

Entre colegas: competencia y complicidad en el mundo del arte

Posted on 17 de julio de 2017 by Duncan Wheeler

En un influyente ensayo sobre Lucian Freud incluido como parte del catálogo de una exposición itinerante patrocinada y organizada por el British Council, el gambito inicial de Robert Hughes reza como sigue: «El primer cuadro de un artista británico vivo que recuerdo haber visto ?no sólo haberme apercibido de él? fue un Lucian Freud que colgaba en la Tate Gallery, hace más de veinticinco años. Fue su retrato de Francis Bacon de 1952»Robert Hughes, «On Lucian Freud», en The British Council y Robert Hughes, *Lucian Freud Paintings*, Londres, Thames and Hudson, 1987, pp. 7-24.. El crítico de arte australiano se refiere más tarde a cómo, en su producción posterior a 1960, «puede ser que Freud hubiera sacado algo del embadurnamiento y el desplazamiento del conjunto del rostro característicos de la obra de su íntimo amigo Francis Bacon»Ibídem, p. 18.. Lo que no sabía Hughes cuando escribió esto era el efecto y el afecto que tendría este retrato en la exposición que catapultó al más joven de los dos artistas en la categoría de los pesos pesados en el mundo del arte global, sin apenas rivalizar con el título del más grande artista británico vivo conferido a Bacon, pero sí permitiéndole al menos competir en la misma categoría. La exposición fue un inesperado éxito comercial y de crítica cuando se inauguró en Washington, pero la crisis estalló cuando el retrato de Bacon pintado por Freud fue robado de la galería que lo exhibía en Berlín.

Hughes intentó convencer a Freud de que el robo (como algo distinto de la imitación) es la forma más elevada de adulación, pero el artista lo interpretó como una prueba más de que seguía a la sombra de quien fuera su amigo en otros tiempos.

Una autoridad acreditada en Freud, la capacidad de Sebastian Smee para llevar con ligereza su sabiduría y de escribir sobre arte de un modo tan informado como accesible ha granjeado a este crítico de origen australiano una serie de distinciones, entre las que figura el prestigioso premio Pulitzer. En este libro se vale de cuatro ejemplos concretos (Matisse-Picasso; Manet-Degas; Pollock-De Kooning; Freud-Bacon) para defender que la rivalidad es un arte en sí mismo, así como un producto y una causa de relaciones entre artistas tanto en el plano personal como en el profesional. Abarcando el período que va de 1860 a 1950, Smee defiende que centrarse en ocho pintores varones constituye un hecho descriptivo y no normativo, una reflexión y no una asunción de la naturaleza patriarcal de las relaciones descritas a lo largo del libro. La perturbadora relación de Picasso con la forma femenina adolescente y la dependencia a veces parásita de Pollock de su mujer, Lee Krasner, se encuentran descritas de un modo objetivo, mientras que fuerzas femeninas formidables como Peggy Guggenheim o Gertrude Stein ocupan su legítimo lugar en un amplio lienzo de personajes que pasan a estar enfocados y a quedar luego fuera de foco de un modo que recuerda a las grandes novelas realistas de finales del siglo XIX y comienzos del XX.

Matisse y Picasso se conocieron cuando Leo y Gertrude Stein llevan al artista francés de treinta y seis años al estudio parisiense del español, de veinticuatro, en 1906. Picasso entra posteriormente en su círculo, un mundo nuevo y apasionante, pero sobrecogedor, retratado por Smee de una manera casi proustiana:

> Tenía escaso dominio del francés y, cuando al poco tiempo tuvo que vérselas con el nuevo niño bonito de los Stein, Matisse, se volvieron especialmente difíciles […]. En presencia de Matisse, Picasso debió de tomar plena conciencia de que le iba a la zaga en casi todos los aspectos: en logros, en madurez y, sobre todo, en audacia creadora (pp. 199-200).

Como empiezan a descubrir, sin embargo, Picasso y el lector, Matisse es uno de esos habilidosos oradores que consigue revelar poco de sí mismo a pesar de ?o, de manera más plausible, debido a? su carismática verbosidad. Al contrario que Picasso, reconocido como un niño prodigio en Andalucía, Matisse fue una persona de desarrollo tardío que procedía del norte rural, un lugar donde la mera idea de querer ser un artista solía ser acogida con una burlona incredulidad.

Aparentemente, el joven aprendiz aprendió a estudiar al maestro mientras trabajaba tanto ante el lienzo como en medio de la sociedad de un modo que anticipa la transformación de Eva Harrington en *Eva al desnudo* (Joseph L. Mankiewicz, 1950). Además de la edad y el prestigio, Matisse parecía, al menos en un principio, ser más diestro en cortejar al coleccionista de arte y crítico Leo, con Picasso reservando su devoción aparentemente sincera por su hermana, la gran dama del salón Stein, que sólo más tarde sería reconocida como una gran escritora. Henri rechazó el ofrecimiento de pintar a Gertrude, un encargo en el que Pablo invirtió posteriormente mucho tiempo y esfuerzos. Tal y como lo describe Smee, *Las señoritas de Aviñón*, que marcaría un cambio de paradigma, constituye la perfecta encarnación de cómo el genio roba, apropiándose de motivos y recursos no sólo de Matisse, sino también de las propias influencias del francés, que iban del arte tribal africano a las *Tres bañistas* de Cézanne. Esta rivalidad se vio reflejada y refractada en el ámbito personal en el interés tanto sexual como artístico que mostró Picasso en la obra y el cuerpo de Marguerite, la hija de Matisse.

Al menos en la superficie, Picasso y Matisse mantuvieron una relación amistosa, aunque sus respectivos valedores provocaron un cisma en el mundo del arte. Su relación es, en realidad, la única rivalidad inequívoca que emerge en el curso del libro de Smee. El capítulo sobre De Kooning y Pollock comienza *in medias res* con ambos borrachos en la Cedar Tavern en Greenwich Village, insistiéndose recíprocamente en que el otro era el mayor artista vivo de Estados Unidos. Smee describe a continuación una escena en el mismo bar en la que el expresionista abstracto nacido en Wyoming pide con éxito a su homólogo holandés–estadounidense que le dé un puñetazo en la boca. Una multitud vociferante quería que Pollock respondiera, pero él se negó, afirmando indignadamente que no podía pegar a un artista. Lo que podría interpretarse como la antítesis de la rivalidad puede únicamente entenderse como tal si el lector se muestra dispuesto a suscribir la premisa subyacente de Smee de que «El arte de la rivalidad es […] el combate por la intimidad misma: una incansable y crispada lucha por aproximarse a alguien, lucha que, de algún modo, se ha de compensar con el empeño por seguir siendo único» (p. 20).

De Kooning y Freud aparecen ambos presentados como sintiéndose simultáneamente repelidos y atraídos por los extremos a los que se encaminarían Pollock y Bacon en sus vidas cotidianas. Es posible que a Lucian lo expulsaran de su colegio privado por enseñar sus nalgas en público, y está claro que le encantaba que el dublinés despilfarrara el dinero cuando se dedicaba al juego espoleado por el alcohol, pero los lazos de amistad se vieron mellados irrecuperablemente cuando el amante de este último, Peter Lacy, tiró a Bacon por una ventana y el artista sobrevivió a la defenestración gracias únicamente al estado de embriaguez en que se encontraba. A Freud le horrorizó no tanto el acto de violencia en sí

mismo como el placer que procuraban a Bacon este tipo de aventuras.

La prosa de Smee brilla por su sensibilidad hacia lugares y atmósferas, vertidos elocuentemente en la traducción, por regla general precisa, de Federico CorrienteLas objeciones que pueden plantearse son generalmente menores y se relacionan con matices, no tanto con el tipo de erratas que pueblan muchas traducciones de publicaciones especializadas, que visitan a menudo la imprenta de forma apresurada. Corriente afirma en una nota al pie que el arte moderno y el modernismo se utilizan de modo intercambiable en la bibliografía anglosajona (p. 26). Esto es así en algunos contextos, pero no son sinónimos. En otros pasajes se deslizan errores en frases aisladas. Tómese, por ejemplo, la siguiente, en la que el énfasis se ve modificado por medio de la traducción: «Love life, despite the biographers' best efforts, is impregnably private. But love affairs do have observers, attendants, concerned and involved bystanders» (p. 59), vertido como: «La vida amorosa, pese a los denodados esfuerzos de los biógrafos, pertenece a un ámbito estrictamente privado. No obstante, las relaciones eróticas tienen sus observadores, sus acompañantes, sus afectados y sus cómplices» (p. 71).. Si Bacon pertenecía a la elite bohemia de Soho durante la posguerra, y lograba mantener su peso andando incesantemente, Manet fue un *flâneur* y un dandi entre cuyos amigos figuraban Baudelaire y Proust: los salones y las galerías del París burgués constituían su hábitat aparentemente natural. Su primer encuentro con Degas se produjo

> mientras paseaba por las galerías del Louvre. Él estaba a punto de cumplir treinta años; Degas tenía veintiséis o veintisiete, y era un joven taciturno con barba desaliñada, de frente despejada y con unos ojos entornados como unos negros pozos sin fondo. Se había instalado en una de las grandes galerías del Louvre con un caballete y una plancha de aguafuerte, y estaba esforzándose por grabar una copia del cuadro de Velázquez de la infanta Margarita (p. 111).

Esta descripción visualmente deslumbrante y casi cinematográfica introduce una oposición demasiado maniquea entre los dos artistas, gracias a la cual Manet hace que pintar, alternar y amar parezcan para él algo sencillo, en la misma medida en que eso mismo suponía todo un desafío para Degas.

El autor especula con que el artista más joven se habría sentido celoso, pero debe de haber vivido asimismo la vida más intensamente en compañía de su colega. Su relación se encuentra enmarcada a la manera de un relato detectivesco cargado de erotismo que gira en torno a la cuestión de cómo y por qué destrozó Manet un retrato de él y su mujer Suzanne pintado por el soltero Degas y completado entre 1868 y 1869, en un momento en el que su matrimonio y su carrera se encontraban en horas bajas: obras como *Episodio de una corrida*

de toros habían sido rechazadas por los críticos como folclóricas y chabacanas, mientras que su audaz decisión de crear su propio pabellón cerca de la Exposición Universal de 1867 fue objeto de befa y lo dejó endeudado, si bien es cierto que con su propia madre. Deprimido, Manet buscó consuelo en escarceos adúlteros y Smee sugiere que Degas vertió la fisiología y la psicología de las personas casadas que pintaba de un modo distante: «De forma fríamente deliberada, Degas había retratado a una Suzanne absorta en su música y dándole la espalda a su distante marido. Él está lejos, encerrado en su propio mundo, soñando, cabría inferir, con otra mujer» (p. 166).

El legado de Manet no contenía ninguna obra de su antiguo amigo. La muerte de Degas, por el contrario, reveló que poseía una de las grandes colecciones de su colega. Smee especula con que esto fuera una forma de compensación, ya que Degas quería poseer recuerdos de un mundo del que se había sentido excluido. De una manera muy similar a la de una novela de Javier Cercas, el cambio entre estrategias heurísticas asegura que no resulte siempre explícito dónde terminan los datos históricos y dónde empieza la interpretación personal. Smee se muestra arteramente retórico en el modo en que admite que algunas interpretaciones son especulativas (por ejemplo, reconocer que no es posible identificar ninguna influencia de Bacon sobre Freud, pero contrarrestando, sin embargo, la afirmación iconoclasta de aquél de que éste comerciaba con el realismo al tiempo que evadía la realidad cuando apunta que el carisma de Freud ejercía una poderosa fuerza en cualquiera que entraba dentro de su órbita), presentando así implícitamente, por tanto, sus afirmaciones hechas con más seguridad como verificables.

Esto resulta especialmente manifiesto en el capítulo sobre De Kooning y Pollock, en el que las respectivas inseguridades de estos dos artistas de orígenes humildes se enmarcan en el Nueva York cada vez más acomodado de la posguerra, reivindicando su derecho como la capital emergente del mundo con un reparto de estrellas que podrían poblar un *¡Hola!* de la intelectualidad. Un libro verdaderamente irresistible, el lector queda atrapado con detalles apasionantes sobre la crueldad de De Kooning cuando rechazaba las insinuaciones etílicas de Lee Krasner, o un desastroso encuentro sexual aislado entre Pollock y Peggy Guggenheim, la más importante crítica de arte de Estados Unidos. Smee se refiere ?pero apenas resuelve? a la especulación que ha circulado frecuentemente de que el machismo de Pollock constituía un escudo para una homosexualidad no revelada. Cita la explícita refutación de De Kooning de esta afirmación, que estaría en consonancia, sin embargo, con el más amplio diagnóstico del autor: «Como todos los jactanciosos (y la jactancia de Pollock rayaba en lo histérico), se veía limitado por la falta de confianza en sí mismo. Simplemente no sabía si iba a poder seguir produciendo obras tan destacadas como sus primeras *drip paintings*» (p. 314).

Según el relato de Smee, Pollock se convirtió en un rehén de su propia notoriedad, mientras que De Kooning fue una víctima de su propio talento. Puede que Jackson fuera ocho años más joven que Willem, pero fue el primero en triunfar anunciando el comienzo de una nueva época, mientras que su amigo, más refinado técnicamente, marcó el final de otra. Por seductoras que sean este tipo de interpretaciones, una serie de dicotomías expresadas a lo largo del libro colapsan a menudo la práctica artística y la convierten en psicología barata expresada en la pseudociencia de los datos biográficos. Hasta qué punto esto es un problema inherente a la idea de rivalidad o se trata de un tema que guarda relación con su aplicación constituye una importante cuestión metodológica en una época en la que el tema de la amistad parece estar ganando adeptos. La nota de prensa de una reciente exposición celebrada en la National Gallery de Londres, por ejemplo, cita al representante de Credit Suisse jactándose de que «Nos satisface patrocinar esta exposición sin precedentes, que brinda al público la posibilidad de analizar la extraordinaria alianza profesional y la amistad artística que existió entre Miguel Ángel y Sebastiano del Piombo durante el apogeo del Renacimiento en el siglo XVI».

Este enfoque resulta más convincente por lo que guarda a la relación personal y profesional, así como al enfrentamiento posterior, entre un artista canónico y otro menos conocido, cuya alianza se forjó explícitamente en un intento de bajar a Rafael de su pedestal en Roma, de lo que lo es por lo que toca a los ejemplos de Smee tomados de los siglos XIX y XX. La hipótesis que anuda la totalidad de *El arte de la rivalidad* podría no resultar convincente, pero sí que nos cautiva, ya que las interpretaciones que recoge, rastreadas en las fuentes de manera experta, contribuyen eficazmente a una hermosa tradición de prosa urbana (y cortés) obsesionada con las habladurías: una vez concluida la lectura, estamos no sólo informados, sino también seducidos por Londres, París y Nueva York en coyunturas históricas concretas en igual medida que por los artistas que llaman a estas ciudades su hogar. Tan salaz como sensible, no es ningún insulto disfrazado de cumplido afirmar que este libro es más logrado cuando se ve como creación literaria que como teoría artística. Proporciona grandes dosis de provecho y placer, y cuenta con pocos rivales en mi lista de lecturas recomendadas para la playa este verano.

Traducción de Luis Gago
Este artículo ha sido escrito por Duncan Wheeler
especialmente para *Revista de Libros*

Duncan Wheeler es hispanista y catedrático en la Universidad de Leeds. Es editor de la revista *Modern Language Review* y entre sus publicaciones destacan los libros *Golden Age Drama in Contemporary Spain* (Cardiff, University of Wales Press, 2012) y *The Cultural Politics of Spain's Transition to Democracy. Art, Power and Governance* (Manchester,

Manchester University Press, 2017).

Autor: Sebastian Smee

Edicion: Barcelona, Taurus, 2017

Paginas: 400 pp.

Precio: COMPRAR ESTE LIBRO

Titulo: El arte de la rivalidad. Amistad, traición y ruptura en el arte moderno