

Bajo el signo de Saturno. Introducción

Fernando Ramos Arenas

Recién superada la primera hora de metraje de *F for Fake* (1973), Orson Welles detiene el acelerado ritmo impuesto a la narración. Hasta entonces, su ensayo audiovisual sobre la creación y el fraude había ido saltando frenéticamente de tema en tema, combinando reflexiones y excéntricos personajes. Welles decide entonces dar al espectador un respiro y se toma su tiempo para abrir un nuevo frente. Le toca el turno al artista y su autoría. Sobre un montaje que combina su propia imagen con algunas tomas de la catedral de Chartres –las torres recortadas sobre la ciudad, los detalles del pórtico, el gran rosetón de la fachada– Welles declama con cierto *pathos*:

Quizá la mayor obra del hombre en todo el mundo occidental, y no tiene ninguna firma. ¡Chartres! Una celebración de la gloria de Dios y de la dignidad del hombre. Cuando todo lo que tenemos –parecen pensar la mayoría de los artistas de hoy– es el hombre: desnudo, pobre, un retorcido tubérculo. [...] De entre todas las cosas solo esta gloria anónima, este rico bosque de piedra, este canto épico, esta alegría, este gran grito de afirmación coral, podría ser aquello que escojamos mantener intacto, para señalar donde hemos estado, para dar testimonio de lo que teníamos en nosotros... cuando todas nuestras ciudades se hayan convertido en polvo. [...] Nuestros cantos serán completamente silenciados, pero ¿qué importa? Seguid cantando. Quizás no importe tanto el nombre del hombre.

Con su pausada cadencia, Welles consigue presentar esta reflexión como contrapunto de la frenética narración que anteriormente había hilado en torno a uno de los más ilustres falsificadores que ha dado el siglo XX, el pintor Elmyr de Hory, y a su biógrafo, el también falsificador Clifford Irving. *F for Fake* es, efectivamente, un ensayo sobre el engaño y el fraude en el arte, sobre el papel de los expertos como legitimadores de gusto y sobre la parcela de ilusión que habita la verdad artística. Pero también lo es sobre aquella “imagen del artista” que es el tema de este volumen y en la que parecen convergir temas tales como el peso del nombre y la firma, la importancia de las biografías artísticas a la hora de interpretar las obras o las complicadas relaciones entre gusto y valor.

Como muestran las palabras sobre Chartres, las respuestas que la película plantea a estas cuestiones no son nunca concluyentes: en lo que constituye una de sus principales virtudes, a cada una de las afirmaciones que se pudiesen hacer sobre estos temas sigue una desconstrucción a través de medios filmicos (contraponiendo imágenes y testimonios, contrastando opiniones, jugando con la ilusión que se crea en el espectador). La reflexión que desde la película se plantea sobre la “imagen del artista” gana además en relevancia cuando el propio director se pone en el centro

del debate. Welles había sido uno de los principales *artistas* cinematográficos desde mediados del siglo XX y había cultivado (y sufrido) todas las cualidades que la retórica más trasnochada asocia al mito del creador genial: niño prodigio, *bon vivant* de carácter volcánico en continuo conflicto con sus mecenas-productores, creador de una obra con un reconocible estilo en el que sus exégetas querían ver los trazos generales de una vida... En *F for Fake* muestra que es plenamente consciente de estos rasgos y los explota para sus planteamientos: omnipresente en su película a través de un montaje especialmente llamativo, a través de su poderosa voz en *off* y de una serie de imágenes documentales de su propia vida que integra dentro del marco ensayístico más general, Welles venía a indicarnos que también esta, su imagen del artista, era parte de la ficción y del fraude, pero que no por ello dejaba de ser esencial para la propia creación.

Cuando a finales de 2021 se presentó el *call for papers* para este número de *Anales de Historia del Arte*, no había ninguna mención directa a *F for Fake*, aunque muchos de los temas que el llamamiento aspiraba a cubrir se veían reflejados en la película. El interés venía dado, entre otros motivos, por la conmemoración de los cincuenta años de la muerte de Pablo Picasso. Y, efectivamente, de Picasso se hablará *in extenso* en las siguientes páginas. Pero se cumplían igualmente cinco décadas desde la producción de este fenomenal ensayo filmico que tan bien sintetiza algunas de las cuestiones que pasarán a desarrollarse con más profundidad a continuación.

La referencia obvia, inscrita en el propio título del volumen (*Nacidos bajo el signo de Saturno*), nos lleva al libro de los Wittkower. Desde la revista buscábamos no obstante ir más allá, profundizando en el cuestionamiento crítico de las características tradicionalmente asociadas con el genio artístico y, por extensión, con algunos de los pilares sobre los que se construye nuestra disciplina. Desde al menos las *Vidas* de Vasari los artistas (vistos como seres rebeldes, malditos, idealizados o héroes extravagantes) aparecían como cultivadores (o víctimas) de una sensibilidad extraordinaria que a menudo les convertía en genios incomprensidos o despreciados, pero también en una suerte de divinidades capaces de transformar el mundo.

Sobre este familiar tapiz de referencias, hemos buscado abrir la reflexión a otras cuestiones en torno a la imagen del artista a lo largo de la Historia del Arte. Estas incluirían el papel de ciertas biografías o el peso de la imagen romántica, los procesos de construcción idealizada o el rescate de artistas olvidadas... todo esto hasta llegar a nuestro complejo siglo XXI, en el que la omnipresencia mediática, las *identity politics*, o la recurrentemente proclamada necesidad de “dar voz” a ciertas sensibilidades conviven con la exploración de formas creativas que cuestionan precisamente la figura del artista individual y todas las estructuras de poder a él asociadas (el creador romántico, genial y hasta cierto punto inexplicable). En este contexto, tratar críticamente la imagen del artista se descubre también como discurso sobre su crisis, sobre el anonimato y sobre prácticas colaborativas de creación. Y aunque este tipo de cuestionamiento teórico en la estela de la *french theory*, feminismos o planteamientos postcoloniales lo encontramos en gran parte de la práctica artística contemporánea, su ámbito de aplicación es evidentemente mucho más amplio y ha servido para reenfocar cuestiones de autoría, colaboración o construcción de imágenes idealizadas de artistas en muchas otras épocas y contextos.

Los artículos que presentamos a continuación ofrecen catorce aproximaciones a muchos de estos temas al tiempo que estructuran una mirada transversal que va des-

de los finales de la Edad Media hasta la actualidad, desde España a China, pasando por Italia o Estados Unidos.

El primero de los textos, firmado por Elena Muñoz Gómez, es un buen ejemplo de estos planteamientos. La reflexión sobre la imagen del artista se presenta aquí enlazada con la reconsideración de planteamientos historiográficos más amplios. La autora dirige para ello su interés al pintor Fernando Gallego y sobre todo a la historiografía que desde el siglo XVIII al XXI ha sido esencial en la construcción de esta figura que hoy determina programas educativos y museísticos. Muñoz Gómez ofrece una audaz deconstrucción de las biografías del artista; desde la crítica a las nociones estilo y nación explica además cómo se ha fabricado la idea de un pintor español en base a una ilusión de continuidad de valores con la que se pretende justificar la identidad dominante.

Francesca S. Croce ofrece en su texto sobre Carlo Maratti una interesante variación sobre este motivo. Muestra en qué medida la construcción de la imagen del artista en el siglo XVII pasaba en muchas ocasiones por construir conexiones (reales o inventadas) con figuras anteriores a través de la reelaboración de temas y motivos tomados de los más grandes biógrafos del pasado. Croce investiga, en el primero de los textos en inglés de este volumen, el proyecto de revalorización y conmemoración de Rafael y Annibale Carracci que Maratti emprendió con su íntimo amigo Bellori: esta conexión supuso para Maratti una herramienta fundamental en la legitimación de su carrera; su propuesta de linaje artístico ideal, con Rafael a la cabeza, es esencial para entender su imagen.

Contemporáneo de Maratti, la creación del “pintor literato” Shi Tao ofrece un interesante contraste en estas exploraciones. Rongqiao Wu analiza en su contribución la forma en que este artista chino embelleció su imagen de artista a través de la realización de figuras contemplativas. La idealización observada en estas creaciones vino marcada por la influencia de la estética tradicional de la pintura de los literatos, pero también de importantes condicionantes culturales y socioeconómicos. Los dos paisajes otoñales que Wu sitúa en el centro de su análisis muestran cómo la pintura sirvió para construir un espacio simbólico en el que convergían ideología del artista y las convenciones sociales.

El impacto de los ideales románticos en la construcción de la imagen del artista está en el centro de los análisis realizados en los dos siguientes capítulos. Aránzazu Pérez Sánchez plantea en su texto un acercamiento a la figura del pintor decimonónico Antonio María Esquivel, cuya dramática vida parecía predisponer para estas interpretaciones. Como apunta la autora, Esquivel, artista fuertemente marcado por la imagen romántica, fue objeto de biografías noveladas; modesto y orgulloso a la vez, tuvo además especial interés en el perfilamiento de su propia imagen ante sus contemporáneos y ante la posteridad. El estudio consigue además integrar muy bien a Esquivel en el sistema institucional de su época, del que fue uno de los principales protagonistas como creador de la Sociedad Protectora de las Bellas Artes.

De la labor de Esquivel como *sujeto* activo en la creación de su propia imagen artística el volumen pasa a continuación a la utilización de la imagen de un artista como *objeto* de causas y debates más amplios. Este es el planteamiento de Mercedes Cerón en un texto que explora el tratamiento de Jacques-Louis David en la prensa española en los cien años que siguieron a su primera mención en 1782. David sirvió originalmente a la propaganda contrarrevolucionaria que intentaba limitar el impacto de los vientos de cambio en la década de 1790, canalizó posteriormente una nueva

relación con el imperio napoleónico y se convertiría más adelante en un referente a la hora de debatir a Goya. La presencia de David fue constante en diversos debates artísticos durante el siglo XIX, dándole una fama que culminaría en la reinterpretación ficticia de su vida como personaje de folletines románticos.

Desde una perspectiva metodológica similar, Irene Barreno García nos invita a dar un salto de cien años con un trabajo que se centra en el retrato de las artistas que encontramos en la prensa franquista. La autora entiende que las noticias constituyeron esencialmente una traslación al ámbito del arte de los parámetros de género dictaminados por el nacionalcatolicismo. Pero el discurso del poder nunca es monolítico: el texto pone por ello especial atención en las grietas que surgían en las entrevistas recogidas en la prensa. En ellas vemos cómo la imagen que se ofrecía de las artistas no siempre se correspondía con la realidad que estas mostraban cuando hablaban por sí mismas.

El ideal romántico, tan presente en aquellos artículos dedicados a los artistas del siglo XIX, seguirá no obstante marcando la creación de distintos artistas a lo largo del XX. Alessandra Francesca Caputo Jaffe lo muestra en la interpretación que da a la ligazón entre vida y obra en el caso de Jackson Pollock. La autora parte de algunas de las críticas que se le hicieron a algunas de sus últimas pinturas de la década de los cincuenta, en las que Pollock parecía plantear volver a una suerte de figuración. La interpretación que ofrece Caputo Jaffe enlaza la propia evolución personal del artista con un malestar cultural más general que la autora lee en base a Freud. Se plantea así que parte de la tensión de sus últimas creaciones nace de la resistencia de Pollock a dar continuidad a un engranaje creativo acorde a los ideales de autenticidad e innovación artística de su época.

Salvador Jiménez-Donaire dedica su texto en inglés a una artista que comienza su carrera cuando Pollock cierra la suya, Agnes Martin, y lo hace poniendo el acento en otro de los ejes de reflexión que este volumen considera centrales para pensar la imagen del artista: la relación entre estilo y personalidad. En el caso de Martin, su pintura minimalista, despojada, no parece revelar nada de su persona. Y, sin embargo, exposiciones y textos recientes han contribuido cada vez más a la mitificación de su personalidad al presentarla como “sacerdotisa de la abstracción”, “mística”, “icono”, “sabia” y hasta “santa”. Jiménez-Donaire explora esta paradoja, apuntando los vínculos entre la figura alienada y contradictoria de la artista y su propósito estético.

Angélica García-Manso analiza en su artículo el *Ciclo de Juana la Loca* del artista alemán Wolf Vostell, el cual es interpretado como síntesis de diferentes recursos iconográficos procedentes de la pintura clásica española (particularmente Goya), de pintores contemporáneos como Francis Bacon y de la pintura academicista del siglo XIX, concretamente de la célebre obra de Francisco Pradilla. La autora interpreta el resultado como un conjunto extraño y polisémico: Vostell, afirma García-Manso, “reescribe a Pradilla con Goya, y lo hace como un palimpsesto de su propia obra en diálogo consigo mismo y con la obra de Francis Bacon”.

En el siguiente artículo, Adolfo de Mingo Lorente propone en su texto un acercamiento a la figura del pintor manierista Jacopo Carucci *Pontormo* (1494-1557). Es un estudio en el que la construcción de la imagen del artista bascula entre el siglo XVI hasta la actualidad, pues se centra en la recreación que se hace del pintor en la película italiana *Pontormo, un amore eretico* (2004). En ella, se presenta un Pontormo anciano y taciturno, cercano a los postulados reformistas de Juan de Valdés. El artículo propone un análisis del largometraje a partir del guion y de fuentes como el

Diario del propio pintor y los testimonios de Giorgio Vasari al tiempo que realiza un exhaustivo recorrido por las localizaciones cinematográficas, recreaciones artísticas (*tableaux vivants*) y los personajes históricos mencionados en la obra.

Del cine parte también Rubén de la Prida, en un texto que se acerca a la obra del director norteamericano Wes Anderson. El análisis propuesto plantea una interesante y muy contemporánea variación del tema que nos ocupa. De la Prida no se centra en el caso de Anderson como *auteur* cinematográfico, sino en los personajes que pueblan sus obras. Se presenta así una taxonomía de los artistas en el cine del director tejano: junto a los más frecuentes “artistas de la palabra”, el artículo repasa también otras variaciones. De la Prida apunta sus trastornos de personalidad predominantes, sus modelos de relación interpersonal y sus mecanismos de redención.

Volvemos, a través de esta referencia cinematográfica, a *F for Fake*. Una vez terminada su escena sobre Chartres ya descrita, Welles decide continuar su reflexión ensayística sobre arte y autoría desplazándose al nombre que se sitúa en el otro extremo del anonimato artístico que encarna la catedral. Cuando se rueda la película, a principios de los años setenta, Pablo Picasso llevaba ya décadas siendo el artista más conocido del mundo y Welles utiliza la reconocible imagen del malagueño para integrarlo en su propio relato a través de un inteligente montaje, uno de cuyos fotogramas reproducimos como imagen de portada de este número. Construía así una secuencia basada precisamente en algunos rasgos del mito Picasso (su creatividad desbocada, su gusto por las mujeres, su afabilidad) para luego darle la vuelta en lo que es otro más de los interesantes requiebros narrativos de la película. Picasso murió mientras Welles preparaba *F for Fake*, y, como apuntábamos más arriba, esta efeméride está en el centro de este número: cuatro de sus textos lanzan nuevas miradas a la imagen picassiana del artista.

Beatriz Martínez López recupera al Picasso más político en un texto que se entiende en línea con algunos de los planteamientos más actuales en torno al pintor, pero que al mismo tiempo lo ancla en las propuestas del anarquismo de principios de siglo XX. Martínez López vuelve a los años de formación y a la primera etapa de la carrera de Picasso en Barcelona y París desde la estética anarquista de André Rezsler. Se plantea así un relato alternativo en el que la clásica “figura del artista” es resituada en una interpretación más amplia, colectiva e incluyente de la realidad social y política en la que Picasso desarrolló su carrera.

Esta mirada descentralizada a la figura de Picasso también la hace suya María Ortiz Tello, que en su texto pone el foco en la forma en que el coleccionismo ayudó a cincelar la imagen del artista a lo largo del segundo tercio del siglo XX. Esta contribución expone de forma minuciosa cómo cinco mujeres coleccionistas (Mary Hoyt Wiborg, Elizabeth Fuller, Mary Lasker, Marie Harriman e Ingeborg Eichmann) intervinieron en la difusión de la creación picassiana a través de la exposición internacional de algunas de sus obras.

Una lectura más culturalista de algunos de estos temas la plantea Lidia Merás en su texto, dedicado a la presencia de Picasso en el documental español durante la Transición. En un artículo que nos habla tanto de la imagen del pintor como de la que quiere dar de sí mismo un país en cambio, Merás explica cómo las nuevas élites culturales tendieron a rebajar los elementos más problemáticos del legado del pintor malagueño; se buscaba así presentarlo como valedor de los discursos de consenso y los documentales sirvieron para subrayar la identidad española de Picasso y para

ofrecer una desideologizada interpretación de su vida y obra que alcanzó al conocido motivo de la paloma de la paz y al *Guernica*.

A Picasso y su imagen del artista le dedicamos además “Un animal que está siempre vivo”, texto con el que abrimos este número en la sección de Tribuna de Invitados y que nos permite acercarnos a la imagen picassiana del artista desde la parte más institucional, pero también desde la práctica artística o la parte más académica. Este “Diálogo” es el resultado de una interesantísima conversación a tres bandas sobre Pablo Picasso que tuvo lugar el pasado mes de mayo y en la que participaron Carlos Alberdi, comisionado para la conmemoración del 50 aniversario de la muerte de Picasso, la investigadora y artista visual Asunción Molinos Gordo y la profesora y experta picassiana Rocío Robles Tardío.

En la parte final del volumen el lector podrá encontrar una copiosa sección de reseñas. Los trece textos recogidos hacen una selección entre las más relevantes publicaciones de los últimos años; con ellos buscamos hacer visible la perspectiva transversal que distingue la revista. Estas contribuciones son también ejemplo de un debate crítico y reflexivo que buscamos fomentar desde esta sección. El renovado cuidado y la atención a esta parte del volumen viene además de la mano de una nueva incorporación al equipo de *Anales de Historia del Arte*, la de Diana Lucía Gómez-Chacón como coordinadora de reseñas.

Nos despedimos dando las gracias a todos los que han contribuido a la realización de este número, a los participantes en el diálogo y a los autores de los textos; también a todos aquellos que a través de sus evaluaciones nos han permitido mantener el nivel de calidad actual, así como a Patricia Vidal Bustos por su ayuda en el proceso de edición. Disfruten de los textos.