

FACTORES DETERMINANTES EN LA CONSTRUCCIÓN DEL MITO DEL ARTISTA.

Mariano López Rodríguez

Facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense de Madrid

mariano_lr@terra.es

Si al estudiar al genio creador, al artista, se está estudiando, por definición o por tradición, a un individuo excepcional, grande, misterioso y con un fuerte poder de atracción, es verdaderamente difícil realizar tal estudio sin estar influenciado por tales ideas previas.

Julio Romero.¹

Con la separación del arte y la artesanía², surgirá la construcción cultural identitaria del artista que ha fomentado -desde sus inicios- la creación popular de un mito que nace de la falta de una educación social extendida en torno al arte y sus técnicas. Su posición marginal y aislada frente al resto de profesiones y quehaceres comúnmente extendidos, elevará al artista a la categoría de lo desconocido y por tanto lo exótico y secreto. Este supuesto “conocimiento secreto” de la practica artística se relacionará con lo divino ya desde la antigua Grecia, sirva de ejemplo la consideración del artista y el poeta como profetas poseídos -de manera voluntaria- por la divinidad³. Fruto de este atributo pseudo-divino de la posesión, encontramos otra de las características fundamentales del mito en la capacidad de inspiración; un don que se presenta en términos de completa irracionalidad, y por tanto -para el mundo griego- claramente superior al pensamiento lógico -que está

¹ ROMERO, Julio (2001). *El mito del artista y la locura: estudio de la tradición cultural y la investigación científica sobre la relación entre creatividad y psicopatología*. Tesis doctoral inédita. UCM, Madrid. p.349.

² “Dos veces en la historia del mundo occidental advertimos el hecho de que los que se dedicaban a las artes visuales fueron elevados del rango de meros artesanos al nivel de artistas inspirados: por vez primera en la Grecia del siglo IV, y de nuevo en Italia, en el siglo XV.” en WITTKOWER, Rudolf y Margot (1963), *Nacidos bajo el signo de Saturno: Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, Cátedra, Madrid. p. 13.

³ Véase ROMERO, Julio (2001). *El mito del artista y la locura: estudio de la tradición cultural y la investigación científica sobre la relación entre creatividad y psicopatología*. Tesis doctoral inédita. UCM, Madrid. p.29.

delimitado por las barreras de lo racional⁴-. Será éste el origen de una estrecha vinculación entre creatividad y enajenación⁵, ya que la inspiración divina generará en la opinión pública una frágil barrera entre la posesión y la locura. El proceso de mitificación del artista tomará cuerpo a la par que crece el interés histórico hacia su biografía individual⁶, así por ejemplo, en 1550 Giorgio Vasari publicará “las vidas de los mas excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos” donde escribe con gran entusiasmo sobre un joven Miguel Ángel (1475-1564) -la cita hace alusión al artista cuando solo tenía 13 años-, que trabajaba en el taller del artista Domenico Ghirlandaio; “Todo el saber y el poder de la gracia estaban en su naturaleza ejercitado por el estudio y el arte y, en Miguel Ángel, daban cada día frutos más divinos que humanos (...)”⁷. Nos encontramos de nuevo en este texto con un ejemplo claro de mitologización del artista, apoyada en el virtuosismo y la naturaleza sobrehumana de un joven aprendiz de pintor. Entre los estereotipos del mito, encontramos constantemente la idea heroica, la peculiar personalidad del genio y su soledad y marginación sociales. Quizá por ello su biografía haya sido llevada al cine en multitud de ocasiones, ya que reúne las condiciones necesarias para ser un personaje central en las grandes narraciones.

Sin lugar a dudas el cine, desde su invención, es el medio más determinante -dada su mayor capacidad de difusión- en la construcción del mito⁸. Y no por ser más actual se nos muestra más reflexivo, sino todo lo contrario; existe un

⁴ Véase: *Ibid.* II.1.1 y II.1.2.

⁵ GUILLÉN, Esperanza (2007). *Retratos del genio: el culto a la personalidad artística en el siglo XIX*, Cátedra, Madrid. p.243.

⁶ Ya en el siglo IV A.c. encontramos claros ejemplos de esta construcción mítica en la “Historia Natural” de Plinio; especialmente interesantes serán las páginas dedicadas al duelo de Zeuxis y Parrasio PLINIO (2001). *Textos de historia del arte, La balsa de la Medusa*, Madrid. p.93. Esta rivalidad e hiperbolización de la capacidad técnica, que pervive en el mito hasta nuestros días, aparece también en el capítulo dedicado a Apeles y Protógenes en *Ibid.* p.99. Según afirma Plinio, Apeles será asimismo responsable del famoso refrán «zapatero a tus zapatos», como respuesta a la diatriba de un cuadro por parte de un fabricante de sandalias. Tan susceptible será a las críticas que hará callar a Alejandro Magno por disertar sobre arte sin tener ningún conocimiento en la materia.

⁷ VASARI, Giorgio (2002). *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Cátedra, Madrid. p.369

⁸ Además de ser arte, espectáculo, vehículo ideológico, fábrica de mitos, instrumento de conocimiento y documento histórico de la época y sociedad en que nace (...) en GUBERN, Román (2006), *Historia del cine*, Lumen, Barcelona. p.11.

interés claro de explotación del mito, que distorsionará su biografía y obra en busca del mero espectáculo. La elección del tipo de artista tampoco será inocente como veremos más adelante, y la explotación de los clichés y arquetipos llega en este medio a su cima, no es de extrañar -ya que desde su origen- el cine-espectáculo readapta las grandes historias en narraciones simplificadas y manipuladas para entretener, adoctrinar e instruir a las masas; así en la cinta de Carol Reed “El tormento y el éxtasis” (1965) encontramos que Miguel Ángel es interpretado por Charlton Heston, lo cual ya nos da una idea del papel mitificador del film. El actor no se adapta lo más mínimo al físico del artista⁹ y no es lo único que la película pasa por alto, ya que Heston da vida a un personaje de fuerte temperamento y masculinidad que mantiene una relación con Contessina Medici, no deja de ser curioso este último aspecto teniendo en cuenta que Miguel Ángel era homosexual a pesar que la película lo omite sin reparo alguno, de hecho Heston ya se había negado a interpretar a un homosexual antes de comenzar el rodaje.

Cabe destacar en la construcción del personaje de Miguel Ángel su carácter huraño y absorto al igual que su lucha titánica y espiritual -hay una deliberada exageración del fervor religioso del artista que se presenta como inspiración divina-, además de sus constantes crisis creativas. El film retomará de nuevo las complejas relaciones de los artistas con el poder, a pesar de las cuales, éste -la figura de Julio II en esta ocasión- se muestra benévolo por la admiración y respeto que siente por el artista, llegando a decir en la cinta “lo que tiene Miguel Ángel en las venas no es sangre, sino pintura”. Parece a priori exagerada la tolerancia del Papa hacia el artista, más aún si tenemos en cuenta la época en que transcurre el incidente, sin embargo este capítulo ha sido extensamente documentado y mitificado en la literatura, “Hasta ese momento un artista jamás había osado volver la espalda a un Papa y ningún cliente había demostrado tanta comprensión por el «carácter de tales hombres»¹⁰ convirtiéndolo así en la hazaña heroica del prohombre artista. El

⁹ Miguel Ángel medía algo más de un metro sesenta y poseía una complexión menuda, en cuanto a su rasgo más característico -la nariz torcida- será obviado por la caracterización.

¹⁰ WITTKOWER, Rudolf y Margot (1963), *Nacidos bajo el signo de Saturno: Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, Cátedra, Madrid. p. 47.

momento más artificioso de la película, será sin duda cuando Heston ve «literalmente en las nubes» “La creación de Adán”, en un paisaje de reminiscencia romántica bajo una música celestial y una voz en off que recita el génesis. Se genera así una alusión directa a Jesucristo hablando con Dios, para recibir el mensaje que iluminará a la Humanidad. Huelga decir que el cine no mitifica la realidad de forma inocente, sino que la distorsiona para reforzar y reafirmar nuestras ideas preconcebidas, un mito consensuado social y culturalmente. Pero el “consenso sobre el mito” no es algo natural y espontáneo, sino que se construye socialmente para legitimar una creencia y mantener un cierto orden y control social: “El absurdo mito de que el genio tiene que “sufrir” es la excusa hipócrita o astuta de una sociedad que no se preocupa de sus miembros productivos a no ser que su trabajo prometa (...) un beneficio calculable”¹¹

Los dos arquetipos más explotados en la representación del artista a través del cine serán: el genio, caracterizado por su libertad, inconformismo y trasgresión; se le presenta como un personaje intuitivo e irracional que se torna el gran enemigo del filisteo-burgués obediente. Y por otra parte el bohemio, caracterizado por su alienación del mundo que lo rodea, su rebeldía, misantropía, locura y marginalidad. Si rastreamos el origen del Genio¹² encontramos el “Genius” romano, espíritus benévolos que acompañaban al hombre desde su nacimiento hasta su muerte, con la misión de conservar su existencia. Éstos se presentan como cualidad inherente de todo hombre, y estarán en relación con las bodas, con la familia “Pater familias” y la protección de los lugares “Genius loci”. Sin embargo, este “Genius” no es inmanente a la mujer, el genio es por tanto un personaje estrictamente en relación con lo masculino -salvo el “Geniu luno” que tiene unas características diferentes y por tanto no está en la raíz del Genio-. Podemos establecer también una relación de ese genio masculino con la fecundidad -tanto física como creativa- ya que existe un genio del lecho

¹¹ MOHOLY-NAGY, László, (1974). “Vision in Motion” en VV.AA. (2010) *Motherfuckers!: de los veranos del amor al amor armado*. Ed. La Felguera, Tenerife. P. 101.

¹² Véase SECHI, Giuseppina (2007), *Diccionario de Mitología universal*, Akal, Madrid. p.117. y GRIMAL, Pierre (1981), *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós, Barcelona. p.213.

nupcial y otro que dispensa la fertilidad, no en vano encontramos una raíz común en genial y genital -todo lo fecundo-. Esto explica dos características del mito muy enraizadas a su representación; por un lado su carácter claramente masculino y por otro su hiper-virilización. Ambas serán extensamente justificadas más adelante.

Pese a lo anteriormente expuesto, encontramos que esta construcción además se adaptará -según quien la use- a las características de aquel que vaya a ser elevado a la figura de genio “Es interesante constatar, en los esfuerzos de definición de la genialidad, que existe una clara voluntad tanto de fijar las características del genio como de establecer quiénes pueden ser considerados como tales”¹³ y así es como el genio se convierte en una figura propagandística de determinados valores políticos, sociales, culturales etc. Buen ejemplo de ello será el uso del término durante el Renacimiento, el Romanticismo o la Modernidad¹⁴.

Pero también el artista hará uso político de este término, ya que durante la expansión de la burguesía y los avances de la revolución industrial, el creador empieza a temer la idea de que su trabajo pueda equipararse con el de cualquier otro trabajador, por ello generará en torno a su obra un aura de espiritualidad pseudo-religiosa y “por la que se desarrolla una singular retórica de la autonomía artística. El artista se convierte en una especie de espíritu libre o de héroe enfrentado a los hábitos sociales dominantes”.¹⁵ Terminarán de configurar la idea de genio, por un lado Hegel en sus lecciones de estética, con la aportación del “don del artista”, y por otro la separación

¹³ GUILLÉN, Esperanza (2007). *Retratos del genio: el culto a la personalidad artística en el siglo XIX*, Cátedra, Madrid. p.72.

¹⁴ “Términos como invención fueron sustituidos por fantasía, inspiración o intuición; además, el control que ejercía el juicio, la razón o el gusto sobre la imaginación desaparecería para presentar una imagen libre de cualquier tipo de balance y por encima de esas facultades. (...) En esa línea, el enfoque racionalista de la Ilustración fue sustituido por otro que enfatizaba lo orgánico, lo no racional, los impulsos, el yo individual, lo natural, lo primitivo. El hombre de genio se convertiría en la figura en la que se encarnaban todos esos valores de la época. Se ensalzaba lo inexplicable, lo natural, lo místico y de la misma forma se ensalzaba al genio que era la concreción de ese nuevo espíritu.” ROMERO, Julio (2001). *El mito del artista y la locura: estudio de la tradición cultural y la investigación científica sobre la relación entre creatividad y psicopatología*. Tesis doctoral inédita. UCM, Madrid. p.223.

¹⁵ GUILLÉN (2007). p.44.

durante el siglo XVIII del “genio científico” y “el genio artístico”¹⁶. Así éste se transformará en una reacción individual contra el racionalismo, dada su supuesta capacidad de alcanzar logros muy superiores a los que se podían alcanzar mediante el ejercicio de la razón.

Por su parte el bohemio, encarnará los más oscuros aspectos de la alienación; el sufrimiento, el masoquismo, el dolor, la angustia, la enfermedad, el victimismo, lo absurdo, raro, peculiar, loco, fantástico, excéntrico, caprichoso, antojadizo, risible etc. “y también fascinante (porque la conducta inconformista tiene su atractivo) (...)”¹⁷ etc.¹⁸ Se caracteriza por su temperamento Saturnino -melancólico y meditativo-, su sensibilidad hiperdesarrollada, la fragilidad de su espíritu y su insatisfacción con el mundo que le rodea, también poseerá modales excéntricos y nulas dotes sociales y al igual que el genio se relaciona de manera directa con la locura, la esquizofrenia y los trastornos bipolares. El mito bohemio se extenderá como respuesta al romanticismo, a la idea de hombre heroico de fuerte carácter y tendrá su auge en la modernidad, con la construcción del genio sensible y débil de voluntad. “Los Románticos pensaban que el gran arte era como una especie de heroísmo (...) los adeptos de lo moderno exigieron a las obras maestras que fueran, en cada ocasión, un caso extremo: terminal o profético, o las dos cosas.”¹⁹ Además, a diferencia del artista-genio -que es de naturaleza solitaria-, el artista-bohemio encajará a la perfección en las narraciones amorosas complejas. “Se fomentaría una imagen del artista bohemio que respondía al estereotipo de desarreglo exterior, vida excesivamente libre, actitudes excéntricas, aventuras sentimentales, marginalidad... imagen que aún en la actualidad es la más definitoria del artista para una gran parte del público.”²⁰ A pesar de las posibles diferencias tanto la construcción cultural del genio como la del bohemio se tornaran

¹⁶ Véase ROMERO, Julio (2001). p.221.

¹⁷ WITTKOWER, Rudolf y Margot (1963), *Nacidos bajo el signo de Saturno: Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, Cátedra, Madrid. p. 72.

¹⁸ Para más información sobre la construcción del artista bohemio véase GUILLÉN, Esperanza (2007). *Retratos del genio: el culto a la personalidad artística en el siglo XIX*, Cátedra, Madrid.

¹⁹ SONTAG, Susan (2007), *Bajo el signo de Saturno*, Mondadori, Barcelona. p.145.

²⁰ ROMERO, Julio. *El mito del artista y la locura: estudio de la tradición cultural y la investigación científica sobre la relación entre creatividad y psicopatología*. Tesis doctoral inédita. UCM, 2001. p.216.

objeto de estudio de la ciencia, en un claro afán de contrarrestar la posible influencia negativa que éstos pudiesen tener sobre el público general.²¹ Bajo estos parámetros, nuevamente en el cine, se nos muestra la figura de Francisco de Goya (1746-1828). De las tres grandes películas que han tratado de acercarse al personaje cabe destacar: “Volaverunt” (Bigas Luna 1999), una fantasía historiográfica cargada de erotismo y sensualidad que estudia las intrigas palaciegas a modo de “thriller americano”, y donde el artista y su obra no interesan demasiado, únicamente cabe destacar su “fuerte y extravagante carácter”. Al mismo tiempo hemos de recalcar que el argumento de la cinta se basa en una parte de la mitología de Goya que parece no tener base científica, el supuesto posado de Pepita Tudó para la realización del cuerpo de la “maja desnuda”.

En “Los fantasmas de Goya” (Miloš Forman 2006) el artista es directamente decorativo, ya que Forman genera un pastiche²² y Goya ocupa un papel secundario donde se presenta -una vez más- como “testigo de la historia” y personaje de “fuerte temperamento”, sin embargo sus pinturas sí ilustrarán la época a modo de “Tableux vivant”. Por último, “Goya en Burdeos” (Carlos Saura, 1999) está construida en base a diversos “flashbacks” del artista recordando su vida como “testigo de la historia”, valga la constante redundancia. Hay en la cinta multitud de errores historiográficos como la paternidad de Rosario Weiss, el que de nuevo se trate de esclarecer el misterio de las majas y en esta ocasión se opte por afirmar que la modelo es Cayetana (la duquesa de Alba), y sobre todo el asesinato de ésta en base a una intriga política que retoma el argumento ficticio de “Volaverunt”. El personaje de Goya tendrá un “fuerte carácter” de genio cascarrabias y medio loco, y será testigo -de nuevo- de las intrigas palaciegas. No obstante,

²¹ Para más información sobre este tema véase. *Ibíd.* 258

²² Mezcla -en sus propias declaraciones- el tribunal de la inquisición en la España de finales del siglo XVIII, un libro que el director leyó en los años sesenta sobre el Santo Oficio donde un hombre acusado falsamente llegó a reconocer su crimen bajo torturas, el sistema comunista impuesto en su Checoslovaquia natal, un viaje al Museo del Prado donde descubrió a Goya, el recuerdo de sus padres perdidos en Auschwitz, el debate en EE.UU. sobre la tortura a raíz de Abu Ghraib y el paralelismo existente entre la invasión a España de Napoleón, el la cual éste les dijo a sus soldados “los españoles les recibirán con flores como a liberadores” y las declaraciones de Dick Cheney en la invasión de Irak a sus tropas “los iraquíes os recibirán con flores como a libertadores” en CAMARERO, Gloria, (2009). *Pintores en el cine*. Ed. Ediciones JC, Madrid. p.174 y ss.

aparece constantemente con el sombrero de las candelas -sin que se explique cual es su utilidad- para hacer patente su carácter extravagante²³. En las tres cintas se presenta a un Goya mitificado en los términos de Genio irracional y bohemio extravagante, a pesar de lo cual ninguna de las tres ofrece un acercamiento mínimamente riguroso a su obra, pero sí a sus leyendas y mitos biográficos de difícil demostración. Seguimos por tanto explotando un mito, que construye imágenes mentales y patrones sociales alrededor de la figura del artista. Estos estereotipos sociales o “etiquetas” se vuelven rígidos e inamovibles, tanto que las cintas ya no beben de la historiografía original sino que se documentan a su vez en películas -como ocurre con “Volaverunt” y “Goya en Burdeos”-.

Otro acercamiento destacado del cine a la figura del artista lo encontramos en “La joven de la perla” (Peter Webber, 2003) donde un Vermeer frustrado y prácticamente autista mantiene una enfermiza relación con su modelo. En este caso la mitificación es más espinosa si cabe -ya que el director estudió historia del arte, pese a lo cual presenta a un Johannes Vermeer de Delft (1632-1675) totalmente arquetipado-. “(...) extraño, solitario, misterioso, introvertido e incluso, algo violento a veces.”²⁴ En el film, todo lo que tiene que ver con el proceso de creación se exhibe bajo un ambiente místico y misterioso, transformándose el estudio del pintor en un lugar sagrado. Se retoma de nuevo el mito del genio-irracional en las alabanzas del pintor a la sensibilidad artística de una analfabeta Griet (la protagonista), frente a la cultivada Catharina (su esposa) que en palabras del pintor “no entiende”-en ningún caso el pintor explicará qué es exactamente lo que no entiende, por supuesto-. Más no todo es tan desacertado en la cinta ya que a nivel técnico es destacable la aparición de una “cámara oscura” que por lo menos desmitifica el virtuosismo del genio mostrando la técnica artística.

²³ La mejor descripción del personaje nos la ofrecerá Paco Rabal en sus declaraciones sobre el film. “Creo que el magnífico guión de Carlos Saura da una visión real de Goya, que era un hombre del pueblo; un hombre muy tenaz, que tuvo unos principios muy duros. Tampoco tuvo una madurez fácil. Se quedó sordo, eso le alejó del mundo y agudizó su pensamiento. Me gusta mucho el guión, su estructura, porque va hacia atrás en el tiempo y después de recuperar su vida, termina de una forma poética. Hay una frase preciosa que le define a la perfección: “de ser más culto, este hombre hubiera sido menos grande”.

²⁴ CAMARERO, Gloria, (2009). *Pintores en el cine*. Ed. Ediciones JC, Madrid. p.122.

Entre los primeros “biopics” hollywoodienses destaca “El loco del pelo rojo” (Vicente Minelli, 1956). Al igual que muchas de las cintas anteriores “El loco del pelo rojo” está basado en una novela, lo cual no impide que el director haya realizado una completa investigación en la correspondencia del artista para construir los diálogos. A pesar de esto, el film apuesta por la mitologización del artista y presenta a un Vincent Van Gogh (1853-1890) hipersensible, vehemente, con un fuerte desequilibrio mental y obsesionado con la religión y el alma humana. Por supuesto se obvian de nuevo algunos aspectos fundamentales de la biografía del pintor -sus enfermedades venéreas y las relaciones constantes con prostitutas- y se exagera la importancia de otros -su relación con Gaugin-. La mayor incorrección del film será presentar la locura del protagonista como inspiración o iluminación, cuando las explosiones neuróticas de Van Gogh impedían su labor pictórica.

En los casos analizados hasta el momento encontramos que a pesar de tratarse de reconstrucciones supuestamente biográficas, se introducen elementos de ficción para exaltar los acontecimientos y subrayar los aspectos míticos del artista -estas características serán herederas de la literatura- pero el cine irá más allá en lo que a construcciones de prejuicios del mito del artista se refiere; así la imagen del mito a través del cine parte de una masculinidad absoluta, apuesta por la inspiración y la locura como iluminación y difunde la idea del genio -como un ente completamente irracional- y la inspiración -las musas- basada siempre en capítulos biográficos, la inspiración nunca será por tanto una idea o razonamiento. Aparte de esto, en todas las cintas que hemos analizado existe una obsesión por demostrar mediante la ambientación que el artista pinta exactamente lo que ve, justificando así la figuración absoluta de todos ellos. Esto se lleva a cabo mediante el “tableaux vivants” es decir la ambientación del film se somete a la obra del artista²⁵.

²⁵ Claros ejemplos son la aparición de “La creación de Adán” en las nubes de “El tormento y el éxtasis” (Carol Reed, 1965), la ambientación de “La joven de la perla” (Peter Webber, 2003) y “El loco del pelo rojo” (Vicente Minelli, 1956) y por supuesto “Goya en Burdeos” (Carlos Saura, 1999) donde el director parece sugerir que las “pinturas negras” son meras ilustraciones de las pesadillas de Goya y que el estilo pictórico de “Los fusilamientos” se debe a la maravillosa ambientación del acontecimiento por parte de “la Fura dels baus”. Esta justificación de la figuración llega a plantear en “El amor es el demonio: Estudio para un retrato sobre Francis Bacon” (John Maybury, 1998) que el artista distorsiona

“O se intercala por las buenas el cuadro directamente en la acción del film, caso más general, o se asiste a la realización del mismo a través de pruebas y bocetos, espionando al artista durante su proceso creativo, (...) o los personajes del lienzo se animan para formar parte de la narración, (...) éstos acaban por “congelarse” para construir el lienzo famoso.”²⁶

En el caso de Francis Bacon, “El amor es el demonio: Estudio para un retrato sobre Francis Bacon” (1909-1992) -al ser innegable su homosexualidad- encontramos a un artista ególatra, snob y frívolo, que se desenvuelve en un ambiente sórdido, depravado y cruel y que por tanto obtiene su justo castigo en la muerte de su amante Georges Dreyer durante la inauguración de su gran retrospectiva: Combinando así el éxito terrenal del artista homosexual, con el castigo divino por su comportamiento inapropiado. A pesar de las evidentes diferencias del mito, el trato que recibirá su amante no dista en absoluto del trato que recibirán el resto de amantes de artistas heterosexuales, como se analizará más adelante.

Quizá el film más mitologizante de los analizados hasta el momento sea “Modigliani” (Mick Davis, 2004) que retoma el mito del artista bohemio y nos presenta a un personaje bravucón, engreído y agresivo pero con buen corazón, obsesionado con demostrar su valía, que protagoniza una especie de “pelea entre vaqueros” con Pablo Ruiz Picasso (1881-1973) para ver quién es el mejor pintor. Ni que decir tiene que ésta supuesta rivalidad con Picasso es totalmente falsa. Además Amadeo Modigliani (1884-1920) atormentado y con alucinaciones ve a su alter ego -él mismo de niño- de manera constante, enfatizando el mito de genio y locura. En la cinta todos los pintores son arquetipos y el número de errores historiográficos roza el absurdo. Por otra parte, encontramos que en el film en lugar de maltratar él a Beatrice Hasting, es ella quien le dispara y en el final de la cinta -moralizante de nuevo- consigue el éxito tras recibir la paliza que causará su muerte.

En Basquiat (Julian Schnabel, 1996) el viaje mítico del artista alcanzará la cumbre, ya que el artista es afroamericano, proviene de las clases bajas,

sus imágenes por que ve a través de los vasos de cristal de sus constantes fiestas, así en el film “todo es un Bacon”.

²⁶ BORAU, José Luis, (2009). “De lo vivo a lo pintado y vuelta a empezar” en CAMARERO, Gloria, (2009). *Pintores en el cine*. Ed. Ediciones JC, Madrid. p. 15.

tiene un carácter marginal, abusa de las drogas y posee un comportamiento excéntrico. Además triunfa y muere muy joven reafirmando así los arquetipos y clichés en torno al mito. A pesar de que el propio director es artista, el film no escapa a la mitificación de uno de los artistas Jean-Michel Basquiat (1960-1988) más mitificados de la historia del arte. Encontramos en estas construcciones un claro malditismo cultivado, una incapacidad de control del pathos por parte de un artista rebelde e inadaptado, cuyo trabajo es fruto de una mezcla entre la inspiración mágico-ritual y el virtuosismo que le convierte en un ser superior frente a las masas.

Sin embargo el mito del artista favorito de la industria cinematográfica aún no lo hemos analizado y vendrá de la mano de los artistas híper-virilizados, dentro y fuera de este medio podemos encontrar además una tendencia a mitificar la súper-masculinidad del artista. Dos buenos ejemplos de ello son las películas sobre Picasso y Jackson Pollock, artistas que ya fueron mitificados por los medios de su época. Pablo Ruiz Picasso (1881-1973) que ya colaboró en la película biográfica “El misterio Picasso” (Henri-Georges Clouzot, 1955) es llevado al cine de nuevo en “Sobrevivir a Picasso” (James Ivory, 1996), solo que en esta ocasión será interpretado por Anthony Hopkins en un “biopic” dramático acerca de cómo trató a las mujeres. El personaje no puede salir peor parado, es presentado como tacaño, infiel, ególatra y misógino durante todo el film, pero estas características se ven constantemente justificadas en su carácter mítico de prohombre.

Igual suerte correrá Jackson Pollock (1912-1956) en el film homónimo “Pollock” (Ed Harris, 2000), el artista se presenta de nuevo en torno al mito del genio con sus inspiraciones y sus demonios. En la cinta, el gran héroe americano sufre incluso una premonición que le indica que será un genio, y su gesta tiene su cumbre en el descubrimiento del “dripping” bajo una música épica. “Su genialidad no es producto de la casualidad sino de una premonición (...) la proclamación instantánea de la genialidad del autor de resonancias míticas es una elección significativa, dado que sirve para indicar al espectador que nos están contando la vida de un ser elegido”²⁷ Lo más interesante del

²⁷ *Ibid.* p. 408.

film no es lo que cuenta sino lo que omite, el momento histórico-político, la ideología de los personajes que le rodean -comunismo-, sus problemas psiquiátricos y con el alcohol y la violencia con las mujeres que le caracteriza. A lo que Gloria Camarero responde en relación a la propia construcción del mito “El contenido político de la creación de estos artistas de vanguardia se vació por el uso del mito.”²⁸

Estos artistas no serán únicamente mitificados en el cine, sino que también la literatura póstuma y de su época contribuirá a caracterizarlos como; hiper-masculinizados y súper-virilizados, pseudo-misóginos y misántropos, sexualmente muy activos, infieles y mujeriegos, autodestructivos, constantemente rodeados de musas e inspirados por lo bello -tanto las musas como la belleza se resumen en el papel femenino- y portadores de un perfil impulsivo y agresivo que se camufla en una supuesta pasionalidad excesiva. Valga de ejemplo el testimonio de Marina, nieta de Picasso:

“La voluptuosidad que obtenía del sexo y la que obtenía de la pintura eran de la misma esencia. A través de ambos intentaba resolver la pasión, el miedo y el desprecio que sentía por la mujer y las mujeres. Las consideraba portadores de muerte. Cual monarca de las tinieblas, trabajaba con ellas de noche en su taller. Debían estar presentes, sumisas, obedientes. Entonces las toreaba con su pincel hasta agotarlas (...) Ellas eran su presa. Él era el Minotauro. Corridas sangrientas e indecentes de las que siempre salía victorioso y radiante.”²⁹

“(...) todos cuantos otorgaban poder a mi abuelo, lo glorificaban, lo aureolaban, lo elevaban al estadio de dios: los expertos, los historiadores de arte, los conservadores, los críticos, por no hablar de los cortesanos, los parásitos, los aduladores que estaban tan impresionados por lo que mi abuelo hacía con tanta facilidad que alimentaban así sus fantasmas.”³⁰

No menos interesante será el texto de Kevin Power estableciendo una revisión crítica del mito de Jackson Pollock:

“Jackson Pollock puede definirse como el «macho estereotípico» en cuyo caso no hablo de él como persona, aunque quizá a nivel personal también lo fuera, sino de su obra. (...) En su figura hallamos los rasgos míticos de un hombre que vivió más allá

²⁸ *Ibíd.* p. 415.

²⁹ PICASSO, Marina (2002), *Picasso, mi abuelo*, Plaza & Janés, Barcelona. p.134.

³⁰ *Ibíd.* p.34.

de las normas y preceptos (...) Un espíritu libre manipulado por una derecha rancia y miedosa, enfermiza y metida en otra caza de brujas.”³¹

Este nuevo paradigma mítico nacerá en la escisión de la Modernidad frente al Romanticismo al que tachaba de sentimentalismo estético y femenino. Por tanto el movimiento moderno se transformará en una empresa fuertemente masculina que adopta a Picasso -este andaluz enorgullecido por su masculinidad- y más tarde a Pollock como unos de sus mejores embajadores. Tal será la fuerza del mito que se llega incluso a relacionar la obra de Picasso con un sexo-pincel y la de Jackson Pollock con una pintura eyaculativa: “Solamente Picasso con su sexo-pincel, y Jackson Pollock, a través de su pintura eyaculativa, especialmente en sus “pinturas negras”, han logrado reflejar la cópula en sistema de modernidad evadido de la representación ilusionista”³². Sin embargo, en esta lucha de los dos prohombres del arte por antonomasia vencerá el mito del artista latino como símbolo de lo pasional. Al mito de Picasso -el gran demiurgo -se le consagra incluso un animal totémico, el toro, símbolo patrio y ejemplo del animal salvaje impulsiva y sexualmente.

“El pintor, el esposo, el amigo y sobre todo el mito, se erige delante de nosotros como un hombre de masculinidad recia, un macho primitivo. Otro aspecto que destaca en los primeros años de juventud del pintor es una gran potencia sexual, no en vano se le asocia de forma recurrente a uno de los estereotipos españoles por excelencia, el torero.”³³

Sea como toro, torero o minotauro, el mito del artista latino hipersexualizado está tan extendido que incluso un director de la talla de Woody Allen retomará este tópico en su filme *Vicky, Cristina, Barcelona* (Woody Allen, 2008), donde Javier Bardem da vida a un artista español muy viril que mantiene relaciones sexuales con todas las protagonistas. En relación a la otra cara de la moneda, las biografías de mujeres artistas en el cine, observamos que el número es significativamente menor; únicamente son destacables las aproximaciones a Camille Claudel (1864-1943) y Frida Kahlo (1907-1954) y

³¹ POWER, Kevin (), “Tres machos americanos sin maquillaje: Jackson Pollock, James Lee Byars y David Salle” en VVAA (2002), *Dossiers Feministes 6: Masculinitats: mites, de/construccions i mascarades*, ed. L’UJI, Castelló. P.98

³² SAURA, Antonio (1999), *Fijezas*, Galaxia Gutenberg, Barcelona. p.216.

³³ CARABÍ, Àngels (2003). p.122.

como veremos a continuación la narración es radicalmente distinta en relación al mito del hombre-artista. En “La pasión de Camille Claudel” (Bruno Nuytten, 1987) encontramos que al igual que en la historia del arte, priman las anécdotas biográficas y su tortuosa relación con “el genio” Rodin que se muestra como el verdadero elemento inspirador de la obra de la artista. “(...) la obra y la vida de relaciones y de éxitos de Camille Claudel (todavía hoy) quedan en la sombra por su vida privada y su tormentosa relación con Rodin.”³⁴ Precisamente, el film parece una excusa para acercarse a la personalidad del genio -Rodin- a través de la artista, cuyo papel consiste únicamente en enamorarse del maestro y volverse loca. La cinta no tiene un verdadero interés biográfico, sin embargo fue la propia familia quien eligió este guión en detrimento de un proyecto similar que iba a dirigir Claude Chabrol basado en la novela “Une femme” y que contaba además con la participación de Isabelle Huppert en el papel protagonista.

En “Frida” (Julie Taymor, 2002), el único interés hacia la artista es su relación con Rivera. En esta ocasión, su obra, su ideología política³⁵, su bisexualidad y sus abortos quedan invisibilizados por su tortuosa historia de amor con el Genio de la pintura. Por ello podemos concluir que frente a la mitificación del artista masculino, la mujer artista será representada siempre en relación a éste, frente al carácter trascendental del genio, la creadora se nos presenta como un ser terrenal asediado por los acontecimientos biográficos y el sufrimiento; “Pocas artistas han conseguido tanta personificación como para convertirse en leyenda. En general, para ellas se trata de leyenda trágica: desde Artemisia Gentileschi en el XVII, hasta Camille Claudel en el XIX y Frida Kalho en el XX,”³⁶ y frente al gran relato, el mito heroico y el contenido épico del triunfo del artista-hombre, la mujer se presenta en clave de fracaso y tragedia.

³⁴ TRASFORINI, M. ANTONIETTA, *Bajo el signo de las artistas: Mujeres, profesiones de arte y modernidad*, Universidad de Valencia, 2009. p.53

³⁵ “Frida naturaleza viva” (Paul Leduc, 1984), lejos de mitificar a la artista se centra en su ideología marxista y su relación con Diego Rivera. La película obvia muchos aspectos destacados de la artista, entre otros su bisexualidad que no dejan clara en ningún momento del filme o sus diversos abortos. A pesar de lo cual esta cinta será mucho más atractivo que “Frida” (Julie Taymor, 2002)

³⁶*Ibid.* p. 53.

“Para los hombres prevalece un modelo de crecimiento lineal del individuo, que sigue el desarrollo de una posición intelectual, frecuentemente con luchas contra la adversidad y el triunfo final; sin embargo, las biografías de las mujeres tienden a la fragmentariedad, al estar basadas en anécdotas y retratos que ahogan y dispersan la unicidad y la coherencia de un desarrollo personal.”³⁷

Las reacciones a esta mitificación del creador por parte de la comunidad artística serán de muy diversa índole, en primer lugar encontramos multitud de casos donde el propio artista contribuye a la creación y difusión del mito. Es decir, esta mitificación del artista -a través del cine, la literatura, etc.- ha sido siempre conocida por los propios artistas que han sabido sacar provecho de ella, fomentando mediante este ejercicio todos los arquetipos de la imagen mítica. En otras ocasiones el peso del propio mito es tan poderoso que el artista ha subsumido éste de manera irracional en su propia identidad, tal y como asegura Julio Romero; “(...) el mito configura el modelo de artista, de creador, configura la perspectiva bajo la que se va a contemplar a los artistas reales y configura la perspectiva bajo la que estos se contemplan a sí mismos.”³⁸ A pesar de ser necesario señalar este aspecto, hemos de subrayar una total disconformidad ante el mismo, ya que de lo contrario habríamos de creer en una supuesta inocencia cándida del artista y la total falta de responsabilidad de éste en la difusión del mito y como señala Sontag “Ser autor es encarnar un papel que, conformista o no, sigue siendo inevitablemente responsable ante cierto orden social.”³⁹ Por tanto y volviendo a la explotación consciente del mito, encontramos en la propia autorepresentación de los artistas claros rasgos de infantilización, locura, provocación a las convenciones sociales, excentricidad, snobismo y búsqueda consiente del escándalo. Así mismo no hemos de olvidar que muchos de éstos participarán en sus propios “biopics”, o construirán grandes relatos

³⁷ *Ibid.* p.51.

³⁸ ROMERO, Julio. *El mito del artista y la locura: estudio de la tradición cultural y la investigación científica sobre la relación entre creatividad y psicopatología*. Tesis doctoral inédita. UCM, 2001. pp. 561 y 562.

³⁹ SONTAG, Susan (2007), *Bajo el signo de Saturno*, Mondadori, Barcelona. p.22.

autobiográficos. Un claro ejemplo será Joseph Beuys (1921-1986) y su más que dudosa biografía.⁴⁰

Otro caso especialmente relevante será el de la recientemente fallecida Louise Bourgeois (1911-2010), solo que en este caso la artista siembra la duda en un ejercicio que se sitúa a medio camino entre la construcción mítica y la parodia de esta, no en vano Bourgeois es experta en confundir al espectador “Las palabras de un artista deben tomarse siempre con precaución.”⁴¹ También la crítica de arte continúa reafirmando y difundiendo el mito, así Donald Kuspit (1935), continúa ofreciendo un análisis desde la psicología, de la subjetividad radical del artista moderno y postmoderno; “(...) por la misma naturaleza de lo que significaba ser un artista alienado, por el mismo hecho de que la alienación era la única manera de asimilación en un mundo en el que el artista, si bien no era mal recibido, no estaba enteramente a gusto, ni se esperaba que lo estuviera.”⁴² Si bien es cierto que la perspectiva de Kuspit es más rigurosa que las examinadas hasta el momento, también lo es el hecho de que este tipo de análisis retoma la construcción mitificadora fomentando la pervivencia de los arquetipos en torno al artista.

“Algo peculiar ocurre en esto, que es el quid del vanguardismo: al encarnar su locura en arte hacen incierta la naturaleza del arte. Dan a entender que podremos ser espontáneamente artísticos si estamos lo bastante locos -todo lo que necesitamos es nuestra locura, el reconocimiento de nuestra locura, para

Las reacciones en contra del mito entre la comunidad artística, encontrarán en la crisis del sujeto de los años sesenta la mejor vía de escape contra este modelo. A pesar de encontrar intentos anteriores de poner en crisis esta

⁴⁰ En un célebre artículo de Artforum, Benjamin Buchloh acusará al artista de mesiánico y cuestionará su biografía. BENJAMIN, Buchloh (1980), “Beuys: The Twilight of the Idol”, en Artforum, vol.5, no.18 (Enero) En ella el artista se encarga de difundir que de niño se paseaba con un bastón guiando a un rebaño imaginario, se escapó al circo, ingresó en las juventudes hitlerianas, fue movilizado por la Luftwaffe como piloto y su avión fue derribado por el ejército ruso en Crimea donde su compañero murió y él quedó malherido. Por si la biografía no alcanzaba los suficientes rasgos épicos continúa; un grupo de Tártaros nómadas del desierto le rescatan, le untan en grasa y fieltro, acaba en un hospital del ejército y consigue que le expulsen por rebelde, y después de esto decide convertirse en Chamán y salvar a la humanidad con la grasa y el fieltro con que le salvaron a él. Véase BERNÁNDEZ, Carmen (1999), Joseph Beuys, Nerea, Guipúzcoa. P.7 y ss.

⁴¹ BOURGEOIS, Louise (2002). *Destrucción del padre / Reconstrucción del padre*, Síntesis, Madrid. p.13.

⁴² KUSPIT, Donald (2003), *Signos de psique en el arte moderno y posmoderno*, Akal, Madrid. p. 87.

identidad arquetipada⁴³, será con la ruptura de la construcción identitaria; y la aparición en la escena artística del anonimato, los colectivos, las asociaciones y el uso extendido de pseudónimos, como los artistas lograrán hacer frente al mito. Surgen también en esta época los ejercicios de parodia y sobreidentificación tan característicos del pensamiento postmoderno y una masiva reacción feminista que reclama protagonismo dentro de la historia del arte, poniendo de relieve la construcción machista del mito del artista: Así por ejemplo, en el festival de fluxus perpetuo (Nueva York 1965), Kubota pintará, literalmente con la vagina, un cuadro rojo de estética “Pollockiana”. Denunciaba mediante esta acción la continuidad de la mentalidad patriarcal burguesa en el culto a la voluntad mítica del genio. El carácter “masculino” del demiurgo artista se contesta con esta “pintura menstrual” propiamente femenina que denuncia el “etnofalocentrismo” del mito artístico. Ya en 1992, Rachel Lachowicz, presenta su crítica a las antropometrías de Klein en una performance denominada “Red not blue” en la que la artista sustituye a las modelos femeninas por hombres musculosos, y la pintura azul por pintalabios rojo. Y no solo el feminismo encuentra en la crítica del mito el lugar de visibilidad que le había sido negado, a partir de los años ochenta aparecen con gran intensidad los discursos “queer” y postcolonial; dentro de los primeros se enmarca la acción de Keith Boadwee “Purple Squirt” 1995, que retoma de nuevo la pintura eyaculativa de Pollock, pero en este caso expulsando chorros de pintura por el ano y ampliando con esta acción el campo de batalla a las reivindicaciones del movimiento gay. Gracias a estas estrategias de choque, los “otros”, todos aquellos que estaban expulsados del discurso dominante logran entrar en él, sin embargo, estas reacciones serán nuevamente subsumidas por el propio mito, y sus protagonistas volverán de nuevo a sufrir un proceso mitificador por su carácter extravagante y especial.

⁴³ Marcel Duchamp genera su alter ego femenino ya en 1920 -Rrosé Selavy- en la célebre fotografía de Man Ray.