



EL ÓBITO ENTRE LA ANTIGÜEDAD Y LA CONTEMPORANEIDAD: CY TWOMBLY

The Death between Antiquity and the Contemporary Cy Twombly

AGUEDA ASENJO BEJARANO
Universidad Complutense de Madrid, España

KEYWORDS

Cy Twombly
Death
Abstract Art
Antiquity
Expressionism
Art dialects
Classic History

ABSTRACT

Death is a life process that for artists has always been a theme of inspiration regardless of their plastic field and historical moment. This important transit is reflected in a series of pictorial works that the author Cy Twombly developed with his own self-expressionist technique: from these paintings whose theme is the great deaths of classic Latin characters, he joined the deaths with his own expressionist technique.

PALABRAS CLAVE

Cy Twombly
Muerte
Arte abstracto
Antigüedad
Expresionismo
Dialectos del arte
Historia Clásica

RESUMEN

La muerte es un proceso de la vida que para los artistas siempre ha sido un tema de inspiración independientemente de su campo plástico y momento histórico. Este tránsito tan importante se ve reflejado en una serie de obras pictóricas que el autor Cy Twombly desarrolló con su propia técnica autoexpresionista: a partir de estos cuadros que tienen como temática los grandes fallecimientos de personajes clásicos latinos, unió los óbitos con su propia técnica expresionista dejando que el espectador sienta el fin de la vida desde una nueva perspectiva.

Recibido: 18/ 03 / 2022
Aceptado: 23/ 06 / 2022

1. Introducción

La muerte es un suceso tan inevitable en el hombre como el que crezcamos y nos desarrollemos, ya que inapelablemente nos conducimos a este *término de la vida*. Esta temática ha sido consecuentemente, a lo largo de los siglos, un acontecimiento que los artistas (independientemente de su campo plástico) han meditado de diversas formas, creando en cierta manera, un puente de conexión entre la antigüedad y el presente, porque además de compartir el espacio terrenal, también compartiremos el inevitable final.

Por tanto, es una acción que, desde épocas tempranas hasta nuestros días, e indistintamente del marco geográfico en que nos encontremos, la representación de la muerte es un argumento habitual porque no deja de ser un acto que forma parte del ciclo de la vida: esculturas como la helenística *Gálata Ludovisi* (I a.C.) o la mexicana del periodo Clásico (1-650 d.C.) *Escultura con rostro de la muerte* así como en nuestros días, con obras de videoarte del artista Bill Viola.

Con estas consideraciones, gran cantidad de autores han reflexionado acerca de la muerte usando diversas vías y formas artísticas, plasmándolo a través de poemas, obras filosóficas, esculturas o pinturas, siendo uno de ellos el artista abstracto Cy Twombly (1928-2011), que en el año 1962, (después de vivir la Segunda Guerra Mundial y la destrucción que supuso en el ser humano tales atrocidades así como los continuos conflictos entre Norteamérica y Rusia —entre otros muchos—), se vio inspirado para trasladar estos enfrentamientos al lienzo utilizando como temática las narraciones de muertes y asesinatos de la tradición latina.

Una de las peculiaridades de la obra de Twombly es la capacidad de realizar conexiones plásticas entre la Antigüedad y lo contemporáneo, ya que a partir de las historias y los mitos clásicos, creó obra usando las técnicas y las formas expresionistas volviendo a dar una nueva comprensión a las narraciones pasadas.

Asimismo, esta relación entre la técnica contemporánea y los mitos no será un suceso único en la obra del autor, ya que tiene numerosas obras dedicadas tanto a dioses griegos como a otros eventos clásicos (*El triunfo de Galatea* (1961), *Virgilio* (1972), *Apolo* (1975)...), pero esta serie de óbitos supone una obra totalmente singular en su momento artístico destacándole como un autor en su contexto histórico

2. Cy Twombly

Edwin Parker, conocido como Cy Twombly, JR., nació en Lexington, Virginia, en abril 25, 1928. Los hilos de su vida adulta, su arte e identidades, reales y reivindicadas, míticas y verdaderas —artista, sureño, exiliado— se pueden encontrar en las colinas, montañas y arroyos del lugar donde creció y al que regresó en sus últimos años; ya que a pesar de una vida itinerante (hogares en Roma y Gaeta y Bassano, largas temporadas en la ciudad de Nueva York, viajes por el Medio Oriente y Asia) Lexington siguió siendo un punto fijo en el mapa de sus viajes. Cuando regresó a su lugar de nacimiento como un hombre mayor, viviendo parte del año en la ciudad, uno de sus rituales diarios era conducir durante varias horas por el campo, pasando por los arroyos y caminos de tierra, las cercas rotas y los autos averiados, las granjas familiares y las casas de campo y de doble ancho, todo proyectado en las exuberantes sombras verdes de los árboles viejos y las colinas siendo sin duda otra vertiente de inspiración para su obra.

Este mundo sureño de usos y costumbres tradicionales, de historia y herencia —al menos para la clase económica y social de Twombly— era una parte esencial de la autoconcepción de nuestro autor y de su forma misma de estar en el mundo. Se convirtió en parte de su personalidad pública, un afecto, al parecer, aún más pronunciado en su vida posterior, ya que, creciendo bajo estos modales y circunstancias, es una de las razones por las que, durante la mayor parte de su vida, no sintió la necesidad de hablar públicamente sobre sí mismo o su trabajo. Asimismo, esto se aplica a sus concepciones y su interés por el dolor y la guerra, ya que en Lexington se encontraban un de los grandes cementerios de los caídos en las Guerras Mundiales, sintiendo por tanto la crueldad de la guerra y sus posteriores estragos. Durante cuatro años, a partir de los doce, Twombly estudió pintura y arte europeo moderno con Pierre Daura, artista europeo que le introdujo en el mundo del arte occidental y sus diversas formas. A diferencia de Rauschenberg, que creció en la pequeña ciudad de Port Arthur, Texas, con una sola biblioteca pública, Lexington, ciudad universitaria, le ofreció al joven Twombly un mundo donde la literatura y la poesía, la historia y el arte, importaban. En el otoño de

1947, Twombly comenzó su educación artística formal en la Museum School de Boston, pero sólo duró un año esta escuela para él fue una forma de darse cuenta acerca de cómo los maestros y estudiantes tradicionales solo elogian las imágenes perfectamente ejecutadas y esto le frustraba y le decepcionó como escuela a modo de una fábrica de dibujos anatómicos precisos sin expresión propia. Más importante para el joven artista que la técnica o la perfección era la *autoexpresión* que tanto admiramos en su obra. Es por ello que decidió continuar sus estudios en la Art Students League en la ciudad de Nueva York y luego en Black Mountain. Es en esta ciudad y la relación con otros artistas de su círculo donde Twombly se convirtió en un poeta en la pintura sin cambiar nunca ese propósito de hacer sentir a través de su autoexpresión. Todo está ahí: el estilo lírico de Twombly, pintor como poeta en los escritores que llenan sus lienzos. Es interesante apuntar que justo después de sus estudios es cuando se mudó a Italia para desarrollar sus increíbles inquietudes y evolucionar en esas formas de concepción sobre arte, poesía y expresión.

3. Arte como vehículo

Cambiar nuestro espacio, nuestra luz del atardecer o las paredes diarias, nuestro aire o acústica, es cambiar nuestro trabajo. Es por ello, que cuando Twombly se fue a Roma y admiró las grandes obras artísticas clásicas (sus arquitecturas, esculturas, palacios, frescos, etc.) sintió la misma necesidad de desarrollar el lienzo en nuevas formas más largas, más altas y más grandiosas. Sus pinturas de Roma de 1960 —*Crímenes de la pasión II, Jardín de las delicias súbitas (Para Hieronymus Bosch), Sahara*, por nombrar solo algunas— son superficies vastas y cremosas llenas de marcas dispersas, distribuidas como restos flotantes, un revoltijo de sexualidad. Asimismo, un uso de la imaginería cultural para crear un lenguaje propio, como vulvas femeninas en forma de corazón y traseros en forma de corazón, gallos rosas, agujeros vacíos, ondas, números y palabras, poemas.... Una expansión del espacio que condujo a una expansión de la mente. Partió de materiales como arañazos, manchas, emborronamientos, para crear una analogía con el gran resplandor mediterráneo. Ese fue el punto de partida, un escurridizo resplandor que impregna sus lienzos. Twombly absorbió y luego representó ese efecto mediterráneo, una cualidad de luz y sentimiento, una sensación etérea.

Algo cambia. Ahora, en lugar de escribir en la pintura húmeda, el lápiz o el crayón de cera, la pintura se acumula en la superficie, montones de color exprimidos directamente del tubo sobre el lienzo. Son campos de color puro que dan al flujo torrencial de marcas una impresión de evisceración humana o animal. Las marcas comprenden un amplio léxico de huellas de manos, trazos, grandes barridos del brazo, garabatos furiosos, meandros lánguidos, inscripciones aburridas, borraduras ansiosas. Ornamentadas, irónicas, literarias, estas danzas barrocas de imágenes eróticas y corporales son inconfundibles en sus manchas de color vivo y sexualidad sin sutilezas: *Los italianos, El imperio de la flora, La segunda parte del regreso del Parnaso, Bahía de Nápoles, Sin título 1961, Escuela de Atenas...* en estas obras, todas de 1961, los temas —sexo, transformación, deseo, nacimiento y muerte, asesinato, violencia, guerra— circulan y se superponen. Estas obras comparten una paleta de zinc blanco, amarillo de Nápoles, *rouge anglais clair*, rojo cadmio profundo, rosa-rubia, púrpura, y para algunas de sus últimas pinturas, simplemente un azuladas o verdosas. Cada pieza registra la historia de amor de Twombly con un lugar y su cultura. Las marcas caligráficas dispersas de negro y gris sobre superficies blancas de los cuadros en contraste con el color y composición, a través de diferentes métodos de elaboración, y sus manos embadurnadas de pintura. Un hombre nuevo. Un nuevo vocabulario.

4. La Muerte en Twombly

Una de las razones por las que Twombly decidió crear toda una serie de lienzos dedicados a las muertes históricas proviene de los asesinatos y las tensiones que ocurrieron en la década de los 60 en Estados Unidos: la conocida Guerra Fría con Rusia; la Guerra de Vietnam y sus movimientos de protesta; la crisis de los misiles en Cuba, etc. Todos estos eventos sucedieron en el año 1962, cuando Twombly creó los lienzos de asesinatos históricos, siendo por tanto un vínculo de conexión entre estos pasados pasionales clásicos con el presente de su época. Asimismo, como se podrá ver más adelante, el asesinato del presidente estadounidense J. F. Kennedy le sirvió como meditación personal en temas referentes a los desastres, el destino y el poder, algo que su obra *Nueve Discursos sobre Cómodo* reflejará sin duda.

La muerte figurada tanto en la antigüedad como en la contemporaneidad. Aunque ya no se encontraba en Estados Unidos y viviera en Roma, la antigua cultura itálica le llevó a crear una obra que

se enlazaba a la perfección con esa vida urbana neoyorquina. Es la impregnación de influencias del mundo del pasado combinado con su estilo y sensibilidad contemporánea. La obra de Twombly gira y se concentra mayoritariamente en temas clásicos, así como las grandes epopeyas griegas: *Ilíada* y *Odisea*, libros que le influyeron de forma total para comprender los sentimientos del ser humano y así poder plasmarlo en sus lienzos. Su trabajo se compone en transformar los mitos en pintura, creando una nueva vida y conformación de significados que nos llena a través de su técnica expresionista y dejando ver esos impulsos primarios que los personajes de estas narraciones nos quieren apelar: amor, odio, dolor, etc. Los estudios que realizó en torno a los antiguos eventos son reconstrucciones y reorganizaciones pasionales, generando conexiones entre elementos externos al cuadro y alusiones a otros eventos narrados a lo largo de la literatura clásica griega así como otras obras creadas por el autor, ya que una de las cosas que perseguía Twombly con su obra es la reflexión de los clásicos en la actualidad siendo el vehículo su propia pintura.

Aquiles lamentando la muerte de Patroclo (1962), Center Pompidou, París, Francia (Fig.1): es un claro ejemplo de esta acción. A través de los diversos Cantos narrados en la *Ilíada* acerca de la muerte de Patroclo, Twombly genera una obra donde el espectador puede notar el dolor y la angustia que el héroe Aquiles siente por la pérdida de su amante. A lo largo del libro se denota ese amor entre ambos generado por actos y gestos del uno al otro, creando ese vínculo y afecto que el lector intuye en los versos. Es por tanto, que cuando Héctor asesina a Patroclo y luego se lleva su cuerpo y le quita las armas, la rabia y la aflicción de Aquiles es más que comprensible. Para trasladar estos sentimientos y acciones, Twombly genera una obra plástica en la cual presenta a través de colores y palabras, el dolor que Aquiles siente. Compositivamente la obra se articula en una línea horizontal en mitad del lienzo y dos grandes tumultos de color rojo y rosa en la parte superior acompañados de diversas letras y palabras esparcidas por el cuadro así como el nombre del cuadro, *Achilles mourning the death of Patroclus*. Esta forma de plasmar la muerte de Patroclo de forma subjetiva nos adentra en un viaje de introspección de las narraciones de Homero sobre diversos ámbitos: la relación entre Aquiles y Patroclo, la vida, la muerte, el amor... Esa línea que Twombly pinta podríamos interpretarla como una línea temporal, ya que son marcadas con un principio y un fin que nos denotarían diversas vías: ¿es la línea de vida de Patroclo? ¿la línea de la relación de Patroclo y Aquiles? ¿Es una línea temporal que marca el dolor y la pena que va a sentir Aquiles hasta que él también encuentra la muerte? Son toda una serie de incógnitas que se abren paso en la mente del espectador y que todas son tan válidas como cualquier otra, ya que Twombly no explicaba sus obras.

Es entonces que la muerte en esta obra de Twombly se traduce como una nueva comprensión de la muerte en el arte: es el sentimiento más primario de ésta. No vemos a Aquiles llorando o el cadáver de Patroclo yacente, imágenes que a lo largo de la Historia del Arte numerosos artistas han creado —como *Aquiles lamentando la muerte de Patroclo* (1760) de Gavin Hamilton o *Aquiles frenético por la pérdida de Patroclo, rechazando la consolación de Tetis* (1803) de George Dawe, entre otros—. Es la representación de la sensación más básica y profunda de la capacidad del ser humano por otro. La pérdida y la muerte de un ser querido nos genera tal desconuelo y angustia que, si en ese momento hiciéramos una pintura sólo usando nuestros sentimientos, podrían trasladarse a esos dos despliegues de óleo de colores rosados. Dos torbellinos de garabatos entrelazados mezclados con diversas tonalidades de rojos que emulan la pasión, la sangre, el desconuelo y toda clase de emociones que pasan por la cabeza del hombre cuando ocurre la muerte de un ser querido. Con la paleta cromática y la caligrafía, el público se adentra en los sentimientos, dejando de lado las percepciones de figuración y adentrándose en un espacio trascendental. Por tanto, Twombly juega con diversidad de elementos que a su vez no dejan de ser totalmente simples para crear ese acto inevitable de la vida.

Es interesante añadir que además, aunque no forme parte de una serie (algo habitual en el autor), esta obra se puede unir a otras, como *La Venganza de Aquiles* (1962) ya que los colores se vuelven a repetir y nos remite a esa ira y dolor del héroe por la muerte; o *Cincuenta días en Iliam: Sombras de Aquiles, Patroclo y Héctor. Parte VI* (1978), donde los pigmentos y la caligrafía vuelven a ser el tema principal del lienzo creando esas relaciones entre personajes y sentimientos (Aquiles rojo lleno de pasión y dolor, Patroclo azul porque ya no se encuentra en el mundo de los vivos, y Héctor blanco a modo de posible símbolo de interconexión entre todos los personajes).

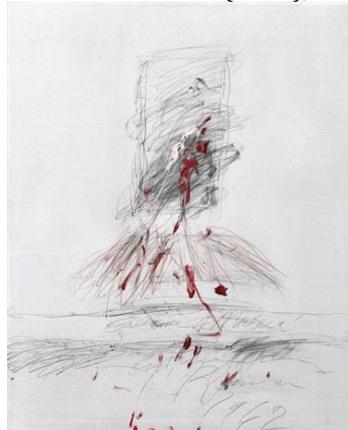
Figura 1. *Aquiles lamentando la muerte de Patroclo* (1962), Center Pompidou, París, Francia.



Fuente: Center Pompidou, París, Francia.

Otra obra sería *La muerte de Giuliano de Medici* (1962), Colección privada europea (Fig.2); donde se representa de forma rotunda uno de los eventos más importantes de la Florencia renacentista, la conocida conspiración de los Pazzi de 1478. Este complot estaba dirigido por las familias Pazzi y Salviati, las cuales buscaban el poder del gobierno de la ciudad (regido por Giuliano y Lorenzo) usurpado así la jurisdicción y sus vidas; aunque en la cúspide de la conjura se encontraba el Papa Sixto IV, que quería ampliar sus influencias. La escena en cuestión simboliza y figura sin duda el asesinato por apuñalamiento por parte de Francesco de Pazzi y Bernardo Baroncelli a Giuliano el domingo de Pascua de 1478 durante la misa mayor. El hecho se produjo delante de 10.000 personas y fueron diecinueve puñaladas. Por suerte, Lorenzo logró escapar. Con este lienzo Twombly (que tiene seis variaciones) consigue reflejar con esas pinceladas de tempestad carmesí en el centro de la obra el derramamiento de sangre, la composición de garabatos negros que recuerdan a esas violentas puñaladas una tras otra en el cuerpo de Giuliano por parte de sus rivales y todo contrastado con el color gris de fondo, que nos emula a ese público estático que vivió el suceso, pero no hizo nada. Es la ironía de los colores asociado al acto en sí que, aunque pudo ser parado tuvo acontecimiento. Twombly refleja con su propio lenguaje (tal como se ve de igual forma en la obra de Patroclo) de policromía, caligrafía y borrones la comprensión del pasado a través de las técnicas del siglo XX. Gracias a la agilidad de su mano, nos adentra en ese evento que sucedió tiempo atrás, viendo ante nosotros el momento exacto de la muerte de Giuliano. De igual forma, la técnica de la obra nos presenta la fisicalidad de los materiales, donde podemos ver esas pastas usadas en el rojo aplicadas con los dedos, —ya que Twombly usaba las manos a la hora que crear obra porque para él era más sencillo: «...la pintura es algo que uso con las manos y todas esas cosas táctiles. Realmente no me gusta el aceite porque no puedes volver a usarlo. Quiero decir que no es mi cosa favorita, el lápiz es más mi medio que la pintura húmeda» (Cy Twombly in conversation with David Sylvester in: David Sylvester, *Interviews with American Artists*, Londres, 2001, p. 175) — en consonancia y armonía con los grafismos y las palabras que evocan a esas reflexiones de Mallarmé acerca del silencio y el vacío (autor que para Twombly es esencial en su obra ya que en muchas ocasiones introduce incluso versos y palabras de sus poemas).

Figura 2. *La muerte de Giuliano de Medici* (1962), Colección privada europea



Fuente: Cy Twombly Foundation

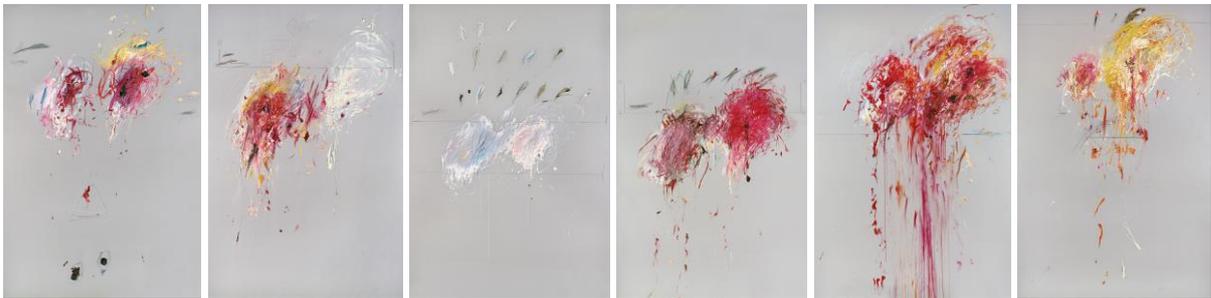
La siguiente obra es la serie de *Nueve discursos sobre Cómodo* (1963), Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao, España (Fig.3); en estos lienzos Twombly simboliza la vida y la muerte del hijo de Marco Aurelio, el emperador romano Aurelio Cómodo (161-192 d.C.). Este líder, que lo encontraremos en el Museo Capitolino de Roma, en un busto de mármol fingiendo ser Hércules. Lucio, hijo del gran emperador Marco Aurelio, al heredar el trono cambió su nombre a Cómodo y procedió durante los 12 años de su reinado a destruir casi nueve décadas de estabilidad y prosperidad romanas ininterrumpidas. Cómodo no heredó nada de la austeridad y dedicación de su padre al Estado. Era irresponsable, propenso al placer y vengativo con todos los que se oponían a él. Dado que era incapaz de lidiar con la realidad política, los disturbios generalizados y las crisis económicas marcaron su reinado. Siendo tan inestable como su gobierno, Cómodo cayó en la locura, creyendo firmemente que era el semidiós Hércules y entrando en la arena para luchar como gladiador para demostrarlo. Fue allí donde un grupo de conspiradores del palacio lo estrangularon por un luchador profesional. Poco después, el país cayó en una guerra civil. Es entonces que esta serie de Twombly refleja de forma total como la vida del emperador fue todo un sufrimiento y una carga constante: el imperio dorado ve su fin más inminente, el poder de Roma se desvanece, el peso de un padre mítico poniendo en duda la figura de Cómodo, la inestabilidad económica que generó por la cantidad de actividades excéntricas, etc. Con estos lienzos Twombly impone esos problemas, así como su asesinato y muerte.

Esta muerte es lo que Twombly refleja en los dos últimos lienzos: el color carmín donde aún Cómodo intenta luchar por su vida, aunque es imposible ya que no puede respirar más; y el color amarillo de la muerte, simbología que proviene de época clásica y medieval. Nuevamente nos adentramos en ese lenguaje personal de Twombly donde los colores hablan por sí solos: torbellinos de policromía que nuevamente las aplica con los dedos para crear más aspereza en el resultado donde el núcleo nos genera toda una serie de emociones que van cambiando a lo largo de los diversos lienzos y que nos hacen sentir esa sangre que sale del cuerpo del emperador y que finalmente llega a su fin cuando el organismo comienza a cambiar de color convirtiéndose en ese amarillo que finalmente será azul (atisbos que se pueden ver en el último lienzo debajo de los ocres). Estos cromatismos tan vivos se compensan con los colores grises de los fondos, algo que acompaña a los lienzos a modo de imparcialidad además de diversos grafismos que son apuntes estructurales de los cuadros, ya que estas obras eran estudiadas y pensadas antes de su creación y plasmación, llevando a organizar a modo de esqueleto cuadrangular y geométrico con ejes y líneas orientativas. Asimismo, esta serie fue la primera de toda su trayectoria y que no se puede admirar por separado. Siguen una narración tanto visual como «literaria» e histórica porque es el reflejo de las diferentes etapas de la vida del emperador, siendo capaz de reflejar a su vez esa locura que tuvo este líder.

Es asimismo una conexión con las muertes que realizó el propio emperador en vida, matando indiscriminadamente a millones de vidas por diversión y que el artista las implica en sus lienzos ya que es una de las causas por las que luego será asesinado: ojo por ojo. Es una composición y una serie donde la tensión de un final trágico culmina con esa muerte de Cómodo, donde a través de la aplicación de la articulación de Twombly, la muerte es un papel primordial para comprender la obra.

El conjunto fue mostrado en la galería Leo Castelli en marzo de 1964, su primera exposición en Nueva York tras cuatro años, la cual tuvo una recepción bastante negativa por parte de la crítica. Donald Judd (1928-1994) la denominó incluso como «fracaso» (Varnedoe, 2014, p.72). Vieron en su obra un vacío insustancial porque estaban acostumbrados y sumidos en el auge del minimalismo y el arte pop: un arte chovinista del panorama contemporáneo norteamericano. Asimismo, su traslado a Europa sirvió como excusa para trasladar todos estos pensamientos, repudiando que sus gustos por lo antiguo habían convertido a su obra como vieja y retrograda; es decir, cómo la escena norteamericana veía a Europa. Esto nuevamente llevó al artista a un resultado nefasto y una reputación de su figura durante los próximos años en los Estados Unidos.

Figura 3. *Nueve discursos sobre Cómodo* (1963), Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao, España.



Fuente: Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao, España.

Muerte de Pompeyo (Roma) (1962), Colección Privada (Fig.4); este lienzo es otro claro exponente de lo que la muerte y la antigüedad significó en la obra de Twombly. De nuevo, Twombly genera ese escenario que es el *canvas* para proponer una *tragedia clásica*, el asesinato del político y general romano Pompeyo (106-48 a.C.) por los egipcios. Las pasiones y la acción de la muerte se aprecian claramente con el uso de colores explosivos y corpóreos de la técnica del artista, imaginando cómo el cuerpo del militar fue brutalmente castigado. La energía que transmite gracias a esos usos de paletas rojizas y la capacidad de usar las manos donde en la parte inferior Twombly incluso deja impregnada su propia mano a modo de cómo Pompeyo luchaba por su vida, es una clara referencia a la violencia y el barroquismo que podemos encontrar en toda su serie de asesinatos, donde parece que el público está presenciando una performance.

Nuevamente, Twombly vuelve a reflejar un evento trascendental en la historia de Italia, ilustrando a través de la muerte los sucesos más importantes de esta cultura: el fin de la República Romana y el comienzo de las dinastías imperiales romanas. Asimismo, esta obra se conecta con *Los Idus de Marzo* (1962) realizada por el mismo autor —y que más tarde será analizada— donde vemos otra vez como la vida de otro gran personaje de la civilización romana es asesinado: Julio César. Encontramos por tanto toda una serie de relaciones entre diversas obras que tienen unos rasgos comunes a parte de la muerte y la técnica: la temática del asesinato político que, a su vez, está unido a estos crímenes tan atroces que vivió Twombly durante la década de 1960.

Twombly nos refleja en sus obras tanto la misma muerte como el asesino (que en este caso serían esos soldados que cortaron la cabeza a Pompeyo y se la llevaron al rey Ptolomeo) que está cometiendo el delito o que acaba de dejar la escena del crimen donde aún podemos ver los últimos alientos de Pompeyo luchando por su vida, aunque sean vanos. Es la violencia del propio acto de la muerte y de la criminalidad del ser humano, así como la representación de las heridas. Es la representación de imponer un estudio real de la historia a través de la capacidad de movimiento de su mano por el lienzo. Es como una fotografía al pasado donde la muerte se queda parada en el tiempo, donde a través de las pinceladas, los grafismos y las visiones únicas que propone Twombly, sentimos esa destrucción de la vida y la crueldad de la creación plástica usando materiales tan simples como óleo y lápices aplicados con las manos. Es aunar en equilibrio la vitalidad de la pintura y de la acción con la muerte y la tragedia de estos personajes históricos: la antigüedad y la contemporaneidad en un mismo lienzo, la

armonización del pasado y el presente, así como el Tánatos y el Eros, uniéndose con las filosofías de Freud acerca de estos principios básicos del ser humano: la integridad y la autodestrucción.

Igualmente, el asesinato de este supuso el origen y las muertes futuras de tantos romanos a causa de los problemas políticos generados por el fin de la República, creando mayores catástrofes como guerras civiles y continuos complots asesinos, dejando ver otra vez como la muerte es causada por las pasiones del ser humano.

En esta muerte Twombly vuelve a usar los colores saturados y cálidos así como los fondos neutros: combinaciones de tormentas rosas, rojas y amarillas que se mueven por el lienzo generando esas ideas y alusiones a violentos desgarradores momentos de la muerte de Pompeyo que gracias a su técnica (nuevamente con la combinación de grafismos y esa estructura base para componer la obra) de óleo y de plasmar desde el propio tubo los colores generando tacto y percepciones, nos mueve y evoca esa sangre que parece que aún tiene vida. Es otro ejemplo de tensión entre lo apolíneo y lo dionisiaco, aunque los colores no llegan a ser tan vividos como los de las obras anteriores, optando por cromatismos más pasteles, el asesinato de Pompeyo pasó a la historia como un hecho atroz convirtiéndose en un mártir para el Imperio donde sus contemporáneos (como Julio César —que aunque en ciertos momento fueron enemigos, era su yerno— le realizó toda una procesión en su muerte y esculpió numerosas esculturas) le alabaron, estableciendo por tanto como hace Twombly, lo dionisiaco del hecho histórico y el acto pictórico, con la idealización clásica del pasado.

Figura 4. *Muerte de Pompeyo (Roma)* (1962), Colección Privada



Fuente(s): Gagosian Gallery.

Idus de Marzo (1962), Colección Privada (Fig.5); de nuevo nos encontramos ante otra pieza de esta serie de asesinatos del autor, donde en este caso, es el crimen del famoso emperador romano Julio César (100-44 a. C.). César fue ejecutado el 15 de marzo del 44 a.C. en el Senado a causa de un complot (que como hemos podido ver en los ejemplos anteriores, están relacionados con la política) mientras se celebraban las famosas celebraciones de los Idus de Marzo. En este crimen participaron más de cuarenta personas, aunque se estima que fue apuñalado unas veinte veces, siendo los cabecillas del asesinato Gayo Casio Longino, Marco Junio Bruto, Décimo Junio Bruto Albino entre otros. Se suponía que este acto era un evento para consolidar de nuevo la República, aunque también estaba movido por la venganza y los celos hacia el emperador que había reorganizado las políticas romanas de tal modo que muchos de estos conjurados perdieron sus prestigiosos puestos. Era un supuesto acto por la nación de Roma, de ahí que decidieron matarlo en el Senado.

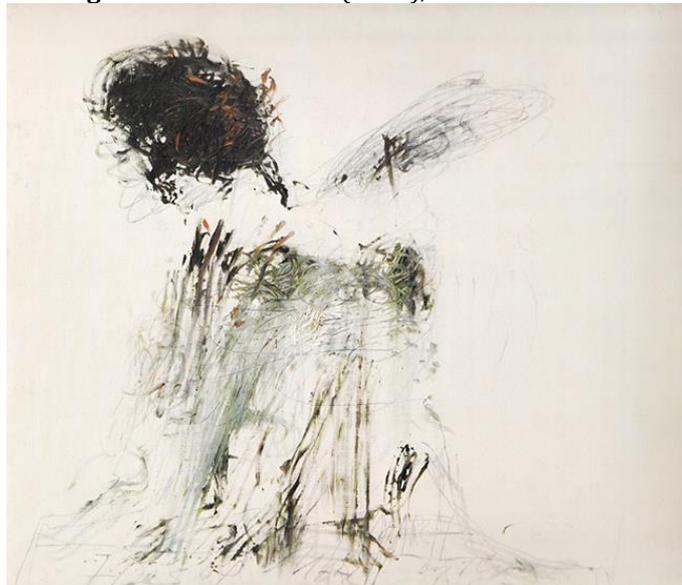
Es una muerte que ha generado numerosas obras artísticas a lo largo de la historia: tanto escritas como pictóricas y filmográficas, ya que su asesinato fue el inicio de nuevas guerras y complots entre los diversos espacios imperiales. Twombly refleja de nuevo esa pasión interior del hombre que es movida por la codicia y los sentimientos más vivos y crueles del ser humano llegando a matar por el poder.

Es entonces que en este lienzo se aprecia esos movimientos de lucha por la vida, ya que cuando César es apuñalado, cae por las escaleras del Senado frente a todos sus supuestos compañeros que van

dándole la muerte. Los colores que optó en esta obra en comparación con los anteriores son oscuros. No vemos esos cromatismos saturados y vívidos (pero tal vez se deba también a que todavía estaba influenciado por el expresionismo abstracto norteamericano donde las paletas oscuras preponderan). Los tonos marrones, rojos, granates, negros, grises con contraposiciones de amarillos, naranjas y verdes aplicadas con los dedos denotan esa inercia del hombre por aferrarse a la vida, como en la obra de *Muerte de Pompeyo* (1962), y nuevamente está esa mano que impregnó sobre el lienzo blanco a modo de necesidad por no dejar este mundo, siendo interesante añadir que César además murió al pie de una de las esculturas que representaba a su compañero Pompeyo situada en el Senado.

La expresividad generada por las pinceladas y el grafismo de los remolinos del lápiz nos crea inestabilidad y desasosiego, dejando ver nuevamente un escenario donde el espectador es ese público al que se le representa la muerte. La materialidad del hecho por pintura. Asimismo, el blanco del fondo tan típico en Twombly es una forma de telón neutral entre la tragedia histórica y el presente, así como la emulación del Eros (lo blanco) con el Tánatos (lo negro).

Figura 5. *Idus de Marzo* (1962), Colección Privada



Fuente: Cy Twombly Foundation.

5. Conclusiones

Después de haber estudiado esta amplia serie de lienzos que como ya se había explicado, forman parte de un momento vital en la carrera artística de Twombly: posteriormente de haberse mudado a Italia y coexistir en ese entorno hostil norteamericano (así como conocer la historia de esta ciudad, sus espacios y eventos), decide dedicar unas obras a una serie de muertes históricas de la cultura mediterránea, las cuales fueron causadas por pasiones humanas: se busca el poder, la avaricia, la traición, la venganza, etc. Son sentimientos que generan tal desasosiego en el hombre que le llevan hacer actos tan horribles como matar.

Reflejando la forma en que Freud y Jung identificaron un «espejo para el inconsciente en la mitología clásica», el cuadro de signos de Twombly está atrincherado dentro de una gran cantidad de arquetipos clásicos. La asombrosa innovación y la estética abstracta inimitable de Twombly se muestran plenamente a través de las imágenes viscerales, la economía compositiva y la inteligencia gráfica de la obra, rasgos que parecen tan instintivos, pero aparentemente arbitrarios. De hecho, *La Muerte de Giuliano de Medici* presenta un fascinante modelo del interrogatorio pionero de Twombly sobre los sistemas de signos semióticos, un dispositivo fuertemente aliado con la observación de Roland Barthes de que «Lo que suceda en el escenario que Twombly nos ofrece (ya sea lienzo o papel) es algo que participa de varios tipos de eventos» (R. Barthes, como se citó en Exh. Cat., Nueva York, Whitney Museum of American Art, *Cy Twombly: Paintings and Drawings 1954-1977*, 1979, p. 9).

Igualmente, estos arrebatos y deseos son complementados por la técnica de Twombly, que como se ha comentado a lo largo de las obras, son totalmente originales y únicas del autor, dejando de lado las composiciones más habituales del Expresionismo Abstracto americano donde el lienzo en su mayoría

está cubierto (pretendiendo hacer al espectador partícipe de la obra adentrándose en su interior) y que a su vez buscaban las evasiones de los temas clásicos europeos (aunque cabe mencionar que muchos de ellos también evocaban estas culturas clásicas) para optar por una composición donde el blanco predomina en la obra y sea exaltado gracias a las manchas de colores vivos. Ejemplo de ello es la obra de *Nueve Discursos sobre Cómodo*, anteriormente explicada, donde el asesinato de J. F. Kennedy le sirvió como introspección personal que se reflejó en la obra. Es la introspección de temas que eran orden del día en su momento pero que también lo fueron en la antigüedad: los desastres, el destino y el poder.

Twombly se determina como mediador entre dos mundos totalmente diversos entre sí que además le conllevó tantos problemas, ya que la marcha a Italia se tradujo en su obra por parte de los críticos norteamericanos como un abandono de la patria (conceptos típicamente chovinistas de las mentalidades norteamericanas del momento), generando un desamparo que sin lugar a dudas podemos reconocer en su obra y su necesidad de representarlo a través de la literatura clásica y sus narraciones. Se convirtió en el intermediario entre la vieja Europa y ese Nuevo Mundo polémico, que no dejaba de tener esa condición de violencia. Entre estas dos culturas diversas -pero que en realidad estaban totalmente conectadas por las mismas cuestiones sociales y culturales- nuestro artista fue capaz de desarrollar a través de la tradición europea, reflexionar sobre la pintura, los mitos, la escritura, las alegorías y los problemas americanos. Y es gracias a la unión de diversas formas de expresión en el lienzo proporcionadas por el expresionismo, el *graffiti*, lo *naïf*, el minimalismo y el arte bruto que consiguió culminarlas.

Asimismo, se enfrentó —principalmente durante la década de los años 60— a la crítica por parte de los historiadores del arte en la marcación de los dos mundos: el arte norteamericano y el italiano/europeo. Mientras que Europa acogió a Twombly y su capacidad de componer y relacionar dos mundos tan diversos y tan anhelados (la fascinación por la libertad de expresión unida a la tradición clásica), Estados Unidos le veía como un clasista. Para Europa en cambio su obra era la combinación perfecta entre la abstracción justificada a través de temas determinantes y culturales. De igual forma, esto se conecta con sus reflexiones acerca del vacío y el blanco, ya que, para los italianos, fue el primer paso para adentrarse en el nuevo mundo de la creación abstracta (Novelli y Perilli, 1957, p. 32).

Fue capaz de recoger las piezas de los artistas americanos y europeos (reconociendo en sus obras la conjugación de la poesía con la pintura, el surrealismo, la escritura automática y el dadaísmo). Es la capacidad de sentir (que está muy influido por la poesía de Mallarmé y los estudios de los simbolistas) el silencio en el cuadro, pero a la vez sentir las pasiones de las temáticas que ofrece Twombly, que en este caso se resumiría en la muerte. Su obra es única porque consigue enfocarla condensando la imagen directa con la transmisión de emociones y experiencias. Es una comunicación y una conexión por parte del público de crear esa asociación entre la imagen y la inscripción. Es la correspondencia entre la herencia del expresionismo abstracto americano y su necesidad de expresar lo social y lo personal y la creación de un lenguaje común europeo atemporal: es un trabajo contemporáneo introducido en el mundo antiguo, la liberación de su mensaje a través del pasado; la invención de una nueva interpretación de la tradición histórico-artística; la reformulación de los hechos míticos: la unión entre la antigüedad y un nuevo realismo.

Es crear a partir de la abstracción y generar con sus obras una serie de reflexiones únicas. Reorganizar, difuminar, desarrollar y abstraer lo que creemos saber de la antigüedad clásica proponiendo su propia visión con nuevos lenguajes. La muerte es para Cy algo pasional y carnoso, se busca la materialidad y lo físico de los eventos para plasmarlos como hechos reales.

Uno de los principales espíritus rectores detrás de la combinación (de Twombly) de lo decorativo y lo espantoso (...) por llevar el poder carnoso de ese tipo de pintura a los espacios existenciales más desnudos de la experiencia de la posguerra y por hacer una poesía personal mezclando una estética pictórica exuberante con un sentido de la materialidad burda de la vida de la carne. (Varnedoe, 1994, p. 37)

La forma de articular esas muertes guarda relación entre las obras: los movimientos de cuerpos bruscos, la abstracción de la representación de la muerte como tal, la paleta cromática de rojizos, etc. Son experiencias táctiles que generan esa capacidad de evocar lo corpóreo de la muerte a través de un formato rectangular estable. La muerte caracterizada a través de elementos primarios, vivos, enérgicos

y automatistas, donde a partir de la narración, Twombly, con su mano, activa su imaginación plasmando con pintura la acción más fogosa, moviéndose por los grandes lienzos sin temer dejar en blanco los fondos y articulando todo un esqueleto pictórico para conseguir que la idea de la muerte llegue por los ojos del público. Es toda una energía violenta donde podemos incluso sentirnos heridos, podemos sentir esa muerte y dolor que están sufriendo estos personajes porque es lo más básico de las pasiones. Nos encontramos ante una dicotomía que a su vez podríamos relacionar con la propia muerte o el momento antes de morir: intentar continuar en el mundo de los vivos, aunque sabemos que no ha a ser posible. Se reflejan esas vivencias que nos han causado aflicción y daño, así como pensamos en otras imágenes de dolor: un ejemplo de esto son los estofados de los Cristos crucificados, donde la sangre emana de esos cuerpos blancos y amarillos que se unen de forma total con las pinturas de Twombly.

Estos lienzos de igual forma, no sólo tienen conexiones clásicas con sus temas, sino que a partir de toda una serie de simbolismos y de elementos, podemos apreciar los vínculos entre estos pasados clásicos y lo contemporáneo: la primera sería la división entre el Eros y el Tánatos, la necesidad de seguir con vida, aunque no podamos continuar con ella porque es inevitable, algo que proviene de las filosofías de Jung: las dos estructuras del hombre, Eros (regeneración de una nueva vida a partir del sexo) y Tánatos (volver a ser estados anímicos). Según el filósofo, nacemos con ellas y nos desarrollamos a partir de éstas, creando una tensión en los humanos para construirnos en sociedad. Estas facciones y características son las que Twombly refleja en sus obras: la pasión de estas necesidades desemboca en la muerte. Todos los asesinos de estas obras se han dejado llevar por el Tánatos porque han actuado a través de sentimientos menos elevados: odio, venganza, crueldad... Eros y Tánatos están a su vez con los dioses clásicos: Eros es el dios de las pasiones y Tánatos el dios del Inframundo, dejando ver por tanto esta unión entre la iconografía clásica y moderna.

Asimismo, esta conexión del pasado y el presente no deja de ser una unión entre lo apolíneo y lo dionisiaco en el arte (algo que en la obra del autor está totalmente vinculado). Estas narraciones tradicionales ya sean mitos, leyendas, sucesos o eventos históricos, a lo largo de los siglos siempre se han visto con ojos apolíneos y románticos, creando obra donde se dulcificaba estos pasados; pero en cambio en el arte de Twombly se refleja a través de la técnica más dionisiaca posible: la expresión indefinida unida al propio lenguaje del artista. Esto podría incluso diferenciarse en los lienzos, con el blanco de fondo como esos pasados clásicos apolíneos mientras que la pintura nos remite a lo dionisiaco con los gestos activos de Twombly. Es el equilibrio perfecto de dos contrarios.

Esta reflexión acerca de lo clásico en Twombly se refleja en las ideas de Salvatore Settis sobre la distinción entre la idea de clasicismo y lo clásico, ya que para él, lo clásico es

un concepto que es inherentemente estático en el sentido de que designa un período histórico que por definición ha terminado, pero que no puede tener ningún sentido, y no puede volverse funcional sin el dinamismo de la nostalgia o la repetición, sin esa fuerza impulsora que en un momento empuja hacia un regreso a lo *clásico* y en el siguiente empuja a superarlo o ir más allá. (Salvatore, 2006, p. 56)

La necesidad de traer a la vida a estos personajes se alinea con las formas gestuales de sus obras.

Referencias

- Anfam, D. (2002). *El expresionismo abstracto*. Destino.
- Baqué, D. (2016). *Cy Twombly: Sous le signe d'Apollon et de Dionisos (Monographies)*. Editions du Regard.
- Barthes, R. (1979). *Cy Twombly – Paintings and Drawings, 1954-1977*. Whitney Museum of American Art.
- Basualdo, C. (2018). *Cy Twombly. Fifty Days at Iliam*. Philadelphia Museum of Art.
- Benhamou-Huet, J. (2016, Noviembre) «Nicola del Roscio. Cy Twombly. Centre Pompidou retrospective”. Contemporary art.
- Ehrenzweig, A. (1973). *El orden oculto del arte*. Labor.
- Ehrenzweig, A. (1976). *Psicoanálisis de la percepción artística*. Gustavo Gili.
- Elvira Barba, M.A. (2008). *Arte y Mito. Manual de Iconografía Clásica*. Silex Ediciones.
- Everitt, A. (1984). *El Expresionismo abstracto*. Labor.
- Kennedy, R. (2011, Julio 5) «American Artist Who Scribbled a Unique Path”, The New York Times. (consulta online: <https://nyti.ms/2FaNjkZ>)
- IFA Contemporary, (2014, Diciembre 17) «The Veil of Cy Twombly”. (consula online: <http://ifacontemporary.org/the-veil-of-cy-twombly/>).
- Judd, D. (1964 Mayo/Junio). Cy Twombly. *Arts Magazine*, 38, nº 7/8, pp. 38-40.
- Ratcliff, C. y Britton, S. (1982, Diciembre). «Portrait of the House-As the Artist. Vogue Italia.
- Novelli, G. y Perilli, A. (Eds.). (1957). Documenti di una nuova figurazione: Toti Scialoja, Gastone Novelli, Pierre Alechinsky, Achille Perilli, Cy Twombly. *L'Esperienza moderna*, 2, p. 32.
- Serota, N. (2008). History behind the thought (entrevista). En N. Serota (Ed.), *Cy Twombly: Cycles and Seasons* (p. 46). Tate.
- Settis, S. (2006). *The Future of the Classical*. Polity.
- Stowe, S. (2015, Marzo 26). The Centuries-Old Italian House Where Cy Twombly Thrived. The New York Times. (consulta online: <https://nyti.ms/3ajE6WB>).
- Varnedoe, K. (1994). *Inscripciones en Arcadia, Cy Twombly*. Cat. Exh., Nueva York, (p. 37).
- Welish, M. (1979, Septiembre). A Discourse on Twombly. *Art in America*, 67(5), 39-42.