrílico sobre lienzo. 273.4 x 144,8 cm.

[51]



a.



b.

Fig. 51 (a, b). La artista Barbara Crawford probando colores y pintando los escudos siguiendo la maqueta de Cy Twombly. © Musée du Louvre.



a.



b.



c.



d.



e.

Fig. 52 (a, b, c, d, e). Fotografías del desarrollo del trabajo en el taller de Montreuil y en el Musée du Louvre. © Cedric Benetti.

[53]

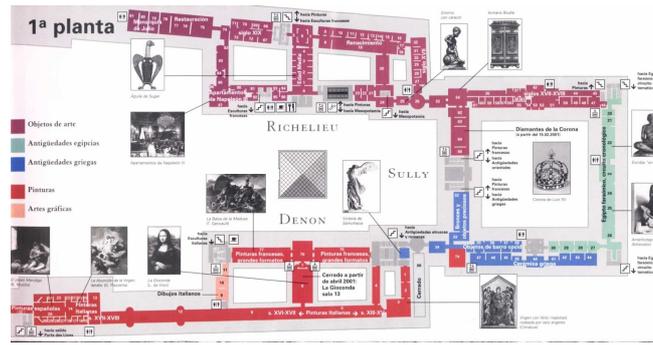


Fig. 53. Plano de la primera planta del Musée du Louvre donde se encuentra ubicada la Salle des Bronzes (32). © Musée du Louvre.

[54]

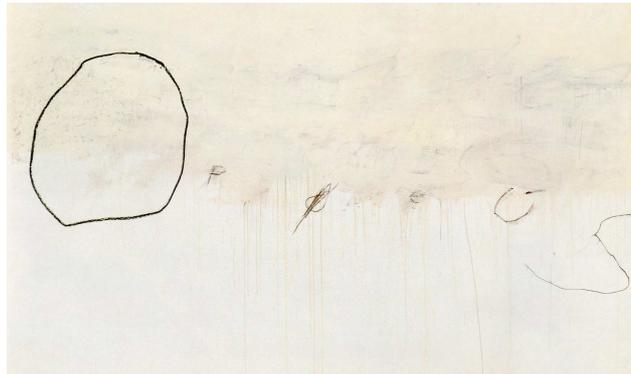


Fig. 54. *Orpheus* [Orfeo] (1979). Base de aceite, óleo y lápiz de cera sobre lienzo. 195,7 x 334,5 cm. © Cy Twombly (Colección particular).

[55]

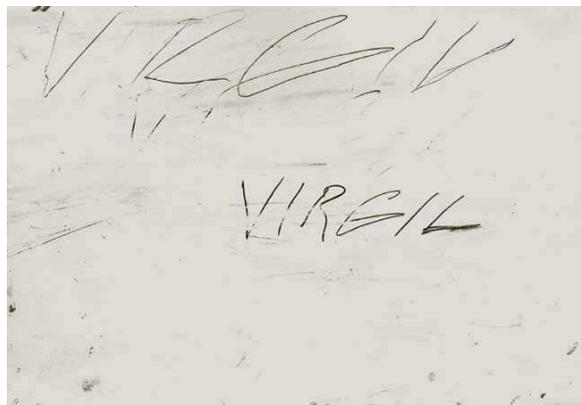


Fig. 55. *Virgil* [Virgilio] (1973). Óleo y lápiz sobre papel. 70 x 99,2 cm. © Cy Twombly (Colección particular).

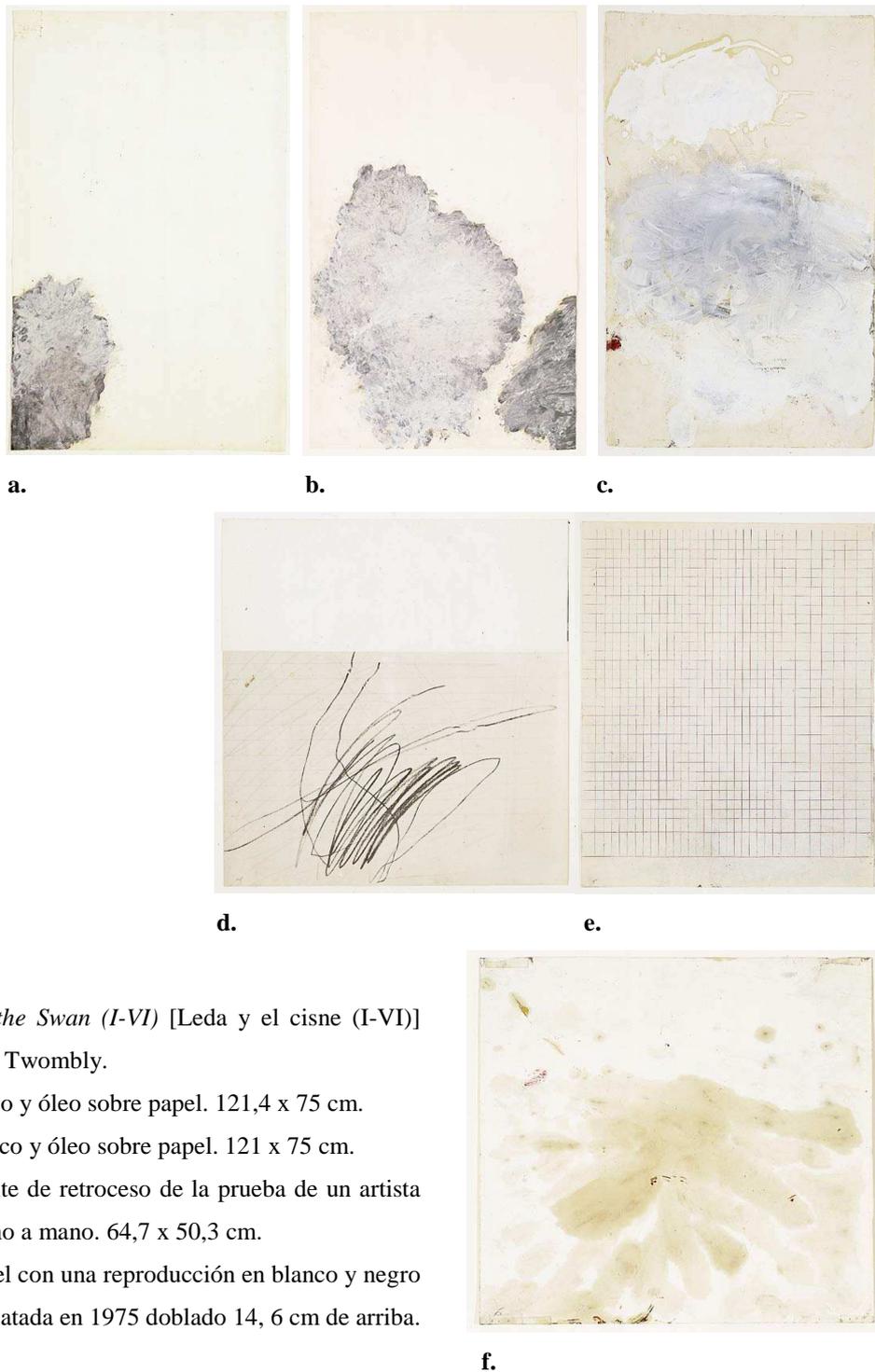


Fig. 56. *Leda and the Swan (I-VI)* [Leda y el cisne (I-VI)] (1980). © Cy Twombly.

56a. Parte -I- Acrílico y óleo sobre papel. 121,4 x 75 cm.

56b. Parte -II- Acrílico y óleo sobre papel. 121 x 75 cm.

56c. Parte -III- Aceite de retroceso de la prueba de un artista en papel hecho a mano. 64,7 x 50,3 cm.

56d. Parte -IV- 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.

56e. Parte -V- Papel impreso sobre cuadros. 43,5 x 34,4 cm.

56f. Parte -VI- Óleo sobre papel con cinta adhesiva transparente en las cuatro esquinas. 35,8 x 33,5cm.

[57]

Fig. 57. *Malevitch*, (1974). Lápiz, pintura al óleo y cinta adhesiva, collage. 78,5 x 58 cm. © Cy Twombly.



[58]



Fig. 58. *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 (Colección particular).

[59]



Fig. 59. *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 (Colección particular).

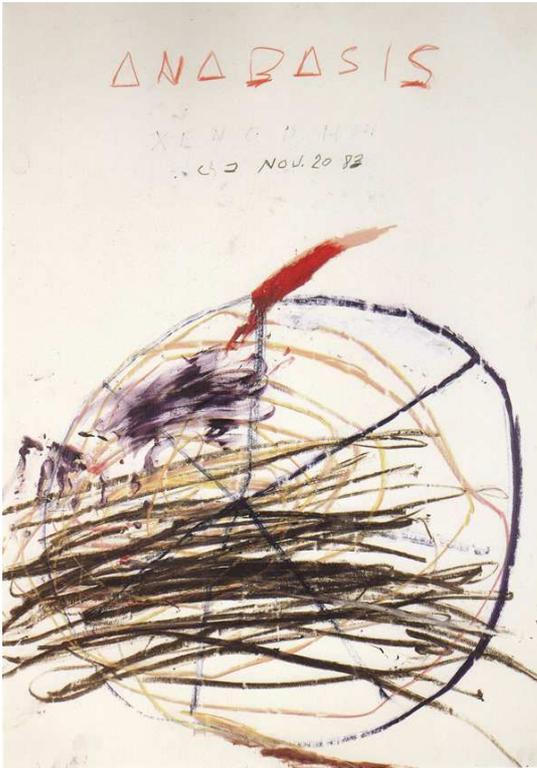


Fig. 60a. *Anabasis* [Anábasis] (20 de noviembre 1983).  
Pastel al óleo, pintura al óleo y lápiz sobre papel. 100 x  
70 cm. © Cy Twombly (Colección particular).



Fig. 60b. *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 (Colección del artista).

[61]



Fig. 61a. Cy Twombly en la Salle des Bronzes del Musée du Louvre (2010), Paris. © Musée du Louvre.



b.



c.



d.

Fig. 61 (b, c, d). Detalles de *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 © Musée du Louvre.