

# CY TWOMBLY Y EL MEDITERRÁNEO. PERVIVENCIA DEL MUNDO CLÁSICO

IRENE GRAS CRUZ

Doctoranda en Historia del Arte (Universitat de València)  
igrasc@gmail.com

**Resumen:** La identidad mediterránea, cuyos mejores rasgos residen en el crisol cultural, es la que el artista norteamericano Cy Twombly (1928-2011) anhela en obras como *The Ceiling*, 2010 en el Musée du Louvre. Twombly plasma la realidad que le rodea en su día a día desde que se trasladó a vivir a Italia en 1957. El pasado así como la cultura clásica, propia del Mediterráneo, seducen al artista. Para él cualquier objeto antiguo es nuevo, como cualquier otro es poseedor de vida. Solo existe un momento único en el que se pueda vivir y sentir. Todo forma parte de todo.

**Palabras clave:** Esencia / seducción / reinterpretación / homenaje.

**Abstract:** The North American artist Cy Twombly (1928-2011) longs to express the Mediterranean identity, whose best features lie in the cultural melting pot, as in *The Ceiling*, 2010 on display at the Musée du Louvre. Through his work, the artist shows his own reality, day after day, since he moved to Italy in 1957. The past as well as the ancient Mediterranean culture seduce him. Any ancient object is new to him in the same way any other holds life. It only exists within the instant where it could live and feel. Everything is part of everything.

**Key words:** Essence / seduction / re-interpretation / homage.

## Introducción

El lenguaje clásico todavía hoy se alza como un referente ineluctable de la cultura occidental, que ha permanecido latente hasta nuestros días, manteniendo la legitimidad y el poder de seducción a lo largo de la historia. Transformado, revivido, interpretado, evocado e incluso, en ocasiones, olvidado, el modelo clásico es un ideal. Concretamente, en la escultura y la pintura, la reinterpretación de los modelos clásicos ha sido una importante fuente de inspiración, una base imprescindible para la creación formal y la teorización de cada época y movimiento ya que, de manera cíclica, con la decadencia de cada estilo o periodo nace una nueva corriente que se reaviva, a partir de una nueva interpretación de los valores clásicos. Los siglos XIX y XX son un reflejo de esta tendencia histórica, acrecentada por la diversidad estética, gracias al intercambio entre culturas que originan los avances tecnológicos, que caracterizan el arte desde finales del siglo XIX. Debido a estos cambios en

la sociedad, la relación entre pasado y contemporaneidad crea una relación intrínseca. La pervivencia de lo clásico es un hecho. La reflexión sobre el pasado y su referente busca lo clásico como fuente de inspiración –idealizada– que ha marcado el devenir de la creación artística en Europa. El objetivo principal es el de evidenciar cómo se ha ido modulando el concepto de modernidad en relación con la interpretación del término de lo clásico gracias al Mediterráneo.

## El Mediterráneo

A estas alturas es indudable valorar como esencial el papel que “nuestro mar Mediterráneo” ha supuesto para la cultura occidental. No sólo como medio de transmisión de todo tipo de conocimientos, sino también, como evocación para pensadores y artistas de los pueblos, que han ido disputándose la supremacía y hegemonía de nuestro pequeño mundo: Mesopotamia, Egipto, Persia, Grecia, Italia... Todos y cada uno de ellos han

\* Fecha de recepción: 15 de febrero de 2016 / Fecha de aceptación: 5 de septiembre de 2016.

transferido los saberes adquiridos, modificándolos y creando otros nuevos, que serían transmitidos a su vez por quienes recogían el testigo en su momento de gloria. La cultura mediterránea se convirtió de esta manera en un ovillo que, con el transcurso del tiempo, se ha ido agrandando, enriqueciéndose, para convertirse en el nexo de unión y crear un concepto universal que todo el mundo entiende, con multitud de significados, pero de difícil y extensa explicación.

En el caso de Twombly podemos asegurar que se sintió atraído por el origen de todo, quiso averiguar las fuentes de donde procedía todo aquello que le interesaba, bebió de nuestra cultura con avidez: mitología, literatura clásica, romántica, escultura, pintura, filosofía..., no dejó ningún aspecto sin tratar y sin conocer. De esta manera, se erigió ante todos como un artista multidisciplinar que reflejó en su obra su bagaje cultural, su conocimiento y su necesidad de pertenecer al Mediterráneo, incluirse en él y formar parte del todo.

Muchos pensadores, historiadores y artistas se han referido a nuestro mar Mediterráneo y fueron referentes para Twombly. Poetas y escritores –románticos y melancólicos– contemporáneos (que influyeron de forma directa o indirecta en él) como Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), que escribió entre 1788 y 1790 *Römische Elegien* [Elegías romanas];<sup>1</sup> así como la obra de uno de los poetas favoritos del artista norteamericano, el británico John Keats (1795-1821) con *Ode on a Grecian Urn* [Oda sobre una urna griega]<sup>2</sup> de 1819 e *Hyperion* [Hiperión] de 1816, y la novela homónima del alemán Friedrich Hölderlin (1770-1843)<sup>3</sup> que se publicó entre 1797 y 1799. Otro ejemplo muy distinto sería el poemario de amor *Los versos de capitán* del chileno Pablo Neruda (1904-1973), que recopiló durante parte de su exilio en 1949 y donde se incluía su famoso poema *Cabellera de*

*Capri*;<sup>4</sup> o la gran obra del austriaco Hermann Broch (1886-1951), *Der tod des Vergil* [La muerte de Virgilio]<sup>5</sup> (1945), con la que pasó a la posteridad. Aunque sí se debe destacar a un embajador y ferviente admirador de la “cultura mediterránea” ese fue Ezra Pound (1885-1972), cuya mayor parte de su obra se recopiló bajo el título de *Personæ* (1926), y a quien Twombly leyó con admiración. Mary Jacobus hizo mención del vínculo entre ambos y la literatura –clásica y contemporánea– y cómo siempre ha estado presente en el trabajo del artista. Al igual que la propia obra antológica de Pound, la colección de poesía de Twombly era ecléctica y no sistemática, y unía pasado y presente a través de poetas y escritores muy variados. En definitiva, una pasión y un sentimiento que le llevó a autodenominarse como un pintor “Mediterráneo”.<sup>6</sup>

Roland Barthes (1915-1980), por ejemplo, incidió en esa relación de Twombly con el Mediterráneo: “[...] en el fondo los lienzos de TW son enormes habitaciones mediterráneas, luminosas y cálidas, con elementos perdidos (*rari*), que el espíritu viene a poblar”.<sup>7</sup> Creía que el arte inimitable de Twombly residía en su efecto “mediterráneo”. Un inmenso complejo de recuerdos y sensaciones, con unas lenguas –la griega y la latina– siempre presente en sus títulos, una cultura histórica, mitológica, poética, así como una vida llena de formas, colores y luces que transcurre entre el horizonte terrestre y el marítimo. El Mediterráneo es una sensación, una luz que llega hasta dentro, y que invade los cinco sentidos.<sup>8</sup>

En relación al concepto de “mediterráneo”, el historiador francés Fernand Braudel (1902-1985) destacó en *El Mediterráneo* (1987) el encuentro constante entre el pasado y el presente. Su historia, en sus propias palabras: “[...] es una constante interrelación de los tiempos pasados [...] todo ha

<sup>1</sup> GOETHE, Johan W. *Elegías romanas* (trad. Adan Kovacsics). Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999.

<sup>2</sup> Ver KEATS, John. “Oda sobre una urna griega”. En: *Odas y sonetos* (trad. Alejandro Valero) (1ª ed.). Madrid: Ediciones Hiperión, 1995, pp.159-165.

<sup>3</sup> HÖLDERLIN, Friedrich. *Hiperión* (trad. Anacleto Ferrer). Madrid. Hiperión, 1989.

<sup>4</sup> NERUDA, Pablo. *Los versos del capitán* (1ª ed. 1987). Barcelona. Seix Barral, 2012.

<sup>5</sup> BROCH, Hermann. *La muerte de Virgilio* (trad. José María Ripalda) (2ª ed.). Madrid: Alianza Editorial, 1980.

<sup>6</sup> JACOBUS, Mary. “Introduction: Twombly’s Books”. En: JACOBUS, Mary. *Reading Cy Twombly: Poetry in Paint*. Princeton University Press, 2016, p. 2.

<sup>7</sup> BARTHES, Roland. “Sabiduría del arte”. En: *Cy Twombly. Paintings and Drawings*. Nueva York: Whitney Museum of American Art, 1979. En: *Lo Obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces* (trad. C. Fernández Medrano) (1ª ed.). Barcelona: Paidós, 1986, p. 211. En cuanto al término que emplea Barthes “rari”, “rare” viene del francés “rarus”, tiene el sentido de “escaso”, “ralo”, que el mismo traductor Fernández Medrano señala que en castellano solo aparece en casos como “rara vez” y en los derivados del tipo “enrarecer”.

<sup>8</sup> Ver BARTHES, Roland, 1986 (nota 7), p. 215.

confluído hacia él, alterando y enriqueciendo sus historias".<sup>9</sup> El Mediterráneo ofrece la oportunidad para presentar una nueva visión, otra forma de afrontar la historia. Según Braudel, al mar Mediterráneo, tal como se le puede ver y amar, es por su pasado, el más sorprendente, el más claro de todos los testimonios; un pasado que forma parte de Twombly. El pasado para el artista fue un trampolín, el impulso y la emoción de cada uno de los temas de sus obras. Al mismo tiempo, concibió los objetos antiguos como cosas nuevas y novedosas. Todo vive en el momento, sin embargo, su influencia continúa hasta nuestros días.<sup>10</sup>

El legado de Braudel sobre el estudio del Mediterráneo ha sido muy valorado y tenido en cuenta por el historiador y profesor en University of Cambridge David Abulafia (Twickenham, Inglaterra, 1949), quien en su libro *El gran Mar* (2013) abordó nuevas teorías sobre la importancia del Mediterráneo.<sup>11</sup> El periodista Daniel Arjona, en su entrevista al historiador, publicada el 10 de mayo de 2013 en la revista *El cultural*, hizo referencia al Mediterráneo como el "vinoso mar" de Homero. Los romanos lo llamaron "Nuestro mar" (*mare Nostrum*), los turcos "mar Blanco" (*Akdeniz*), los hebreos "Gran mar" (*Yam gadol*), los alemanes "Mar de en medio" (*Mittelmeer*) y los egipcios, no sin cierta hiperestesia homérica, lo bautizaron como "Gran Verde". Tantos nombres como pueblos navegaron por sus aguas, surcadas por piratas, mercaderes, soldados, esclavos y reyes.<sup>12</sup> Particularmente, en esa pequeña entrevista salieron a relucir cuestiones como ¿quién "inventó" el Mediterráneo? ¿Homero, tal vez? Abulafia contestó:

[...] no creo que Homero se hiciera mucha idea de la unidad del Mediterráneo. Los viajes de Ulises parecen basarse en el conocimiento desde el Mar Negro hasta las aguas occidentales de Ítaca. Tal vez se tratase de los fenicios. Me imagino que habrían utilizado el mismo nombre que los israelitas, Yam Gadol, "Gran mar", el título que utilicé para mi libro. Fueron ellos los que primero se extendieron por todo el

Mediterráneo mediante la creación de rutas comerciales que unían lo que hoy es el Líbano hasta el sur de España y Marruecos. Y luego los romanos, por supuesto, que hicieron realidad su *Mare Nostrum*, pues una sola potencia gobernó el Mediterráneo como nunca antes ni después.<sup>13</sup>

Mar de mares, el Mediterráneo para Abulafia es el mar que ha tenido la mayor influencia en la historia de la civilización. Para Twombly es espacio infinito, luz, blancura, historia y cultura. Fue, sin duda, su verdadera pasión. Para el artista, el mar era blanco tres cuartas partes del tiempo; solamente en otoño el Mediterráneo tenía un bello color azul, como en Grecia. Dos colores que le acompañaran a lo largo de su carrera y que culminará con su obra *The Ceiling* [El techo] (2010).<sup>14</sup>

### El gran mar

David Abulafia, en su libro *The Great Sea* [El Gran Mar, una historia del Mediterráneo] (2011), cuenta la historia de los pueblos que cruzaron el mar y que vivieron cerca de sus costas, en sus puertos o en las islas. Su tema gira alrededor del proceso por el que el Mediterráneo acabaría integrándose en grados diversos y variables en una única zona comercial, cultural, e incluso (durante la hegemonía romana) política, y cómo estos periodos de integración acabaron en algunos casos en una violenta desintegración a causa de la guerra o de las epidemias.<sup>15</sup> El historiador británico dedicó este libro a la memoria de sus antepasados, que también son los nuestros. En él afirmaba que el título del libro había sido tomado del nombre hebreo del Mediterráneo, que aparece en una bendición que debe ser recitada cuando uno deposita la vista en el mar: "Bendito seas, Dios nuestro Señor, rey del Universo, que creaste el gran mar"<sup>16</sup>

Según el profesor británico los escritores modernos han acuñado y añadido epítetos a este vocabulario: "mar interior", "mar rodeado", "mar amigo", el "mar fiel" de varias religiones y el "mar amargo" de la segunda guerra mundial; también el "mar que se corrompe" de docenas de

<sup>9</sup> BRAUDEL, Fernand. *El Mediterráneo* (1ª ed. 1987). Madrid: Espasa Calpe, 1988, pp. 9-10.

<sup>10</sup> BERNADAC, Marie-Laure. "Interview Cy Twombly". En: *Cy Twombly. The Ceiling. Un plafond pour le Louvre*. Paris: Editions du Regard, 2010, p. 21.

<sup>11</sup> ABULAFIA, David. *El gran mar* (1ª ed.). Barcelona: Crítica, 2013.

<sup>12</sup> ARJONA, Daniel. "El mediterráneo vive un momento crítico en su historia". En: <[http://www.elcultural.es/version\\_papel/LETRAS/32787/David\\_Abulafia](http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/32787/David_Abulafia)> (Fecha de consulta: 1-VII-2013).

<sup>13</sup> Ver ARJONA, Daniel (nota 12).

<sup>14</sup> SYLVESTER, David. *Interviews with American Artist*. New Haven-London: Yale University Press, 2001, pp. 36-37.

<sup>15</sup> Ver ABULAFIA, David, 2013 (nota 11), p. 11.

<sup>16</sup> ABULAFIA, David, 2013 (nota 11), p. 15.

microsistemas ecológicos transformados a través de su relación con los vecinos, que les proporcionan aquello de lo que carecen, y a cambio de lo cual ofrecen sus propios excedentes; y el “continente líquido” que, igual que un continente real, abarca una gran cantidad de pueblos, culturas y economías en el interior de un espacio con límites específicos,<sup>17</sup> y que Abulafia enmarcó siguiendo los términos naturales marcados por primera vez tanto por la naturaleza como por el hombre: “en el estrecho de Gibraltar; en los Dardanelos, con incursiones esporádicas en dirección a Constantinopla, puesto que la ciudad funcionaba como un puente entre el mar Negro y el mar Blanco; y en el litoral que se extiende desde Alejandría hasta Gaza y Jaffa”<sup>18</sup>

En este mar, surgieron las principales divinidades griegas, etruscas y romanas, Poseidón, Fufiuns y Neptuno, como bien apuntó Abulafia.<sup>19</sup> Un mar que, en palabras del profesor británico: “[...] se convirtió probablemente en el lugar más vigoroso de interacción entre sociedades diferentes de este planeta, y ha desempeñado un papel en la historia de la civilización humana que ha sobrepasado de largo el de cualquier otra extensión de agua”.<sup>20</sup>

El mar siempre ha estado presente desde las primeras manifestaciones artísticas y se ha convertido en un motivo recurrente en el arte y, sobre todo, en la pintura, tanto en el antiguo Egipto como en la antigua Grecia. El Mediterráneo enmarcó a grandes héroes de la mitología clásica; de hecho, Rodríguez López, en su artículo “El poder del mar: El ‘Thíasos marino’”, explica cómo:

[...] los griegos supieron entender, y así lo reflejan sus mitos, que una fuerza sobrenatural tan ilimitada como la del mar no era susceptible de ser encarnada en una sola personalidad divina, por muy relevante que ésta pudiera ser. No olvidemos que el mar fue algo esencial para el pueblo griego, un pueblo especialmente sensible ante la naturaleza y sus fenómenos. Tanto hoy como antaño, Grecia es impensable sin el mar. El mar les abrió la senda para conocer y conquistar otros pueblos, y el mar les proporcionó también los medios necesarios para la subsistencia y el ulterior desarrollo histórico. El mar había aporta-

do tanto a los pueblos ribereños que ese innato y muy vivo sentimiento de la naturaleza se crecía ante el mar, y lo convertía en un mundo de dioses, un abismo al que reverenciar porque proporcionaba la vida.<sup>21</sup>

### La cuna de la mitología

En Twombly la mitología y la literatura estuvieron relacionadas como en la antigua Grecia, tanto el repertorio lírico, épico y trágico, típico del mundo mítico, como el literario que creció gracias a la propia condición humana eliminando cualquier resquicio de religiosidad. El mito evoluciona y muta según sus múltiples interpretaciones y llega transformado en literatura. Escritores y poetas retomaron o trataron el mito en su obra, como Pound, quien comenzó *The Cantos* [Los Cantos] (1961) con el viaje de Ulises al mundo de los muertos, o Rainer Maria Rilke (1875-1926), que siempre tuvo presente a Orfeo en su trabajo.

El mismo artista durante una conversación que mantuvo con Paul Winkler afirmó cómo derramaba sus tripas en las pinturas, y cómo salían directamente del reino griego, y al igual que la pintura griega, decidió no pintar con sombra. Esa es una de las razones por las que siempre estuvo más interesado en los rituales paganos y la mitología.<sup>22</sup> Su obra, pues, es imposible desvincularla de la cultura clásica y la mitología, que asume e identifica como propia. Una cultura que descubrió y le llegó de la mano de poetas entusiastas de la Antigüedad clásica como los ya citados Rilke y Pound. Escritores y poetas, ambos, que se sirven de la mitología, héroes y dioses que resucitan dentro del romanticismo que les caracteriza. Por lo que la referencia a la Antigüedad clásica en la obra de Twombly no es concebible sin la poesía, a la cual honró de manera muy particular en su *Apollo and the Artist* [Apolo y el artista] (1975), explícitamente dedicado al dios de la poesía.

Como gran conocedor del mundo clásico y su literatura, el artista estadounidense ha llegado en más de una ocasión a parangonarse con el mismo Apolo, pero también ha recurrido a la dualidad que le ofrecía Pan como sátiro o Dionisios. Asimis-

<sup>17</sup> ABULAFIA, David, 2013 (nota 11), p. 17.

<sup>18</sup> ABULAFIA, David, 2013 (nota 11), p. 17.

<sup>19</sup> ABULAFIA, David, 2013 (nota 11), p. 653.

<sup>20</sup> ABULAFIA, David, 2013 (nota 11), p. 655.

<sup>21</sup> RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel. “El poder del mar: el ‘Thíasos marino’”. En: *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*, nº 11, 1998, p. 166. En: <<http://revistas.uned.es/index.php/ETFI/article/view/4330/4169>> (Fecha de consulta: 1-VIII-2016).

<sup>22</sup> WINKLER, Paul. *Cy Twombly, conversation with Paul Winkler*. Houston. Menil Archives, The Menil Collection, March 31, 1991.

mo, narra las desventuras de los dos amantes de Hero y Leandro o los infortunios de Leda engañada y embaucada por la belleza de un cisne blanco. Twombly recurre sucesivas veces a la mitología, ya sea para resarcir a sus escritores/poetas o a sus protagonistas como Venus, entre otros.

El comisario Philip Larratt-Smith (Toronto, 1979) comenta que para Twombly, los mitos de la antigüedad son sueños y espejos. Los personajes míticos son arquetipos y las secuencias entre acontecimientos participan de una lógica onírica que es intuitivamente convincente, aun cuando racionalmente irreductible. Del mismo modo, señala cómo el artista encuentra sus propias pasiones reflejadas en los patrones externos de los mitos; el efecto especular entre la experiencia estética y la respuesta psíquica es profundo y fértil. Sus obras nunca son descripciones literarias o recuentos de algún mito, aun cuando el mito pueda desplegar sugerentemente la narrativa de la obra. Los mitos dan lugar a una expresividad emocional sin develar orígenes biográficos; y en sentido inverso, proveen una correlación objetiva en los ámbitos de la sexualidad y la fantasía. Larratt-Smith no duda en servirse de las palabras que escribiera el alemán Thomas Mann (1875-1955) acerca del hombre de la Antigüedad que buscaba en el pasado un patrón en el que pudiera internarse como en una escafandra; de tal manera que, disfrazado y protegido al mismo tiempo, podía atender con premura su problemática presente. En cierto sentido, su vida era una reanimación, una actitud arcaizante. Pero precisamente esa vida como reanimación es lo que comporta la vitalidad del mito. Así pues, el comisario opina que para el hombre de la Antigüedad, su vida podía asumir un sentido individual solamente actuando en función de las coordenadas establecidas por los mitos y la historia. Además, incide en la idea que la utilización del mito para Twombly es parecida y complementaria a su forma de usar el lenguaje, ambos actuando como reguladores cuya función era desplazar las emociones personales hacia una estructura impersonal. La manera en la que Twombly aprehende el mito como un eje organizador para la expresión de inquietudes privadas lo sitúa en paralelo con los poetas modernistas T. S. Eliot (1888-1965) y Ezra Pound.<sup>23</sup>

Como se puede observar en *Hero and Leander* [Hero y Leandro] (1984), en ningún momento se



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

puede hablar de una mera imitación de un mito, sino de una acción en movimiento que se transforma en quietud. Como en toda tragedia, Twombly enuncia, pero no dilucida. Muestra la catástrofe, pero no por qué se produce. El misterio envuelve la concepción de la obra con el hado imprevisible y el destino inescrutable. Todo flota en un azar inaprensible dentro de los laberintos de la mente humana desembocando en enigma. Esta tragedia de amor se representa, sin duda, de forma vasta y abierta, enlazándose así con lo paradójico de lo sublime. Señalando lo sublime como un terror deleitable, al cual se entrega el espíritu humano sin poder evitarlo. La visión abierta, vasta y la sensación de quietud, se consigue a través del color blanco que predomina en toda la serie.

La ola incipiente de color es uno de los símbolos que apunta prácticamente en la misma dirección, hacia la idea de tránsito, la idea de muerte o la del más allá. Todos ellos repletos de una gran resonancia. Como formuló el poeta Rainer Maria Rilke en la primera de las *Duineser Elegien* [Elegías de Duino] (1923): "[...] lo bello no es sino el comienzo de lo terrible";<sup>24</sup> y es curioso cómo aquí lo terrible se presiente como algo que se acerca con una gran delicadeza. La pintura parece que quisiera presentar una angustia extrema y un desgarramiento de lo más profundo, en medio de una

<sup>23</sup> LARRAT-SMITH, Philip. "Antigüedad Psicodélica". En: SYLVESTER, Julie; LARRAT-SMITH, Philip. *Cy Twombly Paradise*. México: Fundación Jumex Arte Contemporáneo, 2014, pp. 25-26.

<sup>24</sup> RILKE, Rainer Maria. "Elegía I". En: *Elegías de Duino-Los Sonetos a Orfeo* (6ª ed.). Madrid: Catedra, 2004, p. 61.

inexplicable serenidad. Twombly, con su obra, consigue que el tiempo nos capte, nos atrape paralizándonos durante unos instantes; transportándonos a un lugar lejos del presente en el que vivimos. Hace de la historia el objetivo principal, liberándola del pasado, presente y futuro, transformándola en movimiento, en devenir, en el punto de partida para una nueva interpretación. Ante el fracaso del deseo de los dos amantes, tan solo queda inventar y construir el alivio de su sufrimiento, tras una transmutación de melancolía en deleite, producido por los medios, como facultad que hace superar la sensación de pequeñez humana, proyectándonos a soñar en la grandeza de nuestro destino a través de la fastuosidad de la madre naturaleza –Mar Mediterráneo–. Un destino, juntos, en un vasto vacío blanco sin límites, donde empezar unidos una nueva vida.

En la última obra de la serie se distingue el último verso del soneto *On a Leander Gem which Miss Reynolds, My Kind friend, Gave me* (1816) [Sobre una gema de Leandro que me dio mi buena amiga la señorita Reynolds] de John Keats "He's gone, up bubbles all his amorous breath!"<sup>25</sup> Su escritura se identifica con el luto o el recuerdo: que atribuye al cadáver, en forma de una etiqueta mortuoria, que funciona a modo de epitafio. El garabato se apropia de las palabras, se ha separado de la pintura, y está solo, permaneciendo en silencio.

### Cultura clásica

El historiador italiano Arnaldo Momigliano (1908-1987) comentaba en 1967 que las huellas de nuestro pasado en la cultura, en la lengua, en los monumentos, en las instituciones y en el paisaje son tan imponentes que incitan a la curiosidad y obligan a estudiar el pasado para comprender una parte importante de nosotros mismos.<sup>26</sup> Twombly logró forjar su propio estilo y personalidad tras haber examinado el pasado a raíz de sus múltiples viajes por Grecia, Turquía, Italia, Marruecos o España, leer a filósofos y escritores de la Antigüedad o a sus contemporáneos recreando el espíritu clasicista. Solo interpretando su visión del pasado consigue asimilarlo y vivir el presente.

Salvatore Settis (Rosarno, 1941), destacado arqueólogo e historiador del arte italiano, reflexiona en *El futuro de lo clásico* (2004) acerca de si un europeo –para conocerse a sí mismo– deberá considerar no solo a los romanos antiguos, sino también a los griegos antiguos, a los hebreos antiguos y la cultura cristiana de los primeros siglos como partes irrenunciables e interconectadas de sus propias raíces culturales.<sup>27</sup> Se cuestiona si sigue siendo verdad que el pasado grecorromano es más "nuestro" que el chino. El mismo autor responde que el pasado "clásico" posee una actualidad perenne porque contiene y señala las raíces comunes de la civilización occidental, ofrece un factor común identitario a la Unión Europea y encarna los grandes valores que, junto a la tradición judeocristiana, unen las culturas europeas con las de matriz europea.

A través de la obra de Twombly, el pasado se equilibra con el presente y se aprecia cómo las otras culturas comparten los valores de la nuestra. Y es que, cuando hablamos de "lo clásico", se hace referencia a un renacimiento y a un retorno, como si resurgiese una personalidad propia. Como apunta Settis, en la literatura del siglo XX el tema ha tenido repercusión como en el poema *The Return* [El regreso] (1912) del poeta y ensayista estadounidense Ezra Pound, quien también acabó sus últimos días en Italia y dedicó su vida al estudio tanto de la cultura asiática como clásica –entremezclaba en sus poemas palabras en griego y en chino–.<sup>28</sup> Se habla del movimiento, del azar, de los dioses, del mismo modo que del escenario de la memoria cultural en la que la historia griega se considera la universal; sin embargo, fue determinante la inmersión con la cultura latina para crear el entorno adecuado para que la cultura "clásica" arraigara y se extendiera en el espacio y el tiempo.<sup>29</sup>

Si tenemos en cuenta que para Twombly la escritura en la pintura es lo que forma la imagen, es inevitable establecer su conexión con Pound, a quien el artista leyó a finales de los años cincuenta y que juega un papel importante en su propia

<sup>25</sup> KEATS, John. "Sobre una gema de Leandro que me dio mi buena amiga la señorita Reynolds". En: *Odas y sonetos* (trad. Alejandro Valero) (1ª ed.). Madrid: Ediciones Hiperión, 1995, pp. 90-91. La traducción al castellano es de Alejandro Valero [Se va: todo su aliento de amor queda en burbujas].

<sup>26</sup> Citado en SETTIS, Salvatore. *El futuro de lo clásico* (1ª ed.). Madrid: Abada Editores, 2006, p. 9.

<sup>27</sup> Ver SETTIS, Salvatore, 2006 (nota 26), pp. 9-11.

<sup>28</sup> Ver POUND, Ezra. "The Return". En: *Personæ. Collected Shorter Poems* (1ª ed. 1990). London: Faber and Faber Limited, 2001, pp. 69-70.

<sup>29</sup> Ver SETTIS, Salvatore, 2006 (nota 26), p. 15.

poética. Ambos cayeron rendidos ante el clasicismo de Grecia e Italia, a través de sus viajes y lecturas. Richard Leeman, profesor de Historia del Arte Contemporáneo de la Université de Bordeaux, comenta al respecto que Pound en su "Imagist Manifiesto" (1913) define una imagen como "an intellectual and emotional complex in an instant of time".<sup>30</sup> Para Pound una imagen es un instante de sensaciones, ya sean emocionales o intelectuales, y es precisamente esto lo que se alcanza a sentir ante una de las obras Twombly. Pintar para él determina la imagen, que explica la idea o el sentimiento que contiene el cuadro. El propio Twombly afirmó que rompía con los precedentes pictóricos.<sup>31</sup> Las palabras, los nombres y los fragmentos de poemas que aparecen en sus obras son una imagen que cada uno de nosotros conformamos gracias a conexiones y asociaciones culturales y afectivas. El estadounidense condensa sobre la superficie de sus pinturas la inmensidad del mundo antiguo, evocadoras de una vasta cultura, la clásica.

Pound, al igual que Twombly, se sumerge en el mundo clásico con poemas como *Pan is dead* [Pan ha muerto] –que podríamos enlazar con *Pan* (1975) de Twombly– o *Δώρα* [*Doria*] publicados en *Personæ: The Shorter Poems of Ezra Pound* (1990).<sup>32</sup> En suma, ambos consiguen transportar al público, bien sea lector o espectador, al mundo mitológico y literario al mismo tiempo haciendo alusión a la naturaleza salvaje que habita en cada uno de nosotros.

En relación a este trabajo, es oportuno subrayar la idea, actualmente extendida, de que fueron los griegos quienes sembraron las bases de nuestra sociedad contemporánea. Al respecto, la filósofa Hannah Arendt (1906-1975) afirmaba que ni la revolución americana ni la francesa hubieran sido posibles sin el ejemplo procedente de la Antigüedad clásica.<sup>33</sup> Con este tipo de ideas, Settis silencia la contraposición Oriente/Occidente, equiparando nuestros destinos. Esa multiplicidad de las culturas que convivieron en el mundo clásico y sus intercambios es lo que Twombly plasma y traslada en su trabajo, su esencia misma.

¿Qué quiere decir "clásico"? ¿Cómo surgió, se desarrolló y se modificó el concepto de "clásico"? Si tenemos en cuenta que el término hace referencia a la Antigüedad grecorromana y que puede aplicarse tanto al tiempo como al espacio, el origen "clásico", en palabras de Salvatore Settis, es parte esencial de la poética de lo posmoderno, sobre todo en la arquitectura. Se construye un nuevo lenguaje propio, con grandes posibilidades como: pureza, desnudez, esencialidad... o como diría Settis, una página blanca donde los modernos pueden ejercer la reconquistada libertad de escribir nuevas palabras, arquitecturas y experiencias. Es lo que él concibe como *tabula rasa*, reafirmación de lo "clásico" como base fundamental de la que partir como estímulo.<sup>34</sup>

El arqueólogo alemán Ernst Buschor (1886-1961) necesitó de la poesía contemporánea de Rainer Maria Rilke para sus descripciones, intuitivas y sugestivas, de los objetos artísticos griegos. Al igual que Rilke, Settis advierte que Buschor vio en el arte griego arcaico la primordial y ya perfecta juventud del mundo, que debería proyectarse sobre el presente ocupando el puesto que le correspondía a lo "clásico".<sup>35</sup> Por tanto, como auténtica se puede considerar la trayectoria y la obra del artista norteamericano que pone en sintonía lo "clásico" con lo "moderno". Todo está relacionado, la historia, la arqueología, la literatura o el arte; Twombly logra fusionarlo en su obra gracias a su forma de entender y expresar su visión del mundo. Precisamente, cuando habla de la Antigüedad y establece el gusto por "lo clásico", Twombly se desplaza definitivamente hacia la vertiente griega. Una cultura que él evoca con los nombres de los escultores griegos que inscribe en *The Ceiling* [El techo] (2010): Fidias (490 a.C. - 430 a.C.), Policleto (480 a.C. - 420 a.C.), Mirón (ca. 480 a.C. - 440 a.C.), Praxíteles (circa 400 a.C. - 320 a.C.), Escopas (380 a.C. - 330 a.C.), Lisipo (370 a.C. - 318 a.C.) y Cefisodoto –aunque este último podría tratarse tanto del escultor ateniense Cefisodoto el Viejo (ca. 400 a.C. - 370 a.C.) (probablemente el padre de Praxíteles), como de Cefisodoto el Joven de finales del siglo IV a.C. (hijo de Praxíteles)–.

<sup>30</sup> El profesor de la Université de Bordeaux, Richard Leeman ofrece un estudio muy completo sobre *The Ceiling* [El techo] en LEEMAN, Richard. "L'Océan universal des choses". En: *Cy Twombly. The Ceiling. Un plafond pour le Louvre*. Paris: Editions du Regard, 2010, p. 47 [Un complejo intelectual y emocional en un instante de tiempo].

<sup>31</sup> Ver TWOMBLY, Cy. "La pintura determina la imagen". En: SZEEMAN, Harald (com.). *Cy Twombly: Cuadros, trabajos sobre papel, escultura*. Madrid: Palacio de Cristal. Ministerio de Cultura, 1987, p. 15.

<sup>32</sup> Ver POUND, Ezra, 2001 (nota 28), pp. 64-68.

<sup>33</sup> Citado en SETTIS, Salvatore, 2006 (nota 26), p. 22.

<sup>34</sup> Ver SETTIS, Salvatore, 2006 (nota 26), p. 40.

<sup>35</sup> Ver SETTIS, Salvatore, 2006 (nota 26), p. 46.

El arte griego invocado por el historiador y arqueólogo alemán Johan Winckelmann (1717-1768), quien también vivió sus últimos días en Italia, nutrido por una visión de los valores actuales, se transformó en la base educativa, en el ideal ético y estético no solo del artista sino también del hombre culto.<sup>36</sup> Una vez más, dos vertientes que confluyen en la figura de Twombly.<sup>37</sup> Se podría suponer que el arte era quien proporcionaba en la civilización griega el equilibrio en todos los aspectos, incluida la filosofía o la literatura con escritores como Homero (siglo VIII a.C.) o Hesíodo (ca. segunda mitad del siglo VIII a.C.). Sin embargo, han sido personajes modernos, como el ya citado Winckelmann o su compatriota Rilke, quienes abogan por la liberación intelectual del individuo a través de la experiencia estética de la Antigüedad clásica.

Settis en el capítulo "Lo 'clásico' como repertorio" reflexiona acerca de la idea del anticuario Antoine Mongez, el arte griego era como la escritura jeroglífica en la que a cada texto les correspondía un significado comprensible a todos porque es algo que conforma nuestra naturaleza.<sup>38</sup> La idea que se vislumbra a lo largo de este capítulo es que la imagen clásica era capaz de transmitir con fuerza y de forma inmediata. Se presenta al arte "clásico" como un auténtico lenguaje de la naturaleza, eficaz y generador, capaz de hablar sin mediciones del alma del nuevo sujeto de la historia, las masas de los iletrados.<sup>39</sup> El arte griego se convierte en el lenguaje universal por excelencia, que con el paso de los siglos sigue vigente, resurgiendo en diferentes periodos artísticos en los que renace el carácter, la esencia de la Antigüedad. A su vez, cada artista se enriquece gracias a estas antigüedades tanto personalmente como profesionalmente, creando un nuevo estilo.

La mayoría de los artistas ansían encontrar en el arte "clásico" un nuevo repertorio de motivos de figuras –asimilándolo y apropiándose–, motivados e influidos por tratados como el *De pictura* [De pintura]<sup>40</sup> (ca. 1435), del gran Leon Battista Alberti (1404-1472), o biografías de artistas como la que escribió el propio Giorgio Vasari (1511-1574), *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri* [Vida de los mejores arquitectos, pintores y escultores italianos] (1542-1550).<sup>41</sup> Por el contrario, Twombly no utiliza las imágenes ni los repertorios más comunes por otros colegas sino que se sirve de la escritura para aludir y resurgir el espíritu de lo "clásico".<sup>42</sup>

El pintor Cennino Cennini (1370-1440) escribió en su *Libro dell'arte* [Libro del arte]<sup>43</sup> (ca. 1390) que Giotto di Bondone (1267-1337): "[...] trasladó el arte de la pintura de griego a latín, y lo adaptó a los modernos",<sup>44</sup> del mismo modo que hoy podríamos considerar a Twombly el puente entre la cultura clásica y la contemporánea y entre los artistas "clásicos" de los "modernos". Existen muchas especulaciones y contradicciones en torno al concepto de lo "clásico", algo que Salvatore Settis aborda en su libro ya citado, y señala que el historiador y filósofo polaco Wladyslaw Tatarkiewicz (1886-1980) distinguió cuatro significados para la palabra "clásico" según su terminología, todos ellos aceptables y afines a la obra del norteamericano. Por tanto, según Settis, lo "clásico" puede definirse mediante una serie de oposiciones binarias: en los siglos XVI y XVII, se opuso a lo "gótico" (al arte medieval); en el siglo XIX, a lo romántico (también al barroco entre más de un historiador del arte); en el siglo XX, a lo "primitivo" (o a lo "auténtico").<sup>45</sup> No obstante, todo esto no hubiera tenido mayor transcendencia sin la figura de

<sup>36</sup> El famoso arqueólogo e historiador alemán dedicó su carrera al estudio de la Antigüedad clásica, una prueba de ello es *Geschichte der Kunst der Altertums* [Historia del arte en la antigüedad] (1764) en WINCKELMANN, Johann. *Historia del arte en la antigüedad* (trad. Joaquín Chamoro Mielke). Madrid: Akal, 2011.

<sup>37</sup> Ver SETTIS, Salvatore, 2006 (nota 26), p. 61.

<sup>38</sup> Ver SETTIS, Salvatore, 2006 (nota 26), pp. 65-69.

<sup>39</sup> Ver SETTIS, Salvatore, 2006 (nota 26), p. 68.

<sup>40</sup> ALBERTI, Leon B. *De pintura y otros escritos sobre arte* (trad. Rocío de la Villa) (1ª ed.). Madrid: Tecnos, 1999.

<sup>41</sup> Ver VASARI, Giorgio. *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores desde Cimabue a nuestros tiempos* (ed. Luciano Bellosi y Aldo Rossi) (5ª ed.). Madrid: Cátedra, 2010.

<sup>42</sup> Ver SETTIS, Salvatore, 2006 (nota 26), p. 72.

<sup>43</sup> CENNINI, Cennino. *El libro del arte* (trad. Fernando Olmeda Latorre) (1ª ed. 1988). Madrid: Akal, 2002.

<sup>44</sup> Citado en SETTIS, Salvatore, 2006 (nota 26), p. 79.

<sup>45</sup> Citado en SETTIS, Salvatore, 2006 (nota 26), p. 87. La figura de Wladyslaw Tatarkiewicz es importante por su contribución en el campo de la estética, como vemos en su *Historia estetyki* [Historia de la estética] publicada en tres volúmenes –vols. 1-2, La estética antigua y la estética medieval (1962) y vol. 3, La estética moderna (1967)–, en TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de la estética*. 3 vols. (trad. Danuta Kuryca). Madrid: Akal, 1987-1991.

Plinio el Viejo (23 d.C. - 79 d.C.), quien contribuyó en la visión y concepción del desarrollo del arte antiguo. Influyó en todos los tratadistas modernos, desde Lorenzo Ghiberti (1378-1455) a Winkelmann, el compendiador más coherente. Indiscutiblemente, el culto al pasado llevó consigo nuevos coleccionistas como lo pudo ser el propio Twombly –no fue casualidad que coleccionase escultura clásica–. Gracias a artistas, tratadistas y coleccionistas, hoy se puede entender mejor a los antiguos. La información que se ha ido gestando alrededor de la nostalgia del pasado ha conseguido crear todas nuestras imágenes de la Antigüedad, ha constituido el concepto de lo “clásico” y todo lo que esto significa para nuestra cultura.<sup>46</sup> Un modelo recurrente, cíclico, que se extendió y forma parte inherente de la historia cultural europea. Una cultura, la clásica, que como apuntó Roland Barthes en su ensayo “Sabiduría en el arte” Twombly tomó y asimiló como propia, como se refleja en toda su trayectoria, ya sea en *The Ceiling* [El techo] (2010) o en las alusiones continuas a hechos mitológicos o por los autores y artistas que introduce como Ovidio, Platón, Poussin, Rafael...<sup>47</sup>

La cultura, para el artista, es un estar a gusto, un recuerdo, una ironía, una postura, un gesto dandi.<sup>48</sup> Conjugó un efecto único, raro y paradójico que trae consigo un arte provocativo en cuanto que no resulta solemne. Un arte entre el pasado y el presente que se nutre de diversos factores y desemboca en esencia mediterránea.

### Antigüedad contemporánea. Integración

Twombly remite a la cultura clásica a través del arte inscribiendo los nombres de siete de los escultores más importantes del siglo V a.C. y IV a.C. en *The Ceiling* [El techo] (2010), mientras que a finales de los años setenta realiza dos series de litografías en las que alude a la cultura clásica mediante escritores, poetas y filósofos –griegos y latinos–. En *Six Latin Writers and Poets* [Seis escritores y poetas latinos] (1975-76) escribe: *Catullus* [Catulo] (87 a.C. - 57 a.C.), *Virgilius* [Virgilio] (70 a.C. - 19 a.C.), *Orazio* [Horacio] (65 a.C. - 8 a.C.), *Ovidio* [Ovidio] (43 a.C. - 17 d.C.), *Tacitus* [Tácito] (56 d.C. - 117 d.C.), y *Apolodorus* [Apolodoro] –Twombly

podría hacer referencia al poeta siciliano Apolodoro de Gela (ca. 290 a.C. - 340 a.C.), contemporáneo del comediógrafo griego Menandro (342 a.C. - 291 a.C.); al también llamado Apolodoro de Pérgamo, retórico griego (ca. 104 a.C. - 22 a.C.), maestro del primer emperador romano Cayo Octavio Augusto (63 a.C. - 14 d.C.); o al famoso poeta, gramático, historiador y mitógrafo griego, Apolodoro el Gramático (ca. 180 a.C. - 119 a.C.), que Twombly perfectamente habría podido infiltrar entre los latinos–. Mientras que en *Five Greek Poets and a Philosopher* [Cinco poetas y filósofos griegos] (1978) inscribe: *Homer* [Homero] (800 a.C. - 701 a.C.), *Sappho* [Safo] (625 a.C. - 570 a.C.), *Pindar* [Píndaro] (ca. 518 a.C. - 448 a.C.), *Plato* [Platón] (ca. 427 a.C. - 347 a.C.), *Callimachus* [Calímaco] (310 a.C. - 240 a.C.), y *Theocritus* [Teócrito] (ca. 310 a.C. - 260 a.C.).

El artista deja constancia de su pasión por la lectura de los “clásicos” y del entorno privilegiado cultural e intelectual en el que vivía. No era muy corriente que un pintor norteamericano de la segunda corriente del Expresionismo Abstracto se dedicase a leer a los “clásicos” –griegos y latinos– y se inspirase en ellos a la hora de trabajar. A partir de ellos, el artista plasma su realidad, sus vivencias y lo que le rodea en su día a día, todo aquello que le hace sentir y vivir, de ahí que en estas litografías se valiese de los grandes escritores, poetas y filósofos de la Antigüedad para testimoniar su conocimiento y honrar su contribución a la Historia. En estas series su grafismo es torpe como si estuviese aprendiendo a escribir. De hecho, en *Six Latin Writers and Poets* [Seis escritores y poetas latinos] (1975-76) su trazo se emborrona y se reafirma en algunas letras –tanto en mayúscula como en minúscula– que remarca en su insistencia al recalcarla, mientras que en *Five Greek Poets and a Philosopher* [Cinco poetas y filósofos griegos] (1978) deja parte de los nombres incompletos, su grafía es más amplia pero condensada y utiliza solo las mayúsculas dando la sensación de grandeza de los mismos personajes ilustres a los que hace referencia. En ambas sugiere y cita, es el espectador quien debe realizar el esfuerzo emprendido por el artista, aunque en *Catullus* [Catulo] escribe dos veces el nombre, en minúscula y en mayúscula para diferenciar y llamar doblemente nuestra atención. Se

<sup>46</sup> Ver SETTIS, Salvatore, 2006 (nota 26), p. 92.

<sup>47</sup> Ver BARTHES, Roland, 1986 (nota 7), p. 215.

<sup>48</sup> Esta descripción acerca de qué es la cultura para Twombly está extraída de BARTHES, Roland, 1986 (nota 7), p. 189. Cuando Barthes habla de gesto “dandi” se refiere a que se distingue por su extremada elegancia, tal y como podemos comprobar en la Real Academia Española.

diría que pretende hacer legible lo ilegible, sin rectificar, tan solo repitiendo la misma palabra entre paréntesis –a modo de apunte o nota aclaratoria–, al contrario que en *The Ceiling* [El techo] (2010), donde la escritura es clara y limpia para que el visitante de la sala pueda distinguir y leer los nombres de los siete escultores desde abajo.

Esta instalación permanente ubicada en el Musée du Louvre acompaña a otras obras del siglo XXI que se introducen en el centro como elementos nuevos –adicionales– en la decoración y arquitectura, gracias a la nueva política respecto al arte contemporáneo del museo francés. El alemán Anselm Kiefer fue uno de los artistas encargados en 2007 de pintar una de las puertas del ala egipcia que nos recuerda a su *Star Fall* [Estrella caída] de 1995, así como decorar las escaleras con una serie de esculturas. François Morellet, a comienzos del 2010, se ocupó de la decoración de las vidrieras. Estos artistas siguen la tradición de predecesores como Simon Vouet (1590-1649), Claude Perrault (1613-1688), Charles Le Brun (1619-1690), Eugène Delacroix (1798-1863), Dominique Ingres (1780-1867) y Georges Braque (1882-1963), en el siglo XX. Twombly fue el primer artista estadounidense que tuvo el honor de decorar el techo del Louvre como lo hiciera Georges Braque en la década de 1950. Su obra está situada en una de las secciones más antiguas del museo y abarca más de 350 metros cuadrados de un azul intenso que evoca el cielo mediterráneo junto con círculos o tondos de colores terrosos que evocan, según el artista, los escudos griegos, sin abrumar la sala. El inmenso azul también podría remitirnos al mar al igual que el cielo ondeado por el movimiento rítmico que producen las diversas esferas interrumpido, solamente, por las inscripciones enmarcadas –recuerdan a algunos de los antiguos mosaicos del siglo II a.C.–<sup>49</sup> sobre fondo blanco con los nombres de los principales escultores griegos: Fidias Policleto y Mirón del siglo V a.C. y Praxíteles, Escopas, Lisipo y Cefisodoto del siglo IV a.C.

Twombly crea una obra que representa la armonía mediterránea –caracterizada por el mar y el sol– entre el espacio y la cultura a lo largo de la enorme galería rectangular que alberga la colec-

ción de bronce clásicos. Las formas redondas pueden ser interpretadas como escudos, planetas o monedas, mientras que el fondo azul evocaría tanto el cielo como el mar. Lo cierto es que el trabajo del artista no tiene nada que ver con las palomas entrelazadas que pintó Braque en los tres lienzos del techo de la sala etrusca Henri II –que precede la Salle des Bronzes– por encargo de Georges Salles (1889-1966), antiguo conservador del departamento de arte asiático del Louvre, entre 1952 y 1953. Solamente comparten los colores predominantes, el azul y el blanco, aunque en tonalidades totalmente diferentes. Mientras las aves voladoras de Braque se encuentran delimitadas por el espacio conteniendo la sensación de movimiento y libertad, el techo de Twombly es libre e infinito como el cielo. Provoca en el espectador la sensación de retroceder en el tiempo y el espacio, concretamente, a la Antigüedad clásica donde escultores de la talla de Fidias o Policleto eran famosos. Su techo es un homenaje a sus ídolos, a su pasión más íntima, la escultura griega –tal y como afirma en la entrevista que le concede a la actual conservadora de arte contemporáneo del Musée du Louvre, Marie-Laure Bernadac–.<sup>50</sup> Twombly fue capaz de sorprender con una serie de inscripciones claras y totalmente legibles que resaltan sobre fondo blanco, algo inusual en él e inaudito a lo largo de su carrera profesional. Para esta ocasión, quiso ser conciso y escribió solo en mayúsculas. Su intención fue que los nombres de los escultores griegos más destacados fuesen leídos y reconocidos en la distancia. Fue su pequeño gran homenaje a toda una civilización y su cultura, la mediterránea, puesto que, al introducir los nombres de estos escultores, reconoce el esfuerzo y realza el valor artístico de todas las obras anónimas que alberga la sala, ya que detrás de cada objeto había un artista que merecía su respeto y agradecimiento, a pesar de que la curadora del departamento de Antigüedades de Griego del Musée du Louvre le señaló, una vez terminada la obra, que algunos de los caracteres eran del periodo equivocado. Twombly, muy tranquilo, comentó al respecto: “Well, anything too perfect has to have a mistake or the gods will take it away. So that’s my mistake in the ceiling. But anyway, no one’s going to notice it up there”.<sup>51</sup>

<sup>49</sup> Concretamente en el mosaico del siglo II a. C. del pavimento de una sala de banquetes con una inscripción en griego en La Seu d’Empúries, Museo d’Arqueologia de Catalunya. Ver Museo, D’Arqueologia de Catalunya. “Mosaico griego Empuries”. En: <http://www.mac.cat/esl/Sedes/Empuries/Yacimiento-y-Museo-monografico/Recinto-arqueologico/Visita-griega/Mosaico-s.-II-a.C.> (Fecha de consulta 9-I-2016).

<sup>50</sup> Ver BERNADAC, Marie-Laure, 2010 (nota 10), p. 17.

<sup>51</sup> Ver BERNADAC, Marie-Laure, 2010 (nota 10), p. 16. [Bueno, algo demasiado perfecto tiene que tener un error o los dioses se lo llevarían. Así que este es mi error en el techo. Pero de todas maneras, nadie va a notarlo desde allí arriba.]

En cuanto a la elección de estos siete escultores, y no otros, Richard Leeman, en "The Universal Ocean of Things", comenta que es como si Twombly hubiera querido reunirlos en una especie de cenáculo, al más puro estilo griego, como un panteón de escultores de la Grecia clásica de los siglos V a.C. y IV a.C.<sup>52</sup> Esta selección sigue siendo un enigma porque nunca la especificó ni justificó, solo se puede especular al respecto. Leeman señala que posiblemente escogiera a Fidias por el renombre que le valieron sus esculturas en el *Partenón* (447 a.C. - 432 a.C.) –famoso templo dórico dedicado a la diosa Atena–, especialmente gracias a su *Ate-nea Partenos* –criselefantina (oro y marfil)–, pieza central del templo, o a su estatua de Zeus en el templo de Zeus Olímpico en Olimpia (470 a.C. - 456 a.C.) –una de las siete maravillas del mundo antiguo–; Policleto, que con su *Doríforo* (450 a.C. - 445 a.C.) estableció el modelo canónico para las proporciones en las esculturas figurativas; o Mirón y su famoso *Discóbolo* (ca. 455 a.C.), todos ellos grandes artistas durante la era de Pericles (495 a.C. - 429 a.C.). Por otro lado, tenemos a los escultores pertenecientes al último periodo clásico, Praxíteles, cuya Afrodita estaba considerada por Plinio el Viejo como una obra admirable y perfecta desde todos sus ángulos y que trajo gloria a la ciudad de Knidos –antigua ciudad griega que formaba parte de la Hexápolis dórica–; Cefisodoto el Joven (de finales del siglo IV a.C.) –Leeman opta por pensar que se trata del hijo de Praxíteles–, quien se encargó de un grupo escultórico de luchadores en Pérgamo; Escopas, que según Plinio era el eterno rival de Praxíteles y Cefisodoto en cuanto a fama se refiere; y finalmente, Lisipo, escultor contemporáneo a Alejandro el Grande y el único autorizado para esculpir su retrato oficialmente. Leeman afirma que al igual que existen vaguedades en torno a estos escultores también se tienen de las antigüedades que alberga la sala; lo único fehaciente es su sentido histórico y que todas ellas pertenecen a la Antigua Grecia.<sup>53</sup>

La obra de Twombly refleja atemporalidad, el pasado está siempre presente, y el que aquí se representa es como el que Johan Wolfgang von Goethe describe en la tragedia *Faust* [Fausto]:<sup>54</sup> circular y

continúo. Leeman relaciona el sentido histórico de su obra con la definición del poeta y crítico T. S. Eliot acerca del sentido histórico que envuelve una percepción, es decir, implica un conocimiento, no solo de la dimensión pasada del pasado, sino de su presencia. Así como el sentido histórico obliga al hombre a escribir no solo de su generación desde su propia piel, sino con la sensación de toda la literatura europea desde Homero y, con ella, la literatura entera de su propio país que existe simultáneamente y que crea un orden simultáneo.<sup>55</sup>

En definitiva, lo que se cree que ha desaparecido puede volver en un instante porque ya existía antes. Nada muere, todo continúa –decía el poeta y dramaturgo Théophile Gautier (1811-1872)–, cada acto, cada palabra, cada forma, cada pensamiento cae en el océano universal –Mar Mediterráneo– de cosas que producen círculos libres que crecen siempre salvajes hasta que se confinan a la eternidad.<sup>56</sup> Esto es lo que el cielo azul del artista es para Leeman, una representación de un intervalo único e infinito, océano universal donde todo confluye y permanece. Twombly elige el azul porque es simplemente el cielo. Los círculos tienen unos colores más neutros porque, tal y como él mismo afirmó el motivo era un escudo griego, y dependiendo del color, podían tener un significado diferente.<sup>57</sup> La imagen que proyecta de su obra es abierta, es la encarnación del cielo y del mar Mediterráneo, del movimiento en sí, gracias a los escudos circulares y a sus colores que parecen flotar y desplazarse libremente por el espacio. Twombly podría haberse inspirado en los colores de sus tonos y en las tonalidades de azul que encontró en una estampa japonesa –pero que en ningún momento especifica–. El color azul del cielo recuerda mucho al que encontramos en los frescos de la Cappella degli Scrovegni de Padua que pintó Giotto a principios del siglo XIV. El azul no es color muy usual en él, sin embargo, según comenta Marie-Laure Bernadac, este tono lo podemos intuir en su tríptico *Three Dialogues of Plato* [Tres diálogos de Platón] (1977) y en la ya citada *Untitled (Three Parts)(I, II, III)* [Sin título (Tres partes) (I, II, III)] (2008) que realizó tras idear y realizar el primer boceto para *The Ceiling* [El techo] en el 2006, más

<sup>52</sup> Ver LEEMAN, Richard, 2010 (nota 30), pp. 51-53.

<sup>53</sup> Ver LEEMAN, Richard, 2010 (nota 30), pp. 51-53.

<sup>54</sup> La tragedia *Faust* [Fausto] de Goethe se compuso y se publicó en dos partes, una primera en 1808 y una segunda en 1832. Ver GOETHE, Johan W. *Fausto* (trad. José María Valverde) (1ª ed.). Barcelona-Buenos Aires: Libros del Zorro Rojo, 2012.

<sup>55</sup> Citado en LEEMAN, Richard, 2010 (nota 30), p. 57.

<sup>56</sup> Citado en LEEMAN, Richard, 2010 (nota 30), p. 58.

<sup>57</sup> Ver BERNADAC, Marie-Laure, 2010 (nota 10), p. 16.

próximo al azul característico de la piedra lapislázuli; un color muy apreciado y perfecto para representar el cielo y consagrar todo lo que encierra la sala.<sup>58</sup>

Twombly dijo que para la composición de este proyecto en el Louvre no se inspiró en las pinturas de otros techos sino que se basó principalmente en la longitud, ya que la sala no tenía un centro propiamente dicho.<sup>59</sup> Por tanto, sus líneas son más geométricas y puras que nunca en un gran espacio en el que el artista se siente como en casa. El color y la libertad no dejan pasar desapercibida una pequeña inscripción en francés dentro de uno de los tondos (en la esquina izquierda contraria a la entrada de la sala, entre los nombres de Fidias y Mirón) que dice así: "A la memoire de Gilbert de Botton", uno de los mayores coleccionistas de arte del siglo XX.

Este encargo supone una nueva forma de trabajar y pone al descubierto una mentalidad totalmente diferente del artista. Extrañamente, casi nunca realizó bocetos y aunque la ejecución podía ser lenta, siempre elaboraba él mismo sus grandes cuadros. En este caso, tuvo que realizar una maqueta previa que contara con la aprobación del Musée du Louvre antes de continuar con el proyecto a gran escala. Un proceso que, desgraciadamente, Twombly supervisó y siguió de cerca pero que no realizó físicamente porque sus problemas de salud y su edad avanzada le impidieron pintar *The Ceiling* [El techo] (2010). Se creó un grupo de expertos que estuvieron trabajando en la obra durante el 2008-2009 en el gran estudio de Montreuil-sous-Bois, para una vez terminado trasladarlo e incorporarlo directamente al techo de la Salle des Bronzes. Atrás quedaron las imágenes de pintores como Giotto pintando al fresco la capilla Scrovegni en el siglo XIV o a Miguel Ángel con la capilla Sixtina en el XVI. Twombly tuvo que valerse de los avances de la técnica y de un equipo de expertos para que lo pintasen por él.

Gracias al artículo "Paris: A Twombly Ceiling" del escritor estadounidense Grant Rosenberg, tenemos constancia de todo el proceso de elaboración

y cómo la pintora y profesora de arte en Southern Virginia University Barbara Crawford llegó a ser su asistente personal en el proyecto.<sup>60</sup> Fue durante su estancia en Lexington cuando coincidiría con Crawford y, tras explicarle el proyecto en cuestión, le preguntaría si podría ayudarle a mezclar los colores para pintar la maqueta definitiva que debía enviar a Francia y así empezar a trabajar en París. Él mismo le comentó a Bernadac cómo surgió la idea de pintar y distribuir el techo de la sala mientras trabajaba. Hizo una maqueta en base al tema que le ofrecían los objetos que albergaba la sala por lo que decidió usar el círculo para representar escudos que recorren el cielo azul del techo. Y decidió introducir la escritura al igual que hicieran los griegos en su día en vasijas, copas, etc. Una obra sencilla, diáfana en la que el color azul de Giotto y la escritura vuelven a ser los protagonistas de una de sus obras más impactantes.<sup>61</sup>

El testimonio de Rosenberg es clave para documentar el trabajo realizado en *The Ceiling* [El techo] (2010). Antes de que el trabajo se iniciase, se llevaron a cabo estudios y evaluaciones para juzgar los materiales más eficaces y el procedimiento idóneo para materializar la visión de Twombly en el techo. Originalmente, estaba previsto utilizar paneles de fibra de vidrio, pero la decisión final fue respetar su forma de trabajar. Se opta por la pintura industrial al aceite y el acrílico sobre tiras de tela unidas (lienzo), que a su vez iría pegado al techo en un proceso conocido como "marouflage" –no muy diferente a una versión magnífica del típico fondo de pantalla–. Esta técnica es la elegida dada la problemática de la estabilidad dimensional de la pintura sobre lienzo, sobre todo, en aquellas obras que por sus dimensiones, ubicación y sistema de anclaje empleado para su colocación o por la particularidad de las alteraciones que presentan, no se ajustan a las pinturas sobre lienzo que se pueden llamar "tradicionales". Así pues, se escogió y recuperó esta técnica, no solo para hacer prevalecer la esencia de la pintura sobre lienzo de Twombly sino por el espacio arquitectónico, sus dimensiones y la comodidad de trabajar en un estudio y no molestar a los visitantes y trabajadores del museo.

<sup>58</sup> Ver BERNADAC, Marie-Laure, 2010 (nota 10), p. 16.

<sup>59</sup> Ver BERNADAC, Marie-Laure, 2010 (nota 10), p. 14.

<sup>60</sup> En este artículo el escritor Grant Rosenberg tiene la oportunidad de hablar personalmente con el equipo técnico que está trabajando en 2009 para Twombly en el proyecto *The Ceiling* [El techo] (2010) del Musée du Louvre. Ver ROSENBERG, Grant. "Paris: A Twombly Ceiling". En: <[http://theamericanscholar.org/a-twombly-ceiling/?utm\\_source=social\\_media&utm\\_medium=tumblr#.UfThQY30G5o](http://theamericanscholar.org/a-twombly-ceiling/?utm_source=social_media&utm_medium=tumblr#.UfThQY30G5o)> (Fecha de consulta; 16-I-2016).

<sup>61</sup> Ver BERNADAC, Marie-Laure, 2010 (nota 10), pp. 13-14.

Para Grant Rosenberg los escudos de la Antigüedad clásica que Twombly plasmó libremente por el techo representan la mítica luna junto con otros planetas similares a la Tierra gracias a los remolinos de diferentes colores y tonalidades de azul. Algunos de los tondos desaparecen por los bordes, otorgando aún más si cabe la idea de infinitud del espacio. En otras palabras, es como si el cielo de la Salle des Bronzes continuara más allá de lo que puede estar contenido por el techo. El artista solo deja entrever una fracción de la gran inmensidad.

La Salle des Bronzes alberga una colección de estatuillas de bronce, armaduras y joyas de Grecia. Entre los objetos típicos se encuentran un casco corintio del VI a.C., y un apoyabrazos decorativo que se usaba en los carros con un león capturando un antílope (circa III-II siglo a.C.). Esta sala –ubicada en un ala de la sección norte-sur entre la entrada principal hacia el oeste y la Cour Carrée al este– se construyó originariamente entre 1551 y 1553, cuando el Louvre todavía era la residencia real, y representa uno de los mayores bienes raíces del centro artístico. Twombly convierte la sala en un espacio diáfano que retrotrae al público visitante a la Antigüedad clásica gracias al cielo azul y su alusión al espíritu Mediterráneo que habita a lo largo de la sala, rodeada de objetos típicos de la época de los artistas presentes en las inscripciones del techo.

Por último, Bernadac recalca la relación latente de Twombly con la poesía, incluso en *The Ceiling* [El techo] (2010), con el poema *Anabase* [Anábasis] (1924) de Saint John Perse –seudónimo de Marie-René Auguste-Alexis Leger– (1887-1975) al que hace mención el norteamericano durante su entrevista.<sup>62</sup> Con palabras como “ciel incorruptible” o “et la mer comme une présomption de l’esprit” ilustra y ejemplifica el gran cielo azul y su esencia como pintor mediterráneo.<sup>63</sup>

En definitiva, *The Ceiling* [El techo] (2010) se presenta como un ejemplo de la cultura mediterránea y un homenaje a los grandes escultores clásicos que el artista como escultor, fotógrafo y coleccionista, admiraba y respetaba.

## Bibliografía

- ABULAFIA, David. *El gran mar* (trad. Rosa María Salles) (1ª ed.). Barcelona: Crítica, 2013.  
ALBERTI, Leon B. *De pintura y otros escritos sobre arte* (trad. Rocío de la Villa) (1ª ed.). Madrid: Tecnos, 1999.

<sup>62</sup> Ver PERSE, Saint-John. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1972, p. 93.

<sup>63</sup> Ver BERNADAC, Marie-Laure, 2010 (nota 10), p. 22. [“Cielo incorruptible” y “El mar por la mañana como una presunción del espíritu”].

- ARJONA, Daniel. “El mediterráneo vive un momento crítico en su historia” En: <[http://www.elcultural.es/version\\_papel/LETRAS/32787/David\\_Abulafia](http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/32787/David_Abulafia)> (Fecha de consulta: 1-VII-2013).  
BARTHES, Roland. “Non Multa Sed Multum” *Cy Twombly. Catalogue raisonné des oeuvres sur Papier*. Milano: Multhipla edizioni, 1979. En: *Lo Obvio y lo obtuso. –Imágenes, gestos y voces–* (trad. C. Fernández Medrano) (1ª ed.). Barcelona: Paidós, 1986, pp. 183-203.  
BARTHES, Roland. “Sabiduría del arte”. *Cy Twombly. Paintings and Drawings*. Nueva York: Whitney Museum of American Art, 1979. En: *Lo Obvio y lo obtuso. –Imágenes, gestos y voces–* (trad. C. Fernández Medrano) (1ª ed.). Barcelona: Paidós, 1986, pp. 205-224.  
BERNADAC, Marie-Laure. “Interview Cy Twombly”. En: *Cy Twombly. The Ceiling. Un plafond pour le Louvre*. Paris: Editions du Regard, 2010, pp. 13-22.  
BRAUDEL, Fernand. *El Mediterráneo* (1ª ed. 1987). Madrid: Espasa Calpe, 1988.  
BROCH, Hermann. *La muerte de Virgilio* (trad. José María Ripalda) (2ª ed.). Madrid: Alianza Editorial, 1980.  
CENNINI, Cennino. *El libro del arte* (trad. Fernando Olmeda Latorre) (1ª ed. 1988). Madrid: Akal, 2002.  
DANTO, Arthur C. “Cy Twombly.” En: *La Madonna del futuro: Ensayos en un mundo del arte plural* (1ª ed.). Barcelona: Paidós, 2003, pp. 123-131.  
FOX NEWS. “US artist Cy Twombly creates ceiling for Louvre”. En: <<http://www.foxnews.com/world/2010/03/23/artist-cy-twombly-creates-ceiling-louvre/>> (Fecha de consulta: 5-I-2016).  
GALÍ, Neus. *Poesía silenciosa, pintura que habla* (1ª ed.). Barcelona: El Acantilado, 1999.  
GIMÉNEZ, Carmen (ed.). *Cy Twombly*. Bilbao: Tf Editores/Museo Guggenheim, 2008.  
GOETHE, Johan W. *Elegías romanas* (trad. Adan Kovacsics). Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999.  
GOETHE, Johan W. *Fausto* (trad. José María Valverde) (1ª ed.). Barcelona-Buenos Aires: Libros del Zorro Rojo, 2012.  
HÖLDERLIN, Friedrich. *Hiperión* (trad. Anacleto Ferrer). Madrid: Hiperión, 1989.  
JACOBUS, Mary. “Introduction: Twombly’s Books”. En: JACOBUS, Mary. *Reading Cy Twombly: Poetry in Paint*. Princeton University Press, 2016.  
KEATS, John. “Oda sobre una urna griega”. En: *Odas y sonetos* (trad. Alejandro Valero) (1ª ed.). Madrid: Ediciones Hiperión, 1995.  
KEATS, John. “Sobre una gema de Leandro que me dio mi buena amiga la señorita Reynolds”. En: *Odas y sonetos* (trad. Alejandro Valero) (1ª ed.). Madrid: Ediciones Hiperión, 1995.  
LEEMAN, Richard. “L’Océan universal des choses”. En: *Cy Twombly. The Ceiling. Un plafond pour le Louvre*. Paris: Editions du Regard, 2010, pp. 37-58.  
MUSEU, D’Arqueologia de Catalunya. “Mosaico griego Empuries”. En: <http://www.mac.cat/esl/Sedes/Empuries/Yacimiento-y-Museo-monografico/Recinto-arqueologico/Visita-griega/Mosaico-s-Il-a.C>. (Fecha de consulta 9-I-2016).

- NERUDA, Pablo. *Los versos del capitán* (1ª ed. 1987). Barcelona: Seix Barral, 2012.
- PERSE, Saint-John. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1972.
- POUND, Ezra. "The Return". En: *Personæ. Collected Shorter Poems* (1ª ed. 1990). London: Faber and Faber Limited, 2001.
- RILKE, Rainer Maria. "Elegía I". En: *Elegías de Duino-Los Sonetos a Orfeo* (6ª ed.). Madrid: Cátedra, 2004.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel. "El poder del mar: el 'Thíasos marino'". En: *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*, nº 11, 1998, p. 166. En: <<http://revistas.uned.es/index.php/ETFI/article/view/4330/4169>> (Fecha de consulta: 1-VIII-2016).
- ROSENBERG, Grant. "Paris: A Twombly Ceiling". En: <[http://theamericanscholar.org/a-twombly-ceiling/?utm\\_source=social\\_media&utm\\_medium=tumblr#.UfThQY30GSo](http://theamericanscholar.org/a-twombly-ceiling/?utm_source=social_media&utm_medium=tumblr#.UfThQY30GSo)> (Fecha de consulta; 16-I-2016).
- SEROTA, Nicholas. "La historia detrás del pensamiento". En: GIMÉNEZ, Carmen (ed.). *Cy Twombly*. Bilbao: Tf Editores/Museo Guggenheim, 2008, pp. 43-59.
- SETTIS, Salvatore. *El futuro de lo clásico* (1ª ed.). Madrid: Abada Editores, 2006.
- SYLVESTER, David. "Cy Twombly". En: GIMÉNEZ, Carmen (ed.). *Cy Twombly*. Bilbao: Tf Editores/Museo Guggenheim, 2008, pp. 35-41.
- SYLVESTER, Julie; LARRAT-SMITH, Philip. *Cy Twombly Paradise*. México: Fundación Jumex Arte Contemporáneo, 2014.
- TWOMBLY, Cy. "La pintura determina la imagen". En: SZEEMAN, Harald (com.). *Cy Twombly: Cuadros, trabajos sobre papel, escultura*. Madrid: Palacio de Cristal. Ministerio de Cultura, 1987.
- VASARI, Giorgio. *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores desde Cimabue a nuestros tiempos* (ed. Luciano Bellosi y Aldo Rossi) (5ª ed.). Madrid: Cátedra, 2010.
- WINCKELMANN, Johann. *Historia del arte en la antigüedad* (trad. Joaquín Chamoro Mielke). Madrid: Akal, 2011.
- WINKLER, Paul. *Cy Twombly, conversation with Paul Winkler*. Houston. Menil Archives, The Menil Collection, March 31, 1991.