

Nacidos bajo el signo de Saturno. Mito y leyenda del artista en la actualidad¹

Dolores Fernández Martínez

Facultad de Bellas Artes

Departamento de Pintura y Restauración, UCM

dfernand@ucm.es

La propuesta arranca de una línea de investigación muy antigua ligada a la tesis doctoral: *La imagen literaria del artista de vanguardia en el siglo XX: Jusep Torres Campalans* (1994). Alternando con otras investigaciones, siempre he mantenido el interés por el mito del artista como héroe moderno, por los estereotipos y por los mecanismos de difusión de la obra ligada a la personalidad. De ahí seis ciclos de cine y pintura en la Facultad de Bellas Artes que son resultado de una colección personal de películas y novelas sobre artistas que responden generalmente a estereotipos sobre el personaje pero en las que también se reelaboran leyendas ligadas a las biografías que a lo largo de los siglos han ido configurando el mito.

Poner en orden la información es complejo, porque alrededor del artista se encadenan mitos, tópicos, estereotipos, leyendas, que se van superponiendo, como estratos, a lo largo de los siglos, que tienen que ver con el estatus del artista a través de la historia pero que no siguen una evolución lineal, sino que se funden y confunden. La mística del chamán, el mago, se mezcla con la imagen del genio, el iluminado, que a su vez va adquiriendo tintes melancólicos y románticos de héroe contemporáneo, o se va diluyendo en la vacuidad actual que niega su existencia.

La imagen del artista en la actualidad

La imagen del artista, incluso el mismo concepto de Arte, con mayúsculas, se viene desvaneciendo en las últimas décadas. En 1981 el artista y teórico francés Hervé Fisher publicó un ensayo con el título *L'Histoire de l'Art est terminée*². Dos años después, en 1983, el historiador del arte alemán, profesor de la Universidad de Múnich, Hans Belting, daba a conocer otra publicación en la que mantenía la misma idea: *Das Ende der Kunstgeschichte*, que fue rápidamente traducida ³(*El fin de la Historia del Arte*). Un año después sería Suzi Gablik quien publicó *Has Modernism failed?*⁴ (*¿Ha muerto el arte moderno?*), a estos se unirían los libros de Victor Burgin con *The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity* (*El fin de la Teoría del Arte. Crítica y Postmodernidad*) en 1986⁵ y Gianni Vattimo con *La fine della*

¹ Intervención dentro del grupo ACIS. GRUPO DE INVESTIGACIÓN DE MITOCRÍTICA (ref. 941730).

² Mayenne, Ed. Balland, 1981.

³ BELTING, H., *The End of the History of Art?*, Chicago-London, Ed. The University of Chicago Press, 1987.

⁴ GABLIK, S., *¿Ha muerto el arte moderno?*, Madrid, Blume, 1987.

⁵ BURGIN, V., *The End of Art Theory. Criticism and Posmodernity*, Nueva York, Mac Millan, 1986.

*Modernidad*⁶, publicado en Italia en 1985. Y estas publicaciones apocalípticas no han dejado de proliferar, en 1997 Arthur C. Danto publicaba *After the End of art*⁷ (Después del fin del Arte) y en 2001 Cynthia Freeland publicaba *Bur Is It Art?*⁸ (*¿Pero esto es Arte?*). Para finalizar, Donald Kuspit publicó, en 2004, *The End of Art*⁹ (*El fin del Arte*). Así que, si no hemos llegado al linde de la historia, como proclaman Belting y Danto, desde luego lo parece pues es cierto que, con la intensa bibliografía que se ha ido generando últimamente acerca de la crisis del arte, podemos añadir que también está en cuestión el papel del artista, su identidad y su imagen. Si en 1973 Jacques Barzún escribió que en el siglo XIX el arte se convirtió en “la puerta de entrada al reino del espíritu para todos aquellos cuyo control han perdido las antiguas religiones”¹⁰. Hoy nos encontramos con que eso no es así, el arte parece que ha dejado de ser esa puerta de entrada al reino del espíritu, aunque todavía hay muchos artistas que sigan pensando que el hacer arte les confiere “los atributos de un vidente y profeta”¹¹. Es más, añade Donald Kuspit:

El artista quizá sigue creyendo que es un vidente y un profeta -para él es sin duda narcisistamente confortante pensar que lo es-, pero la sociedad en sentido amplio no. El artista ya no es “el modelo de la grandeza humana” que antaño fue, y ya no es evidente “que el modo más noble de expresión del hombre es el arte”¹². La visión del artista no es mejor que la de cualquier otro en un mundo multicultural. Es más, la pretensión de una visión artística universal, es decir, la creencia en que el arte puede comunicar una experiencia universal, parece absurda y carente de significado en un mundo en el que no hay experiencias universales, sólo una diversidad de experiencias culturalmente determinadas. En tal mundo, el arte es simplemente otra elaboración de una versión cultural de la vida cotidiana más que un revolucionario desafío.

Hay varias razones que explican el cuestionamiento del modelo. Una de ellas vendría dada por la crítica al sistema ejercida desde el feminismo, pues es cierto que las mujeres artistas han sido ignoradas a lo largo de la Historia y que el estereotipo de artista “genial”, varón y heterosexual (alocado, disoluto, bebedor y promiscuo), es inadmisiblemente excluyente (Patricia Mayayo, Christine Battersby...).

Otra de las razones viene dada por la pérdida de poder del artista como “hacedor de imágenes” en un mundo tecnológico multicultural en el que cualquiera puede crear su propio mundo y difundirlo ampliamente.

⁶ VATTIMO, G., *El fin de la modernidad*, Barcelona, Gedisa, 1986.

⁷ *Después del fin del Arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1999

⁸ *Pero ¿esto es arte?*, Madrid, Cátedra, 2003.

⁹ *El fin del Arte*, Madrid, Akal, 2006.

¹⁰ BARZÚN, Jacques, *The Use and Abuse of Art*, Princeton, Princeton University Press, 1973, p. 30, en KUSPIT, Donald, *El fin del arte*, p. 131.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Kuspit cita de nuevo a BARZÚN, p. 39.

Finalmente, otra de las razones sería la constatación de que no existe una Historia Universal del Arte -preferentemente occidental- sino que hay otras historias, igual de poderosas, que han sido excluidas del relato general.

Estas tres razones son lo suficientemente poderosas como para explicar la nueva situación, pero no las únicas, pues los cambios sociales y económicos, que son los verdaderamente determinantes, también influyen. No obstante, conviene no dejarse llevar por los deseos, o los miedos milenaristas y analizar si realmente se está produciendo el cambio de imagen de artista que hemos heredado o si, por el contrario, pervive el poder de la leyenda. Y cuales pueden ser las razones por las que el estatus del artista (plástico y/o visual) está siendo cuestionado y no, por poner algunos ejemplos, la del arquitecto, el músico o el cantante de ópera, pues es especialmente sospechoso que se produzca precisamente, ahora, cuando es incuestionable la incorporación de la mujer al máximo nivel de referencia (Nancy Spero, Louise Bourgeois, Marina Abramovic...), como si su acceso a este ámbito de influencia hubiera sido suficiente como para devaluarlo, lo que supondría una burla más de la Historia. Es a lo que se referían *The Gyerrilla Girls* cuando se preguntaban por que las mujeres artistas no eran igual de ricas y famosas que los hombres.

Quizá la razón más poderosa es la de que las imágenes, en un mundo dominado por ellas, inundado por ellas, sobresaturado de imágenes la mayoría de las veces anónimas -pues pululan por las hondas, por Internet y están presentes en nuestra vida cotidiana más que nunca- han perdido su potencia mágica, porque de la magia de las imágenes es de donde proviene el poder del artista como mago, como demiurgo. Y sin embargo seguimos observando fenómenos que ligan a los artistas más recientes con la leyenda del artista que tan bien estudiaron Ernst Kris y Otto Kurtz en su famoso libro *La leyenda del artista*. Y seguimos viendo peculiares formas de vida -y de muerte- que reviven la imagen del artista excéntrico, en ocasiones maldito, estudiada por el matrimonio Witkower en el libro *Nacidos bajo el signo de Saturno*. Y una revitalización enorme de las biografías que traspasan los papeles y se instalan dentro de la propia obra dando lugar a mitificaciones extraordinarias de las “vidas” de artistas iniciadas por Vasari.

Orígenes del artista como mago y su actualidad

No hay más que ver el documental que Werner Herzog realizó en 2010¹³ sobre la cueva de Chauvet, en Francia, para detectar la vigencia del mito en la actualidad, o visitar la exposición *Maestros del caos. Artistas y chamanes* que proviene del Musée du Quai Branly y que se celebra en estos momentos en Madrid¹⁴. En el documental se muestra, sin temor a ninguna duda, unas manos con un dedo torcido que se repiten una y otra vez por la cueva y

¹³ <http://www.youtube.com/v/LVJhSgvncRw&fs=1&source=uds&autoplay=1> (Consultado 10-2-2013).

¹⁴ Caixaforum, del 6 de febrero al 19 de mayo de 2013 (proviene del Museo parisino Quai Branly). Sigue la estela originada por la exposición *Magiciens de la terre (Magos de la tierra)*, comisariada en 1989 por el francés Jean-Hubert Martin en el Georges Pompidou y en la Grande Halle de la Villette en París.

que se identifican con la “firma” del chamán. Lleva por título *La cueva de los sueños olvidados* y en él se vierten todas las hipótesis contemporáneas sobre los elementos mágicos que rodean la creación de las primeras imágenes, hipótesis que damos por ciertas y que respetamos y nos las creemos sin asomo de dudas. Pero es que además la filmación misma está realizada en un tono misterioso, legendario, que se incrementa por la introducción de música religiosa y, a pesar de contar con la opinión de muchos expertos, arqueólogos, antropólogos que nos explican hasta los más humildes trazos, y a pesar de contar con enormes recursos técnicos, el misterio siempre está ahí, revelándose como algo más allá de nuestro conocimiento, más allá de nuestra vida actual, en comparación, tan fugaz. Son los restos que han permanecido desde hace más de 30 o 40.000 años. El ambiente de la cueva está muy protegido, la visita y la grabación de Herzog es una excepción, un privilegio, y así lo percibimos en todo momento. Incluso hay una zona de pinturas a la que no es posible que nos podamos acercar porque el manto de huellas que cubre el suelo es tan delicado y los restos del pasado tan importantes que está terminantemente prohibido caminar por encima. Hay que tener en cuenta que el aliento de los visitantes también es peligroso para las pinturas, tanto que se ha prohibido las visitas de los turistas en la cueva de Altamira. Bueno pues, a pesar de todo, el equipo de Herzog consigue acercarse a las pinturas más recónditas sujetando la cámara a un palo largo. Y de esa manera se nos muestra una mujer, al estilo de la Venus de Willendorf, incrustada entre el cuerpo de un bisonte. Y el presentador alude a Picasso,¹⁵ pues mucho antes de que ese artista indiscutible del siglo XX creara la simbiosis de la mujer en relación con el toro -recreación del mito de Europa- lo habían hecho aquellos artistas primitivos.

El significado mítico y mágico de las figuras antropomorfas, mitad hombre y mitad animal, está muy bien ilustrado en la exposición citada, *Maestros del caos. Artistas y chamanes*, pero a pesar de su interés, lo que nos llama la atención aquí es la relación que establece Herzog entre este artista prehistórico, mítico, mágico, con Pablo Picasso, pues de ese modo establece la línea de continuación entre el chamán, el oscuro mago prehistórico, con el genio contemporáneo encarnado por la figura de Picasso. Si la cueva fue descubierta en 1994, años después de que el artista muriera, ya que lo hizo en 1973, era imposible que tuviera noticias de estos restos prehistóricos cuando realizó aquellos dibujos, grabados y óleos con el tema de la mujer y el minotauro.

Picasso es, precisamente, el artista del siglo XX que -casi sin discusión- es tomado por el mayor genio del siglo. Es calificado de demiurgo, de mago, se cuentan historias sobre él que se convierten en míticas. Se recopilan sus frases, escasas, porque es fundamental cultivar el

¹⁵ Y se refiere, sin duda, a toda la serie de dibujos o grabados relacionada con la mujer y lo taurino: *Minotauro violando a una mujer* (1933), *Minotauro y desnudo* (1933), *Mujer y minotauro* (1934), *Mujer torero. Ultimo beso* (1934), *Marie-Therèse como mujer-torero* (1934). Todos se pueden ver en el cat. de la exp. *Picasso. Corrida de toros. 1934*, nº 7 de la serie *Contextos de la Colección Permanente* del Museo Thyssen Bornemisza, Madrid, 1999.

silencio, el misterio del artista. Picasso no dice nada, apenas dice nada, solo mira, y es en su mirada en donde los demás ven el poder que se oculta dentro de su persona, que traspasa, que desnuda, que conoce lo más recóndito, lo oculto. Ese es el poder de los ojos del mago, los ojos de Picasso. Y él lo sabe.

Pero ¿qué significa que a Picasso lo llamen mago? Según dice Christopher Green hacia 1930 era casi rutinario llamar mago a Picasso y en un sentido maussiano, es decir, según el enfoque del etnólogo Marcel Mauss, quien había publicado en 1902-1903, junto con su ayudante Hubert, *Esquisse d'une theorie générale de la magie (Bosquejo de una teoría general de la magia)*, un texto breve que puntualizaba la gran obra, conocidísima, de J. G. Frazer titulada *The Golden Bough (La rama dorada)*. Ellos distinguían entre magia y religión. La religión sería pública y tiende al ideal por medio de himnos, promesas y ritos públicos de sacrificio mientras que la magia es practicada en secreto, en lugares recónditos como bosques, alejados de la sociedad, por la noche. La religión es buena, pública y normal, mientras que la magia es mala, secreta y anormal. El mago sería así un ser especial que suele caer en éxtasis por medio de trances neuróticos, crisis de histeria o estados catalépticos. Mauss y Hubert insistían en la intensidad de la mirada, a menudo ligada al “mal de ojo”. El hecho de que los artistas de principios del siglo XX en París estuvieran en contacto con escritores, científicos y etnógrafos hace suponer que, efectivamente, el sentido de “mago” que se le atribuía a Picasso, tenía esas características¹⁶.

Por aquel entonces uno de los fotógrafos más famosos de Picasso, Brassai, pudo fotografiar esos “lugares secretos” del mago, en el número 23 de la rue de la Boétie y en el Chateau de Boisgeloup. Allí Picasso convivía con Olga, su mujer de entonces, y alternaba las imágenes del apartamento burgués con los rincones desorganizados y sucios. Desde entonces, es inevitable identificar el estudio del artista como la “cueva”, lo secreto, donde no todo el mundo tiene acceso. Y aunque hay ejemplos de lo contrario (como Mondrian, que mantenía sus estudios tan ordenados como sus cuadros) encontramos muchos otros casos de artistas que mantienen el taller como una gruta, llena de deshechos (es el caso de Bacon, Freud, Barceló...).

Así, tal como dice Green, Picasso pasa a ser un personaje secreto y singular, un artista-mago, con cierto toque maléfico que veremos en otros artistas posteriores llegando, aunque parezca mentira, a Santiago Sierra¹⁷. Pero antes de eso me gustaría detenerme un momento más en la cueva que está dando origen a esta reflexión porque es particularmente significativa para enlazar con un artista de ahora mismo, con Miquel Barceló.

La cueva de la que hablamos fue descubierta en 1994 como ya hemos dicho, por tres espeleólogos franceses, Jean-Marie Chauvet, Eliette Brunel-Deschamps y Christian Hillaire y

¹⁶ GREEN, Chirstopher: *Picasso y Miró, 1930. El mago, el niño y el artista*, Valencia, IVAM, Centre Julio González, 1991, pp. 19-21.

¹⁷ En la novela de HERNÁNDEZ, Miguel Ángel: *Intento de escapada* (Barcelona, Anagrama, 2013) se desarrolla esta idea de un maléfico Santiago Sierra oculto en el personaje de ficción.

supone uno de los mayores descubrimientos en cuanto al arte parietal prehistórico. Y aunque al principio se pensó que su cronología se situaba en torno a los 17.000 o 21.000 años, posteriormente se supo que es muy superior, que las pinturas están datadas entre los 29.000 y los 33.000 las más antiguas, y las más recientes -porque hay superposiciones- entre los 24.500 y los 27.000 años, con lo que doblan la antigüedad de las pinturas de la Cueva de Altamira, que están datadas en torno a los 16.000 años antes de J.C.

En esta cueva se pueden encontrar infinidad de animales entre felinos, mamuts, rinocerontes, caballos, cérvidos (entre renos y ciervos) cabras, osos, uros y hasta un par de bueyes almizcleros. Y, aparte de su más que probable significado mágico, la belleza es incuestionable. De modo que el gobierno francés se apresuró a conservar la zona. La cueva se cerró y solo algunos científicos tienen permiso para poder estudiarla solo durante unos días al año. Uno de los primeros que obtuvo el permiso fue el crítico de arte, escritor y pintor John Berger, que a su vez invitó a su amigo el artista Miquel Barceló.

Berger describe como nadie ese sobrecogimiento que produce la cueva y, al mismo tiempo, la armonía con la naturaleza y con lo oculto:

Tanto para los cazadores como para los cazados, saber ocultarse es un requisito indispensable para sobrevivir. La vida depende de tener un refugio. Todo se esconde. Lo que ha desaparecido se ha escondido. Una ausencia -como la desaparición de los muertos- se considera una pérdida, pero no un abandono. Los muertos están escondidos en otra parte.¹⁸

Lo misterioso, lo mágico, es evidente para el artista-escritor:

Los Cro-Magnon no vivían en la cueva. Entraban en ella para participar en determinados ritos sobre los que se sabe poca cosa. La sugerencia de que, en cierto modo, era una sociedad chamánica, parece convincente. Es posible que el número de personas reunidas en un momento dado en la cueva no fuera nunca superior a 30.¹⁹

Así pues, no es de extrañar que en la visita realizada por Berger y Barceló, el pintor mallorquín confesara que sintió una de las mayores impresiones estéticas de su vida y, como consecuencia de aquel impacto, decidió paralizar el proyecto que estaba fraguando en aquel momento, la cúpula de la sala de los derechos humanos de la ONU. Regresó a su ciudad natal y, entre otras cosas, se dedicó a dibujar animales, concretamente unos felinos inspirados por lo que había visto en la cueva de Chauvet.

Y esa experiencia vivida por Barceló es la que provocó que cambiara el proyecto que tenía entre manos. La cúpula fue concebida como "una metáfora de lo que representa Naciones Unidas", en opinión de Miquel Barceló recogida por la prensa en los días de la

¹⁸ BERGER, John, "La cueva de Chauvet", en *El País*, Madrid, 28 de septiembre de 2002.

¹⁹ *Ibidem*

inauguración. Representa una cueva que es barrida por olas con miles de afiladas estalactitas. Ocupa 1.400 metros cuadrados y fueron necesarios 35.000 kilos de pintura entre verdes, azules y grises para la base y amarillos, lapislázuli y rojos para las estalactitas. Una obra monumental que exigió más recursos de los calculados en un principio, y hubo que añadirle unos 500.000 euros de los Fondos de Ayuda al Desarrollo que levantaron una enorme polémica.

Al margen de la polémica, incluso al margen del resultado de la inmensa cueva de Naciones Unidas, lo que interesa destacar aquí es esa línea de identidad que Barceló establece con el arte prehistórico y con la cueva sagrada. De hecho hay especulaciones acerca de su posible inspiración en las cuevas de la región de Guillin, en China. Él mismo ha dado las claves de esta relación:

Es casi una paradoja, lo más moderno resulta lo más antiguo en la pintura. Ha sucedido muchas veces. No se trata de una intuición, viene de lejos y existen pruebas físicas. Chauvet en Francia es una prueba del caso, me apasionan sus excepcionales pinturas de las grutas. La pintura casi más perfecta que conocemos es la más antigua. Es una ironía y, a la vez, una certeza. Los últimos descubrimientos indican que el pasado y el futuro son casi lo mismo.²⁰

Y, como siguiendo la mirada carismática de Picasso, Barceló también da juego a sus ojos pero, en este caso, grabándolos a “hierro y fuego” en el cuerpo de una botella de vino llamado *Son Negre*, de Felanitx, Mallorca.

Puede parecer mentira pero es posible encontrar rasgos de ese tinte maléfico del mago en artistas muy diferentes como Santiago Sierra, sin ir más lejos. Como Picasso guarda mucho su intimidad, no concede demasiadas entrevistas y no se deja ver en inauguraciones ni con estudiantes, de esa manera cultiva alo de genio maldito y temible. En una reciente entrevista decía que lo importante es la obra, que le ponen incómodo las entrevistas con fotos porque no se considera una “megaestrella” tipo Holliwood²¹. Pero lo cierto es que la misma entrevistadora le introduce casi como un “enfant terrible”, es decir: “Tildado de perverso y explotador por algunas de sus obras, el artista Santiago Sierra habla aquí de su trabajo como un espejo de la brutalidad del capitalismo”.²²

En otra entrevista anterior, esta vez para la revista *Artfacts.net*, Santiago Sierra explica su negativa a prodigarse en entrevistas:

En ocasiones se necesita mucha paciencia para aguantar los tópicos que se publican. Y a veces simplemente no la tengo, así que trato lo menos posible con la prensa. Lo ideal es hablar sólo

²⁰ MANRESA, Andreu, “Imágenes de tiempos remotos”, en *El País*, Madrid, 8 de septiembre de 2012.

²¹ BATTISTOZZI, *Ana Maria*: Retrato de un artista radical en Ñ. Revista de cultura (Martes 05 de febrero de 2013, 13:12hs) http://www.revistaenie.clarin.com/arte/entrevista-santiago-sierra-artista_0_745125515.html

²² *Ibidem*.

con la prensa especializada y ya. Creo que la prensa comercial generalista ha perdido toda credibilidad, no sólo en arte, sino en todo lo demás. Quedan algunos casos de independencia y periodismo, pero son muy escasos y, por otra parte, a los artistas nos están siempre expulsando de nuestro espacio de representación. Pero bueno, por ahí andan.²³

Lo que es evidente es que, como decía Aristóteles, “uno es dueño de sus silencios y prisionero de sus palabras” y eso lo llevan a rajatabla algunos políticos y también algunos artistas, pero es interesante la respuesta de Santiago Sierra como veremos al final de este relato.

Hay artistas actuales, jóvenes, que hacen esa identificación con lo primitivo, con lo animal como lo hacen los chamanes primitivos y actuales, como la artista Chloé Piene en el vídeo *Blackmouth* (Boca negra) que se puede ver en la exposición *Maestros del caos*, una pieza de 2004 con una enorme potencia²⁴ que enlaza con piezas chamánicas antiquísimas, de hombres y animales de la cultura Tolita (400 años antes de J.C.) o la olmeca precolombina (de 900-300 antes de J.C.) entre otros ejemplos. Lo interesante es que Chloé se preparó, previamente, mediante el ayuno y el aislamiento. Posteriormente grabó a una niña embadurnada en barro en un lugar recondito, abandonado, como una cueva. De fondo, los rugidos de los animales.

Je pense que l’imaginaire et la réalité sont inséparables. L’homme fantasme constamment. Nous ne fonctionnons pas autrement. Je cherche à comprendre les constructions imaginaires qui donnent du sens à notre expérience. Ce qui m’avait beaucoup intéressé dans le culte de Dionysos, c’est l’extase dionysiaque qui parcourt toutes les étapes de la transformation. Dans l’extase dionysiaque, tout s’ouvre et se ferme et on peut passer du Rien au Tout, ou changer de forme, ou se changer soi-même.²⁵

Pero volviendo al mito del “mago”, tenemos que reconocer que, después de Picasso, una de las figuras más importantes dentro del arte contemporáneo que ha sido identificado con ese paradigma es Joseph Beuys, hasta el punto que F.J. Grinten, uno de sus primeros coleccionistas decía de él:

En sus obras hay cabida para un torrente de conocimientos y reflexiones acerca de zoología, botánica y anatomía, de ciencia de la conducta y psicología, de cristalografía, geología y meteorología, de química, física y electricidad; por eso éstas están cargadas de todo aquello que inasiblemente se aleja del esfuerzo científico con magia e irracionalidad, con una religión no ortodoxa que junto a la cruz pone al ciervo como figura central, con los impulsos de chamanes, curanderos y alcaravanes, magia simpática, conjuraciones gregarias y

²³ BLASCO, Patricia: “Entrevista a Santiago Sierra”, *Artfacts.net*, 13-9-2010, <http://www.artfacts.net/index.php/pageType/newsInfo/newsID/5625/lang/3> [10-2-2013].

²⁴ <http://www.youtube.com/watch?v=xWbqffik00w> (23-3-2013)

²⁵ PIENE, Chloé: “Parole d’artiste” en *Les Maîtres du désordre*, París, Musée du Quai Branly, 2012, p. 220-221.

totemización, con faquirismo y la sabiduría de fondo de los filósofos zen, contestar a las preguntas o con parábolas paradójicas.²⁶

Es significativo que en la exposición *Maestros del caos* se haya elegido la pieza de Josep Beuys en la que el artista explica la pintura a una liebre muerta, una performance realizada en 1965 en una galería de Dusseldorf. Y nos explican que el artista, mediante su conversación meditativa con el animal conectado con el mundo subterráneo, sobrepasa los misterios de comunicación basados en la razón; lo que pone en marcha Beuys es un proyecto de reconciliación del individuo con otros mundos especiales, poderes que la meditación del arte hace posible. Y claro está, la conexión chamánica la habría alcanzado el artista en Rusia, cuando su avión fue derribado en la estepa durante la Segunda Guerra Mundial.

Esta identificación con lo mágico, lo chamánico, lo misterioso y hasta lo malévolos, ya va orientándonos hacia el concepto de lo “saturnino”, aquello que tiene que ver con la enfermedad propia de los pintores intoxicados con el plomo de las pinturas pero también con lo melancólico, con lo triste y taciturno, más que con las bacanales, tal como aparece en la exposición mencionada de Caixaforum. Una orientación que entronca con lo sobrecogedor de la cueva y el misterio del más allá. Por poner un ejemplo, una de las críticas de arte dedicadas al artista José María Sicilia (Madrid, 1954) por Francisco Calvo Serraller en fecha bastante reciente²⁷ comienza describiendo que la entrada a la galería Soledad Lorenzo, con la exposición del artista produce la misma impresión de “sobrecogimiento que produce lo sagrado²⁸”. Se diría que estamos ante “El templo y el ara: el lugar del sacrificio”.²⁹ Francisco Calvo Serraller describe una experiencia mística con la naturaleza y los pájaros en la galería que se incrementa en el sótano:

Es, sin embargo, en la cripta subterránea donde se atesora la clave devoradora de Saturno, el destronado dios de la melancolía, patrón de los artistas. Refulge en la oscuridad la claridad palpitante de las efigies fragmentadas de lo orgánico, un grotesco bodegón animalario. Apela Sicilia al Goya abismal de las *Pinturas negras* y se fija en ese Saturno engendradora y devoradora de lo engendrado, que se consume consumiéndose, como “nosotros somos imágenes consumiéndose”. Es una visión estremecedora.³⁰

Calvo Serraller no solo le relaciona con Goya, también con Dante y la Divina comedia, con la bajada a los infiernos. Habla de *saturnalia*

²⁶ En NEUMANN, Eckhard: *Mitos de artista. Estudio psichistórico sobre la creatividad*, Madrid, Tecnos, 1992, p. 94.

²⁷ CALVO SERRALLER, Francisco: “Saturnalia” en *El País. Babelia*, Madrid, 26 de marzo del 2011.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

El dios Saturno fue la versión latina del griego Cronos y acabó convertido en la parábola del sembrador, que esparce la semilla que, para fructificar, ha de morir. La semilla que contiene el germen de la luz. De esta manera, Sicilia bucea en los orígenes del arte, esa práctica esotérica, que bordea la visión y entraña la melancolía. Hay que haber logrado un grado de libertad muy alto para fondear de manera tan radical en el corazón del misterio, como lo ha hecho ahora José María Sicilia sin contemplaciones.³¹

La libertad del artista es otro mito que habría que revisar. Posiblemente esta relación que vemos entre estos artistas sea virulentamente rechazada por el citado Santiago Sierra que se considera “libre”, pero no es en absoluto desdeñable ya que en la renuncia al premio Nacional de Artes Plásticas 2010, decía:

Es mi deseo manifestar en este momento que el arte me ha otorgado una libertad a la que no estoy dispuesto a renunciar.³²

Lo que nos hace pensar que estamos ante otro de los tópicos constituidos en leyenda e incluso en mito, es decir, en el de la supuesta libertad del artista pues esa libertad no es la que le da la fama y el dinero, sino la asociación con la “locura” con lo excéntrico, aquello que es difícil de comprender.

El artista es también, en cierto modo, un bufón, un payaso, y de ello hay cumplidos ejemplos en la exposición Maestros del caos. La más impresionante y significativa es la pieza de Paul MacCarthy que se titula, precisamente, Painter, un vídeo de 50 minutos realizado en 1995.³³ El artista, lejos de provocar hilaridad, aún vestido de payaso, lo que provoca en el espectador es una desasosegante inquietud que ronda lo maléfico, lo terrorífico.

La leyenda del artista que se ha ido fraguando a lo largo de los siglos

La imagen del artista ha ido cambiando a lo largo de la historia en función de la importancia que, como personaje, iba alcanzando dentro de la sociedad. Del trabajo anónimo de los artesanos fue trepando escalones hasta ser considerado “divino” en el Renacimiento italiano. Y todo eso se refleja en las biografías, plagadas también de leyendas míticas, tal como dejaron claro Otto Kurtz y Ernest Kris en *La leyenda del artista*, un libro clave para abordar este tema.

Hay leyendas que provienen de textos antiguos, como el de Plinio, que relata anécdotas muy jugosas referidas al mítico Zeusis, aquel artista genial que murió de risa, y que está en el origen de la pintura. Anécdotas que se repetirán a lo largo de la historia del arte referidas a otros pintores posteriores.³⁴

³¹ Ibídem.

³² <http://www.contraindicaciones.net/>.

³³ <http://www.youtube.com/watch?v=-fw4gYWkXgo> (23-2-2013).

³⁴ KURTZ, Otto y Ernst KRIS, *La leyenda del artista*, op. cit. p. 31.

También aparecen leyendas repetidas en las *Vidas* de Vasari. En lo que aquí nos importa resaltaremos las referidas a la infancia del artista, en donde entra en valor la influencia del destino, los signos premonitorios que anuncian su futuro como artista genial y las pruebas de singularidad.³⁵

Estas leyendas están basadas en la convicción de que los acontecimientos de la infancia tienen una importancia decisiva para el futuro desarrollo del hombre, y por eso los intentos de demostrar la influencia del destino en las vidas de los grandes personajes de la historia. También existe la idea de que hay signos premonitorios que anuncian la singularidad del personaje.

Estos indicios los encontramos en las leyendas que acompañan las biografías de los artistas biografiados por Vasari:

Giotto, hijo de un simple campesino, cuidaba del ganado de su padre y pintaba los animales en piedras y en la arena. Cimabue, que acertó a pasar por allí, se dio cuenta del gran talento del pastor, al que llevó consigo, y cuidó de la educación del niño predestinado a convertirse en uno de los artistas más grandes de Italia.³⁶

Y esta anécdota, que se repetirá en numerosas ocasiones en las biografías posteriores, tiene todas las trazas de ser hagiografía pero lo que es importante es que la anécdota destaca los primeros logros del talento y trata de resaltar que “el genio de un maestro ya empieza a expresarse en la niñez”.³⁷

Es esto, precisamente, lo que encontramos en algunas autobiografías de artistas contemporáneos. La más clara es la de Joseph Beuys, pero también lo hace Boltansky o, más recientemente, Marina Abramovich cuando novela su vida en la “opera” *Vida y muerte de Marina Abramovich*.

Las autobiografías de los artistas. El caso de Beuys y el de Marina Abramovich

Beuys considera esta autobiografía como parte de su obra artística, y así tendríamos que considerarla nosotros. El artista alemán, que había nacido el 12 de mayo de 1921 la escribe describiendo sus acciones artísticas desde el primer instante de su nacimiento y sigue, puntualmente, año a año, cumpliendo con el requisito de realizar una acción que será premonitoria de su actividad posterior:

³⁵ El don divino aplicado al artista, ya sea músico, pintor, escultor o escritor, es el mayor lastre que arrastran las enseñanzas del arte porque, si el artista nace, y no se hace, los estudios que pueden convertirlo en artista, son inútiles. Por eso, desde la didáctica, se viene combatiendo, desde hace años, la imagen del artista como genio visionario.

³⁶ VASARI en KURTZ y KRIS, op. cit, p. 39.

³⁷ *Ibidem*, p. 41.

JOSEPH BEUYS: TRAYECTORIA VITAL, TRAYECTORIA DE TRABAJO, por JosephBeuys	COMENTARIOS
1921: exposición en Kleve de una herida dibujada junto con una venda adhesiva.	Joseph Beuys nace el 12 de mayo de 1921 (nacimiento y primer año)
1922: exposición en una lechería de Rindern, cerca de Kleve.	1 año de edad
1923: exposición de una copa bigote (contiene café con huevo).	2 años de edad
1924: Kleve, exposición pública de niños paganos.	3 años de edad
1925: Documentación Kleve, "Beuys como expositor".	4 años de edad
1926: exposición en Kleve de un ciervo guía.	5 años de edad
1927: exposición de la radiación, en Kleve.	6 años de edad
1928: primera exposición en Kleve de una trinchera. Exposición en Kleve para explicar la diferencia entre arena fangosa y fango arenoso.	7 años de edad
1929: exposición en la tumba de Gengis Khan. 10	8 años de edad (premonitorio)
1930: exposición de un cabezazo junto con hierbas medicinales en Donsbrüggen	9 años de edad. La familia se traslada a Rindern, cerca de Kleve, donde su padre abre un negocio de harina y forrajes
1931: exposición de conexión en Kleve. Exposición de contracciones en Kleve.	10 años de edad

La autobiografía sigue de esta guisa, anotando acontecimientos de su vida como actos artísticos. Así los referidos a su alistamiento como soldado de aviación durante la Segunda Guerra Mundial, sus heridas de guerra o su apresamiento.

Pero es que este sentido de la "premonición" también lo vemos en una artista como Marina Abramovich, concretamente en la representación a medio camino entre la ópera y las performances que lleva por título *Vida y muerte de Marina Abramovich*³⁸ y que pudimos ver en el Teatro Real hace un año.

En esta representación, Marina Abramovich narra escenas de su adolescencia que van a ser cruciales en su vida artística posterior, y, de hecho, explican su desarrollo posterior son, en cierta medida, igual que en la autobiografía de Beuys, premonitorios:

A 7. LA HISTORIA DE LA RULETA RUSA:

Canción: *Mírame*

³⁸ *The Life and Death of Marina Abramovic*, libretto, de Robrt Wilson, Marina Abramovic y Antony, Madrid, Teatro Real, temporada 2011-2012.

Willen

Ella tenía catorce años.

Christopher

Mírame

Hacerme daño

Me hace

Sentirme tan vivo

Willem

Ella invitó a un amigo a su casa cuando no había nadie en casa para jugar a la ruleta rusa. Lo hicieron en la biblioteca, sentándose en la mesa uno frente al otro. Ella cogió la pistola de su padre y puso una bala en la recámara y luego giró el tambor. Le dio la pistola a su amigo. Él apuntó el arma junto a su sien y apretó el gatillo.

No oyeron más que el clic. No pasó nada.

Él le pasó la pistola a ella. Ella se puso la pistola en la sien y apretó el gatillo - - -

De nuevo no sucedió nada.

No oyeron más que el clic. Luego ella apuntó el arma hacia los estantes de los libros y apretó el gatillo. Una bala entró directa en el libro *El idiota*, de Dostoievski. Un minuto después, ella empezó a segregar un sudor frío y le temblaba todo el cuerpo. Sentía un miedo inexplicable.³⁹

³⁹ *Ibidem*, p. 85.

La biografía, la relación tempestuosa con su madre, sus amores, todo, tendrá relación con su obra posterior:

Willen

Su madre quería que se casase con un hombre que fuera médico, abogado o arquitecto. Alguien que pudiera ocuparse de ella. Para probar, y protegerse de su madre, un día reunió trescientos tarros de betún marrón y untó su contenido por todas las paredes, ventanas y puertas de su habitación. Parecía como si la habitación estuviera cubierta de mierda, y el olor era insoportable. El plan funcionó a la perfección. Su Madre abrió la puerta, gritó, cerró la puerta y no volvió a entrar nunca más.⁴⁰

Marina Abramovick no figura en la exposición *Maestros del caos* y, sin embargo, es una de las artistas que más han utilizado la preparación mística de su cuerpo y de su mente para llevar a cabo sus performances. El ayuno, el sacrificio, la catarsis, el traspasar los límites de lo peligroso, los ritos ancestrales, hasta la mirada y, por supuesto, la levitación, que la pone en relación con los místicos católicos como Santa Teresa de Jesús, pero también con la ascensión celeste de los chamanes de Java o los mapuches⁴¹.

Así pues, el artista niño, con conocimiento innato del arte, de la creatividad, deriva de estas leyendas, y hay ejemplos muy claros cuya biografía, cuya entidad como artistas, está basada en estos mitos. Un ejemplo claro es Dalí⁴², quien escribe dos autobiografías tildándose, él mismo, de genio, pero también Miró, un caso estudiado muy cuidadosamente por Christopher Green en su contraposición a Picasso, llegando a la conclusión de que son dos caras distintas de la misma moneda⁴³, con alguna diferencia:

La contrapartida a la metáfora del mago fue la de la obra como fetiche. La contrapartida a la metáfora del niño fue la de la obra como juguete. Por medio del fetiche, diríamos para comentar la metáfora, el mago actúa sobre nosotros; el juguete, en cambio, es para que nosotros juguemos con él.⁴⁴

⁴⁰ *Ibidem*, p. 67.

⁴¹ *Les Maîtres du désordre*, op. cit., pp. 188-189.

⁴² DALÍ, Salvador: *Diario de un genio*, Barcelona, Tusquets, 1996 y DALÍ, Salvador: *Vida secreta de Salvador Dalí*, Barcelona, Antártida, 1993.

⁴³ GREEN, Christopher, op. cit.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 58.

En la misma línea irrumpió Antón Llamazares ([Lalín](#), [Pontevedra](#), [1954](#)) en la escena artística de los años ochenta. El artista “bruto”, sin formación académica previa, proveniente del campo gallego, con una creatividad innata y de formación autodidacta alrededor del cual se creó una leyenda que es a la que alude Manuel Rivas:

Hay hechos muy notables en la vida de Lamazares, pero el que hoy viene a cuento es la mirada fascinada del niño campesino que un día descubre en la escuela los signos de exclamación e interrogación.⁴⁵

Por continuar cumpliendo con la leyenda del artista, Lamazares sufrió incluso unos episodios de depresión que le condujeron al psiquiátrico, lo que relató en un poemario que escribió bajo el título de *Adibal*:

Para mí el pintor no es quien expresa su potencia sobre una superficie, sino quien consigue entablar una relación de conflicto y de respeto con el mundo que le rodea. Cuando yo cojo un cartón o una madera para pintar sobre ella, lo hago porque pienso que así rememoro la importancia que tiene una dimensión sagrada.⁴⁶

De nuevo esa “dimensión sagrada” del arte al que muchos artistas contemporáneos hacen referencia. Antón Llamazares entabló una relación con Joan Miró a partir de 1979 que da continuidad a la imagen que comparten:

Antón Lamazares ha manifestado siempre una querencia brutalista por la materia y el gesto, voy a decirlo así, “inocentes”, que no es exactamente lo mismo que “espontáneos”. Lamazares es, no hay que olvidarlo, un artista mental y técnicamente muy complejo. Puede, por ejemplo, usar como soporte un vulgar cartón, pero, en sus manos, bien prensado y barnizado, cobra el lustre de una madera enlucida. Sus “garabatos”, que mimetizan el desaliño infantil o el rudimentario esquematismo de los artistas autodidactas, están impregnados, sea cual sea el motivo figurativo, de sutiles refinamientos.⁴⁷

Y esa idea de lo religioso, de la reinterpretación del “divino artista”, es lo que encontramos, igualmente, en la entrevista que Antón Lamazares le hizo a Tapies en Venecia⁴⁸, cuando el artista joven le pregunta al veterano por Paul Klee, que se definía, a sí mismo, como “primo de Dios”, Tapies le responde:

⁴⁵ RIVAS, Manuel: “La leyenda de Antón Lamazares”, *Contraparada 16*, Murcia, Ayuntamiento, 1995.

⁴⁶ Lamazares, *Enter.arte*, 2007

⁴⁷ CALVO SERRALLER, Francisco, “Casa de la pintura”, *Domus Omnia*, Madrid, Álvaro Alcázar, 2006, pp. 5-7.

⁴⁸ LAMAZARES, Antón: “Antoni Tàpies. Entrevista”, en *Ronda Iberia*, Madrid, septiembre de 1993, pp. 32-44.

El ideal no es ser primo de Dios, eso es muy poco. El ideal es ser Dios. Y esto, aunque sea un pecado de soberbia, está en el mismo cristianismo ¿Qué otra cosa es la comunión? Los cristianos comen el cuerpo de Dios y se transforman en Dios. Para mi, llegar al fondo de la realidad absoluta de la que hemos hablado antes, conocer nuestra propia naturaleza de una manera profunda, es como llegar a ser Dios. Los creyentes le llaman Dios; otros le llaman realidad absoluta o le llaman esencia creativa... No se, cada uno le da su nombre, pero para mi, ésta es la meta fundamental.⁴⁹

Esto no es nuevo, ya Vasari nos hablaba del “divino artista” refiriéndose a Rafael y son inevitables las referencias religiosas, no sólo por la capacidad creadora que tiene el artista, equiparable a la de Dios, una de las razones por la que en muchas religiones las imágenes están prohibidas. Es que incluso en muchos casos esa relación religiosa de los artistas está directamente relacionada con el cristianismo, con la sangre, con el sacrificio del crucificado; está presente en Tapies, lo está en Joseph Beuys, en Bacon, en Manzoni... y se explica por la idea de que el Arte exige sacrificio.

De estereotipos y de mitos

Cuando Rudolph y Margot Wittkower deciden escribir sobre la personalidad del artista escogen un título muy significativo: *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*. La edición original es inglesa y de 1963. Hasta 1982 no fue traducida al español pero, desde entonces se viene reeditando casi año tras año. El motivo del título da que pensar y ellos lo explican de la siguiente manera:

Mercurio es el arquetipo de los hombres de acción, alegres y enérgicos. Según la tradición antigua, los artesanos, entre otros, nacen bajo su signo. Saturno es el planeta de los melancólicos, y los filósofos renacentistas descubrieron que los artistas emancipados de su tiempo mostraban las características del temperamento saturnino: eran contemplativos, meditabundos, recelosos, solitarios, creativos. En aquel crítico momento histórico nació la nueva imagen del artista alienado. El antiguo dios aciago se cierne sobre muchas páginas de este libro, incluso cuando no se mienta.⁵⁰

Así que la imagen del artista que estudia el matrimonio Wittkower ya no se corresponde únicamente con ese mito ancestral del chaman metido en su caverna, sino que nos encontramos tal vez con el origen de esa idea romántica del artista ligada a la melancolía que

⁴⁹ *Ibidem*, p. 44 (<http://www.antonlamazares.com/bibliografia.html>).

⁵⁰ WITTKOWER, p. 12

hace unos años desarrolló Jean Claire en una excelente exposición en París, en el Grand Palais, que llevaba por título, precisamente, *Mélancolie. Génie et folie en occidente* (2005).

El origen griego del término *melancolía* remite a "bilis negra" que es el peor de los "humores" del cuerpo, según la interpretación científica que se hacía en la antigüedad. El cristianismo asociará la melancolía a la pereza o a la introspección, algo que sólo puede ser causa de pecado. Y será en el Renacimiento cuando pasará a ser la enfermedad asociada al genio o al artista; agrabada en el Romanticismo por la ausencia de Dios. Ya a partir del siglo de las luces el cientifismo comenzará a calificar los síntomas como *neurastenia*, *depresión* o *esquizofrenia*.

En las conclusiones de su libro los Wittkower llegan a decir que lo que conforma la imagen del artista es una mezcla de "mito y realidad, de conjeturas y observaciones, de ficción y experiencia. No hubo nunca ni habrá jamás una respuesta definitiva al enigma de la personalidad creativa"⁵¹. Sin embargo, su estudio parte de que

existe la creencia, casi unánime, de que los artistas son, y siempre han sido, egocéntricos, caprichosos, neuróticos, rebeldes, informales, licenciosos, estrafalarios, obsesionados por su trabajo y de difícil convivencia.⁵²

Y a lo largo de la investigación exploran, caso por caso, con múltiples ejemplos, la verdad de esas creencias. No hay nada definitivo, terminarán diciendo, pues si bien hay casos de extrema excentricidad a lo largo de la historia, los ejemplos biográficos se contradicen en ocasiones. Y el tema de la melancolía, ligada a la locura y en gran parte al suicidio, es negada por las estadísticas.

Y sin embargo, esta idea de la personalidad del artista "maldito" se mantiene y es abiertamente aceptada por todos, especialmente por los afectados, es decir, por los propios artistas.

La melancolía y la inclinación hacia el suicidio están estrechamente relacionadas, según descubrieron los Wittkower pero, a pesar de todo los artistas no se suicidan tanto como refleja la literatura y el cine y eso es porque

el entusiasmo platónico, la creatividad de Prometeo, el talento innato o las cualidades exaltadas del divino artista-, la convicción de estar así dotados proporciona a los artistas consuelo en situaciones en que otros hombres tal vez hubiesen cedido a la desesperación.⁵³

Quizá la palabra que define mejor ese estado de "estar al margen" es la de "excéntrico", aunque no es un término ancestral, una de las primeras noticias fidedignas, según los Wittkower, sobre un artista excéntrico aparece en la Crónica borgoñesa de Giroamo Borselli y

⁵¹ WITTKOWER, p. 275.

⁵² *Ibidem*, p. 9

⁵³ *Ibidem*, 134

alude al escultor Niccolo dell'Arca (h. 1435-94). Se tienen pocos datos de su vida. Su biógrafo lo califica de “raro y modales bárbaros” así como tan tosco que repelía a todo el mundo. Era muy cabezota y jamás aceptó el consejo de los amigos⁵⁴. A este tipo de artista lo llaman un “protobohemio”.⁵⁵

Los suicidios de los artistas han sido siempre, al menos desde el siglo XIX, materia para la literatura y, posteriormente, para el cine. Fijémonos por ejemplo en el relato de Balzac, *La obra maestra desconocida*, en el que Frenhofer, el artista maestro se suicida ante el cuadro fallido. Es el “sacrificio” que exige el arte, considerado también una “infección”. O en la novela *La Oeuvre*, de Emile Zola, basada en la vida de Cezanne y en el núcleo de artistas postimpresionistas. El protagonista, Claude Lantier, que está a punto de sacrificar a su pareja en el altar de la nueva pintura, también se suicida ante la obra fallida.

Y es que la realidad nos habla de una continuidad, no de una ruptura total pues, si seguimos los pasos de los estudios del matrimonio Wittkower o los de Kris y Kurtz, que han estudiado a los artistas a lo largo de la historia y su leyenda, podemos observar cómo los creadores actuales siguen siendo personajes literarios (y cinematográficos) de primera fila: Siguen produciéndose suicidios románticos como el de Theresa Duncan y su pareja, Jeremy Blake. Eran jóvenes, brillantes, famosos, aparentemente todo les sonreía, vivían dentro del selecto mundo cultural y artístico de Nueva York. Ella era diseñadora de juegos y él era un artista visual que llegó a exponer en el Museo Reina Sofía una curiosa serie sobre la mansión Winchester (2000)⁵⁶, una casa realmente fantasmagórica. Nadie se explica por qué Theresa se suicidó ni por qué él la siguió introduciéndose varios días después en el mar de New Jersey. Nadie encontró ninguna explicación y, seguramente por eso en 2009 ya había un proyecto para hacer una película por parte de Gus Van Sant y Bret Easton Ellis.

O el de Francesca Woodman, joven fotógrafa estadounidense que saltó por una ventana del Lower East Side de Manhattan cuando le faltaban días para cumplir los 23 años, víctima de una fuerte depresión causada por el fracaso profesional y amoroso. Hija de dos artistas plásticos, George y Betty Woodman⁵⁷, lo tenía todo para triunfar en la vida y en el arte, su primera exposición fue a los dieciocho años, pero su obra está invadida por las sombras, la languidez victoriana y el deterioro de la ruina, en suma, por la melancolía. Lo paradójico es que sus padres, que le han sobrevivido, nunca llegarán a las cotas de reconocimiento

⁵⁴ En Wittkower, p. 73.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 97. Paralelamente a la exposición *Maestros del caos*, también se celebra en Madrid otra exposición titulada *Luces de bohemia*, en la Fundación Mapfre, exposición que hace referencia a la obra de Valle-Inclán, auténtico bohemio español que retrató los bajos fondos madrileños. Entre los artistas representados, destaca el autorretrato de Goya, y una sala dedicada a los primeros dibujos de Picasso.

⁵⁶ http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=hLM9wQcCrFo (consultado 22 de febrero de 2013).

⁵⁷ MUÑOZ MOLINA, Antonio: “Francesca Woodman. Aparecida y desaparecida”, *El País*, 31 de marzo de 2012. Imágenes: <http://www.ideafixa.com/francesca-woodman-fotografa> (22-2-2013).

alcanzado por su hija en su breve existencia. De la curiosa historia de la familia ya se ha realizado un documental, en 2011, *The Woodmans*, por C., Scott Willis.

Siguen produciéndose obsesiones creativas dignas de manicomio, como la de Yayoi Kusama, quien vive en un hospital psiquiátrico cercano a su estudio desde 1977. Las leyendas acerca de su enfermedad son innumerables, y apuntan a un desorden obsesivo compulsivo que afecta a la artista desde la infancia⁵⁸. O la de David Nebreda, diagnosticado de esquizofrenia desde los diecinueve años quien, al parecer, vive encerrado en un minúsculo piso de Madrid donde realiza su obra fotográfica, sin tomar ninguna medicación, sin comunicación con el exterior, sin radio, prensa, libros ni televisión, lo que no ha impedido que sea conocido internacionalmente y que, incluso, su obra figurara en la citada exposición sobre la melancolía organizada por Jean Claire en París.

El exceso, las sustancias prohibidas o peligrosas, la vida llevada al límite o, tal vez la obsesión por el trabajo también sigue produciendo víctimas, como el caso del pintor Jean-Michel Basquiat, que murió en 1988 a la edad de veintiocho años, víctima de las drogas y el SIDA, como tantos otros artistas de su generación que alcanzaron la fama rápidamente como Keit Haring. La vida de Basquiat, convertida en leyenda, ya que supuestamente salió de la calle, de la vida marginal, para codearse con las élites culturales, fue llevada al cine por otro artista actual, Julian Schnabel, pintor y cineasta, en 1996. Está presente en la exposición *Maestros del caos* con una pintura que lleva por título *Exu* (1988). Basquiat, que había nacido en Haití, tenía conocimiento de vudú, y en esta pintura hay una mezcla entre las creencias católicas y esos ritos chamánicos. Exu es como el diablo en la Biblia y acompaña a los esclavos en la travesía hacia el Nuevo Mundo.

Pero tenemos otro caso más reciente, el de Ángela de la Cruz, que ha confesado que vivía demasiado deprisa antes de los dos accidentes cerebro-vasculares que le han dejado postrada en una silla de ruedas. Pese a todo sigue trabajando.⁵⁹ Las muertes derivadas de la “mala vida” en los alegres años de la movida se han llevado por delante a muchos jóvenes artistas convertidos igualmente en leyendas, aunque más minoritarias, como el caso de *Costus*, una pareja profesional y sentimental de pintores compuesta por Enrique Naya y Juan José Carrero, que vivían en una casa en la Calle de la Palma que fue escenario de la primera película de Pedro Almodovar, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*. Enrique falleció en 1989 a causa del SIDA, a la edad de 36 años y un mes más tarde su compañero se quitó la vida.

En extrañas circunstancias murió Patricia Gadea, de quien se dice que murió sola y arruinada en Palencia, totalmente alejada del mundo artístico la que fuera una de las promesas más visibles del arte español de los años ochenta del siglo pasado. En las reseñas de las exposiciones que se están celebrando en su memoria en estos momentos se hace referencia a algunos de sus escasos escritos en la revista *Estrujenbank*, una especie de fanzine

⁵⁸ GOODMAN, Jonathan, “Yayoi Kusama: una delicada locura” en *Fronterad*, revista digital, 16-10-2012. <http://www.fronterad.com/?q=yayoi-kusama-delicada-locura> (consultado 22-2-2013).

⁵⁹ ESPINOSA, Guillermo, “El arte de la obstinación”, *El País*, 12 de abril de 2009.

que llevaba a cabo con su exmarido Juan Ugalde, también pintor, y el poeta Narciso Cañas, que fue quien escribió la necrológica en *El País*⁶⁰.

También en extrañas circunstancias -arrollado por un tren en Munich- murió, en 2003, Víctor Mira⁶¹, hoy completamente olvidado a pesar de que es un eslabón muy valioso que une las distintas generaciones de arte español. El artista, con una relación tormentosa, tanto con su familia como con su patria, comenzó a exponer en Alemania en 1976 con unas series tituladas *Spanische Haltung* y *Manos*. Y en 1989 realizó una exposición en Nueva York, en la galería Dorsky, con el significativo título *You can't sleep in Spain* (publicado posteriormente en España, en 2001, por la galería Miguel Marcos, con el título *En España no se puede dormir*). Víctor Mira fue invitado por el artista Antonio Saura para participar en la exposición conmemorativa del 250 aniversario del nacimiento de Goya⁶² y en 1999, con motivo de la muerte de Saura, Víctor Mira le hizo un retrato de homenaje.

Las vidas de los artistas siempre nos han interesado, a pesar de que, a partir de Winkelman, las anécdotas fueran desterradas de la Historia del Arte. De hecho, por eso comenzaron a introducirse en la ficción de las novelas a partir del siglo XIX, una trayectoria que no ha variado y que se ha expandido hacia el cine.

Hoy en día, sin embargo, son los propios artistas los que han tomado las riendas y han comenzado a incorporar esos aspectos de su vida cotidiana -que por otro lado siempre han estado presentes- en su obra. Así se puede entender, por ejemplo, parte de la obra de Louis Bourgeois, la de Sophie Calle, las fotos de Boltanski de diferentes personajes como si fueran autorretratos, o la *Autobiografía* de Sol LeWit.

Conclusiones

Seguimos manejando muchos lugares comunes en las biografías... Es decir, las vidas de los artistas siguen siendo apasionantes al igual que sus obras. Los artistas siguen siendo capaces de captar los anhelos de la sociedad en la que viven -no son unos meros "hacedores de imágenes"- a menudo nos hacen pensar, mirar el mundo con otros ojos y hasta disfrutarlo más intensamente. Su método (o proceso) de trabajo lleva implícito captar lo que se está produciendo en otros niveles del conocimiento y evidenciarlo de una manera más inmediata e intuitiva. El resultado es la manifestación evidente y amplificación de lo que está difusamente sucediendo en otros ámbitos.

El estatus del artista es privilegiado. Así lo entiende Santiago Sierra y es, en cierto modo, lo que pone de manifiesto sin pudor⁶³ frente al hombre corriente, que tiene que trabajar por un salario.

⁶⁰ *El Mundo*, Madrid, 20/04/2006.

⁶¹ Web oficial, póstuma, de Víctor Mira: <http://www.victormira.com/> [consulta 15/11/2010]

⁶² Cat. exp. *Después de Goya. Una mirada subjetiva*, Zaragoza, Electa, 1996.

⁶³ <http://www.rtve.es/alcarta/videos/metropolis/metropolis-santiago-sierra/945193/>

Pero no se debería subestimar el elemento “alivio” que supone para los artistas el que el resto del mundo les considere unos excéntricos, porque eso les permite una libertad que la mayoría de los mortales no se puede permitir y eso -por lo general- les aleja de soluciones tan drásticas como el suicidio, algo que se ve reflejado en algunas entrevistas en las que los artistas siguen confesando que la práctica artística les salvó, de la delincuencia, el asesinato o el suicidio.

Según Eckard Neumann,

Los artistas de la corriente del mito y el rito parecen haber reconocido el atractivo de la búsqueda de los orígenes que, orlada socialmente, es escenificada como una “religión sustitutoria”. La imagen del artista como hombre-medicina (Beuys) representa ese ser misterioso que conoce el acceso a las “fuentes del ser” y que con el manto del psicoterapeuta puede reconocer y salvar las neurosis de la sociedad.⁶⁴

Cierto es que para que este mito del artista como chamán tal vez no se pueda considerar más que un gesto nostálgico del antiguo poder, ya que no está aceptado por la mayoría de la comunidad, solo responde a una postura individual y solo tiene sentido para una minoría cargada de fe⁶⁵, por lo que tiene sentido la reivindicación de Santiago Sierra que dejamos en antes en suspenso, es decir, la constatación de que no va a ser entendido por un público mayoritario, que prefiere directamente y casi exclusivamente, el especializado, aquel que va a estar familiarizado con el acto de fe que significa aceptar el arte contemporáneo, la palabra del artista.

¿Cuál es la aportación? Por qué estas vidas al límite pueden tener tal atractivo para el resto de la comunidad. Quizás la respuesta nos la da Karl Jaspers, quien en su estudio sobre *Genio artístico y locura. Strindberg y Van Gogh*, aunque lógicamente su reflexión se debe exclusivamente a estos dos personajes, llega a decir con respecto al pintor:

Ante él experimenté con mayor claridad, aunque de manera menos concreta, algo que me ha ocurrido frente a varios pacientes esquizofrénicos. Es como si una última fuente de la existencia se volviese fugazmente visible, como si los fondos ocultos de la vida influyeran allí de manera directa. Pero para nosotros supone una conmoción que no se soporta mucho tiempo, a la que enseguida nos sustraemos encantados, que por un momento vemos parcialmente resuelta en las grandes obras de Van Gogh, aunque tampoco en ellas podamos soportarla mucho tiempo. Es una conmoción que no suscita la asimilación de lo extraño, sino que apunta a la transformación en una forma diferente, acorde con nosotros. Es emocionante

⁶⁴ NEUMEN, op. cit. P. 109.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 94-95.

en algo grado, pero no es nuestro mundo; de allí parte un cuestionamiento, un llamamiento a nuestra propia existencia, de efectos benéficos por cuanto provoca una transformación.⁶⁶

Es la proximidad con lo que vislumbramos como auténtico lo que nos atrae de algunos artistas, tal vez lo trascendente les envuelve, pero que también se intuye como peligroso, próximo a la locura, a lo desconocido. Así que tampoco hay que engañarse, la libertad del artista mítico pasa por cruzar esa línea que los demás no se atreven a cruzar.

27 de febrero de 2013.

⁶⁶ JASPERS, Karl: *Genio artístico y locura. Strindberg y Van Gogh*, Barcelona, El Acantilado, 2001, p. 258.