

mo condescendiente: “ignorar y/o denigrar persistentemente la voluntad africana —sea con buenas o malas intenciones— reafirma la ideología racista de que los africanos son niños permanentes”.

Faloyin, Madimba y Ukata abordan la relación de África con Occidente. Pero lo hacen someramente o en términos de conflicto. Táíwò ofrece una relación bastante más densa: la intrincación de África con Occidente es compleja en muchos sentidos, y uno de ellos es moral. Occidente ha tratado a los africanos como algo menos que humanos, pero también los proveyó con el vocabulario moral universal con el cual condenar semejante maltrato.

De Dios a las diez mil horas

Jackson Arn

Los Angeles Review of Books, Art in America, The Drift, Film Comment, The Forward, Frieze, The Hedgehog Review, Lapham's Quarterly, The Nation, The New Statesman, Partisan Hotel, The Point, The Quietus y The Wall Street Journal son los nombres de las publicaciones periódicas que han albergado los ensayos de Jackson Arn, un autor que radica en Brooklyn, Nueva York, y a quien interesa lo mismo las letras, el cine, el arte, la música y los libros. Este ensayo visita el género de la biografía de artista y comenta algunos de los títulos más significativos aparecidos recientemente, como el cuarto tomo de la biografía monumental de Picasso, preparada por John Richardson. Tomado de *Art in America*, junio-julio de 2022. Traducción de Antonio Saborit.



CONTAMOS CON LA ESCENA SOCIAL CATÓLICA, para bien o para mal, la cual hay que agradecer. Corría el año del Señor de 1543, y el cardenal Alessandro Farnese recibía a sus invitados

en su *palazzo* en Roma. Uno de ellos, un médico e historiador de nombre Paolo Giovio, le dijo al cardenal que quería escribir una serie de biografías de los grandes artistas modernos: Leonardo, Miguel Ángel y demás. El cardenal presentó a Giovio con otro invitado, Giorgio Vasari, empeñoso pintor y arquitecto que afirmaba haber estudiado con Miguel Ángel, y sugirió que Vasari podría ser de alguna ayuda. Giorgio le dio a Giovio montones de información útil sobre Miguel Ángel y sus pares —tanta que Paolo empezó a cuestionar sus propias credenciales y sugirió que tal vez Vasari debía tomar el proyecto—. Vasari, que estaba endeudado hasta las orejas, aceptó, y de esta manera nació la biografía del artista moderno.

Vasari se quedó con el trabajo por su superior entendimiento de los hechos, pero en la actualidad nadie cree en serio que *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores* (1550) sean factuales. A lo mejor mintió con aquello de que estudió con Miguel Ángel, y se nota: cada una de las vidas se lleva un número reducido de páginas (75 para Miguel Ángel en la edición de Oxford Classics, 15 para Leonardo, 17 para Lorenzo Ghiberti), pero es rara la página libre de errores. Al sondear a cientos de artistas italianos, Vasari se equivoca casi con todos ellos. Dice que el grabado se inventó en Florencia (no fue así). Dice que Andrea del Castagno asesinó a un pintor rival (no fue así).

Diversas inexactitudes son más bien mitos que errores. Los artistas de Vasari son extraordinariamente buenos en lo suyo casi desde el momento en que salen del vientre, muy a la manera de los santos cristianos cuyas hagiografías sirvieron de modelos para estas biografías. El talento adolescente de Giotto es “milagroso”, obra de la “gracia de Dios” y una versión de la creación divina por sí mismo: Dios crea la vida y el pequeño Giotto pinta una mosca tan semejante a la vida, que su patrón trata de aplastarla. También presenta una buena cantidad de jugosos chismes de artistas en *Las vidas de los más excelentes...* (Leonardo y Miguel Ángel se odiaban, Piero di Cosimo sólo comía huevos cocidos), que hace destacar el milagro de la obra de los artistas.

Resulta extraño imaginar un libro sobre arte renacentista que le dedique más espacio a Ghiberti que a Leonardo, pero los trazos generales de la obra no se han hecho viejos. Casi quinientos años después, los autores continúan tirando anzuelos al asistir a los lugares adecuados. La exactitud sigue siendo importante, pero relativa. Las biografías de artistas se siguen vendiendo bien porque la gente piensa que el arte es interesante, y asume que también lo debe ser el artista.

El talento adolescente de Giotto es “milagroso”, obra de la “gracia de Dios” y una versión de la creación divina por sí mismo: Dios crea la vida y el pequeño Giotto pinta una mosca tan semejante a la vida, que su patrón trata de aplastarla.



Las partes que integran la fórmula básica de la biografía de un artista también siguen siendo las mismas: el interés humano más los elementos del genio creativo que se pueden analizar, aunque nunca explicar por completo. La diferencia principal es que las biografías de los artistas de hoy tienden a contar con cientos de páginas de extensión, no docenas. Los chismes jugosos y el genio creativo deben abarcar un mayor número de palabras, hasta casi secar lo jugoso y el genio empieza a verse como algo nada especial.

*

Los biógrafos de artistas merecen nuestro respeto y simpatía. Un elevado número de las personas sobre las que escriben, por reconocer lo que decía Oscar Wilde, no tienen la menor idea de cómo vivir ni la mínima de cuándo morir. El arte es la razón de nuestro interés por la vida de los artistas, pero por lo general sus vidas no se relacionan de manera directa con el valor cultural de su arte de modo sorprendente, curiosamente, se alejan de él. Algunos artistas realizan grandes obras en sus 20 y los siguientes 50 años los pasan en cenas y banquetes de premiación; otros trabajan de manera anónima a lo largo de décadas antes de obtener la suficiente atención para promover un poco tarde una historia de vida. Hasta el propio Jesús tuvo años oscuros, pero la mayoría de los biógrafos de artistas no pierden de vista a sus sujetos desde la tumba hasta la sepultura, por poco que sucediera entre estos dos puntos. Y Dios quiera que la vida del artista sea realmente interesante, en cuyo caso la conclusión de una buena biografía se llevará décadas, asumiendo que no acabe antes con la vida del biógrafo.

Una manera de evitar tanto el letargo como la extenuación es apegarse a las partes más interesantes de la vida del artista y olvidar todo lo demás. *Fierce Poise: Helen Frankenthaler and 1950s New York* (2021), por Alexander Nemerov, una de las biografías más gratamente divertidas de los años recientes, dedica 217 páginas a una sola década de la vida de la pintora, y diez páginas a todo lo demás. No es la vida definitiva de Frankenthaler, y claramente no se lo propuso.

Algunas biografías arrancan con aspiraciones de definitividad, se quedan cortas por razones imprevisibles, y son lo mejor que hay. Al empezar *Magritte: A Life* (2020) con el aviso de que Magritte “es él solo el más significativo proveedor de imágenes del mundo moderno”, Alex Danchev promete permanecer con su tema hasta el amargo final —algo menos habría sido una afrenta al mundo moderno.



Danchev murió de un infarto en 2016 sin haber escrito sobre los últimos 20 años de la biografía de Magritte; se le añadió un capítulo que cubre este periodo, redactado por la historiadora del arte Sarah Whitfield, quien reconoce con modestia que su aportación es una versión más breve de lo que la obra de Danchev, con su fluido francés y sus años de investigación, habría ofrecido. Pero cuando se trabaja a un pintor que acabó reciclando gran cantidad de sus propias ideas, la brevedad no es algo tan malo.

Aun dejando de lado el dinero, el masoquismo y la gloria, existen muchas excelentes razones para llenar un libro con la biografía de un artista. Algunos artistas realizan gran arte y a pesar de eso se dan tiempo para tener una vida divertida, a fin de cuentas. Incluso si están muy ocupados para tal cosa, pueden llegar a pasar como agudos observadores de su tiempo, por lo que sus biografías son más como biografías de toda una época —nótese el subtítulo del libro de Nemerov sobre Frankenthaler—. Escribir una biografía también permite a su autor plantear a sus anchas la relevancia de un artista olvidado, aunque si éste es el objetivo, el autor deberá ir en pos de la definitividad de una vida sin tomar atajos nemerovianos en el camino.

Se podría objetar que existen mejores alternativas para plantear lo anterior: un estudio crítico de las pinturas de Magritte en lugar de centenares de páginas sobre los días como escolar de Magritte y sobre su vida sexual mezclada con descripciones de algunas obras. Esto puede ser cierto. Pero la biografía completa de un artista puede ser una insignia honorífica que pocos estudios críticos pueden alcanzar. No es nada más que las biografías se vendan mejor; un estudio crítico sostiene que un artista es importante, pero la biografía sostiene lo mismo nada más por existir. Los biógrafos demuestran su devoción hacia sus sujetos acabándose los ojos en los archivos, a la manera en la que gran número de aves gastan sus energías en levantar pequeñas estructuras con ramas con el propósito de indicar su devoción a sus parejas potenciales. ¿Qué tanto importa Magritte? Lo suficiente para que alguien pase años investigando accidentes de globos aerostáticos en el pueblo de su infancia.

Todas las biografías de artistas, sean o no definitivas, preguntan implícitamente: “¿Cómo lo hicieron?” En el siglo XVI, Vasari tuvo el lujo de responder “Dios”, pero nuestra desencantada época no toleraría semejante simplicidad: sabemos que los artistas se inspiran (la trivialización de la palabra es reflejo del desencanto) en los cursos escolares, en los amados

Todas las biografías de artistas, sean o no definitivas, preguntan implícitamente: “¿Cómo lo hicieron?” En el siglo XVI, Vasari tuvo el lujo de responder “Dios”, pero nuestra desencantada época no toleraría semejante simplicidad...

Krauss exageró su punto, desde luego: muéstranos al crítico de arte de la filiación que se quiera que piense que no hay nada que valga la pena encontrar en La Vie una vez sabiendo quién era Casagemas. Sólo que detrás de la caricatura se esconde un punto serio.

hermanos, en los padres muertos, los amantes, las mascotas, los huesos rotos, el opio, la televisión, los anuncios, los mentores, el whiskey, los encuentros fallidos con los ídolos, las enfermedades de transmisión sexual.

El proceso por el cual estas cosas se vuelven arte sigue siendo básicamente desconocido, pero ahí donde los héroes del Renacimiento de Vasari respiraban en el libre espíritu de lo divino, los sujetos de biografías más recientes están obligados a meterse el aire de cada día y a exhalar de alguna manera obras maestras. En la ausencia de certidumbre sobre qué cosa inspiró qué obras de arte, los biógrafos tienden a favorecer lo más sobre lo menos, lo que explica en parte el número de sus páginas. La gran pregunta —cómo lo hizo el artista— se fracciona en 50 000 pequeñas preguntas: ¿qué película vio? ¿Qué libro leyó en su vacación? ¿Quién estaba en la fiesta? ¿Cómo se llamaba el carro?

Tal vez el accidente de un globo aerostático contenga el secreto del arte de Magritte, o parte de él, como sugiere Danchev. ¿Quién soy yo para no estar de acuerdo? Puedo mencionar episodios de *Los Simpson* que tuvieron mayor impacto en mí que ciertos miembros de mi familia; tal vez a Magritte le pasara lo mismo con los globos aerostáticos, y de ser así, está bien que lo discuta su biógrafo.

Esto plantea una de las razones de la popularidad de la biografía de artista del siglo XXI: al detallar las minucias de la vida cotidiana hace que el artista sea como uno de nosotros (¿de niños no estuvieron *ustedes* con los globos aerostáticos?). Esto, a su vez, es una gran ventaja de la biografía sobre el estudio crítico: es más difícil lidiar con las simplificaciones excesivas, toda vez que los detalles no cambian o desaparecen en un santiamén.

Al leer una buena biografía de un artista ayuda a ver cuánto hay de simplificación excesiva en la historia del arte. Se presume que Florine Stettheimer fue una ociosa epicúrea; la biografía que escribió Barbara Bloemink enmienda el estereotipo sin eliminarlo del todo. A Alexander Calder se le describe como infantilmente apolítico; Jed Perl dedica algunas de las páginas más profundas de su excelente biografía de Calder a la filosofía de la libertad y la libre expresión del artista. Picasso sostenía que a los ocho años podía pintar como Rafael; en su biografía de cuatro volúmenes, John Richardson muestra lo nada rafaelesca que de hecho era la juvenalia de Picasso.

Éstas no son sólo correcciones al registro de la historia del arte; son llamados a mirar más de cerca, a quitar epítetos como “apolítico”, “epicúreo” y “rafaelita”, y a ver al arte y a los

artistas por lo que son. Pero Rosalind Krauss consideró que el problema real y el auténtico exceso de simplificación estaban en la conexión fácil entre artista y arte. Al escribir para *October* en 1980, más de una década antes de que apareciera el primero de los cuatro tomos de la biografía de Picasso preparada por Richardson, Krauss se burló de este último debido a un ensayo en *The New York Review of Books*, en el que sugería que el estilo de Picasso se podía analizar en términos de sus amoríos, amigos, etc. Tales asedios autobiográficos a la obra del pintor español, sostenía Krauss, estaban arruinando sus pinturas al reducir sus ricas ambigüedades a una palmada, a reflejos uno a uno de la vida. El hecho, por ejemplo, de que *La Vie* de 1903, perteneciente al periodo azul de Picasso, contenga un retrato de su amigo Carles Casagemas, quien se suicidara dos años antes, anima a los historiadores del arte, como escribe Krauss, a “usar a ‘Casagemas’ para explicar la pintura, para que la obra ofrezca su significado o sentido definitivos. Cuando mencionamos a Casagemas, hemos descifrado el código de la pintura, o tal creemos, y ya no tiene secretos que guardar”. Krauss, por cierto, más adelante habría de escribir un libro en el que analiza el abandono del cubismo de Picasso en términos de la reacción formativa freudiana. Todos, hasta los críticos de arte renombrados, debieran ser capaces de cambiar de parecer, pero eso es como discutir que la bioquímica no explica del todo el milagro de la vida y luego explicarlo por medio de la alquimia.

Krauss exageró su punto, desde luego: muéstrémos al crítico de arte de la filiación que se quiera que piense que no hay nada que valga la pena encontrar en *La Vie* una vez sabiendo quién era Casagemas. Sólo que detrás de la caricatura se esconde un punto serio. Las biografías de artistas contemporáneos en efecto simplifican demasiado, aun cuando tengan cuatro tomos de extensión y estén llenas de las complejidades de la destrucción de mitos; simplifican demasiado al hacer un énfasis excesivo en los hechos externos a costa de las vidas internas de los artistas. “La biografía”, escribió el crítico Craig Brown en septiembre de 2021 en *The Times Literary Supplement*, “está a merced de la información, y la información rara vez está ahí cuando se la necesita”.

Es verdad, pero siempre habrá más información sobre los hechos externos que sobre la vida interior. No importan las opiniones que se tengan sobre la psicología o sobre la naturaleza humana; no se puede saber lo que pasaba en la cabeza del artista con la misma confianza con la que se sabe en qué día dio inicio la guerra o que día el primo se casó. Se puede



conjeturar, claro, pero debido a que la biografía contemporánea pone tal énfasis sobre los hechos, las conjeturas, por informadas que estén, no tendrán el poder explicativo de los hechos.

Éste, para Brown, es el problema con la biografía en general, y más aún es el problema en particular de las biografías de artistas, toda vez que la fuerza interna probablemente sea una fuerza motora para los artistas, que lo que lo es para todos los demás. No es que las biografías de artistas traten al arte en términos excesivamente autobiográficos, como se queja Krauss; es que las biografías de artistas son demasiado *coherentemente* autobiográficas en su manera de entender las cosas. Con una ventana limitada hacia la vida interna y con una herramienta casi tan limitada para representar esa vida interna (de poca hasta nula narración en primera persona, discurso indirecto, o flujo de la conciencia), los biógrafos se deben constreñir la mayor parte del tiempo a las fuentes de creatividad más claras y más fáciles de medir: a un curso universitario casi siempre se le hará explicar algo más que una pesadilla, aun cuando las pesadillas quizá hayan inspirado más grandes pinturas que todos los cursos universitarios juntos. Cuando un biógrafo logra una gran descripción de cómo los artistas hacen arte, es como ver nadar a alguien con un solo brazo a contracorriente.

Once años después de que Krauss lo tijereteara en *October*, Richardson dio una respuesta también debidamente mordaz. El retrato de Casagemas en *La Vie*, anunció en el primer tomo de la biografía de Picasso, era originalmente un autorretrato que repintó. “Hasta ahí llegó la idea de que *La Vie* se concibió como una apoteosis de Casagemas, o como una alegoría de su impotencia o de su suicidio”, critica Richardson. “La sustitución de la cabeza de Casagemas por la de Picasso tampoco es tal de manera automática. Ésa es una lectura sumamente limitada”. En el resto del capítulo, Richardson muestra los “significados ambivalentes o antitéticos” en *La Vie* con toda la sutil destreza que en la opinión de Krauss adolecen todos los biógrafos de Picasso: Richardson discute el suicidio de Casagemas, pero también el estudio de Picasso del Greco y Gauguin, su inestable relación con su padre y su interés en el tarot.

El proceso artístico que emerge de estas páginas es una mezcla fascinante de lo rígido y lo flexible, lo cuidado y lo descuidado. Antes de empezar *La Vie*, Picasso había memorizado *D’où venons-nous? Que sommes nous? Où allons nous?* de Gauguin (1897-1898), pero también fundamentó los detalles de su



pintura en cartas tomadas al azar de la baraja del tarot. Pintó figuras, repintó encima de ellas, y las volvió a repintar.

Richardson reconoce de buen ánimo que algunas de sus ideas sobre *La Vie* son hipótesis. Resistiéndose a la tan común tentación de explicar de más, reconoce que algunos elementos de la pintura que parecen jugosamente simbólicos no son más que “coincidencias”. Richardson dice que la pintura le recuerda la poesía de T.S. Eliot. Richardson transita de lo cierto a lo imaginario, a lo probable, a lo posible con una agilidad que pocos biógrafos se permiten a ellos mismos, y al hacerlo, ofrece una de las relaciones más francas del proceso de creación artística que yo recuerde, franca porque hace que la existencia de *La Vie* parezca más que inevitable: obra de un extrovertido de 22 años de Málaga en lugar de una leyenda. No es una descripción de la vida interior de Picasso, pero sí lo que más cerca le queda: una colección de hechos externos tan próximos a la fuente que se sienten internos, un trazo de carbón de la vida interna.

Richardson pasó décadas recogiendo “todas las migajas de información” que pudo sobre Picasso. Gran parte de las migajas tal vez fueran solo eso, pero otras se juntaron en este capítulo, y agradezco que sucediera así. También me sorprende, porque esto demuestra la cantidad de trabajo que se requiere para escribir una biografía que haga que la creación artística parezca algo viva, y cuán pocas biografías logran transmitir esta vitalidad. Resulta extraño pensar que la creatividad, la razón principal por la que existen las biografías de artistas, sea probablemente eso que describen peor.

Resulta aún más extraño darse cuenta de que hoy no tenemos una idea mejor que la que se tenía en 1543 sobre la procedencia de la creatividad. La neurología sigue prometiendo una respuesta y se la pasa pastoreando un gallo. Malcolm Gladwell insiste en que tiene algo que ver con 10 000 horas, un número mágico al que él le rinde pleitesía, igual que nuestros ancestros reverenciaban el 12 o el 8 o el 777. Otros insisten en que la grandeza creativa elogiada por Vasari no existe y nunca existió. Para Linda Nochlin, la “grandeza” es el residuo artístico de la masculinidad; para el crítico cultural Louis Menand, escribir sobre figuras como James Baldwin y Robert Rauschenberg en *The Free World: Art and Thought in the Cold War*, es autopromoción, más 25 años.

Pero a pesar de éstos no creyentes, a pesar del desengaño, la biografía de artista sigue siendo un género religioso al cabo de cientos de años después de la histórica fiesta del cardenal Farnese. Los biógrafos se entregan al paciente estudio de la

Pero a pesar de éstos no creyentes, a pesar del desengaño, la biografía de artista sigue siendo un género religioso al cabo de cientos de años después de la histórica fiesta del cardenal Farnese.

vida del artista y a veces acaban dando su propia vida: Richardson murió en 2019, a los 95 años, habiendo pasado más de la mitad de su vida adulta investigando y escribiendo sobre Picasso (y todavía le quedaron por describir los últimos 30 años del artista). No existen tantas razones por las que una persona haga algo así de devocional. Se supone que debiéramos llamarlo con otro nombre, pero el resplandor de la divinidad que Vasari reconociera en Giotto sigue por ahí, y el sentimiento que se persigue al leer la biografía de un artista que se quiere, es el resplandor de ese resplandor.

No estoy seguro qué forma de religión se siente más próxima a la biografía del artista —tal vez el catolicismo, aun a pesar de todo este tiempo—. Tal vez el animismo, en donde la divinidad se extiende sobre el mundo y el deber del artista consiste en absorberla lo más posible. Mi favorita es el misticismo, en especial el misticismo apofático, el cual sostiene que no se puede decir nada positivo sobre la divinidad —lo más que se puede hacer es nombrar las innumerables cosas que la divinidad no es—. Me parece que éste es el ritual que realiza la actual biografía de artista: una rebanada de cuatro o cinco o 600 páginas que pone en palabras la creatividad, la cual puede ser muy exitosa en muchos aspectos, pero que se queda corta siempre en su mayor aspiración y, al quedar corta, hace que la creatividad brille con mayor intensidad.

