

Agresores y víctimas: el sacrificio del artista

SAGRARIO AZNAR ALMAZÁN*

RESUMEN

La Crucifixión, como tema de la pintura, escultura o performance contemporáneos, ha tenido un cierto carácter de comodín para muchos artistas del siglo actual, desde Picasso, Bacon o Saura, hasta Beuys y Manzoni. Todos ellos han subrayado la significación que identifica este tema con la condición sufriente intrínseca al ser humano, especialmente al artista, imbuído desde el siglo pasado con la ambiciosa misión de cambiar el mundo. En todas estas obras hay una evidente pulsión de muerte sacrificial, chamanística, que ha atravesado todo el arte del siglo xx con el único fin, por parte de los artistas, de iluminar a los demás hombres.

ABSTRACT

As a subject of painting, sculpture or contemporary performance, The Crucifixion has had a certain multifaceted character for many artists of the present century, from Picasso, Bacon and Saura, to Beuys and Manzoni. All of them emphasized the facet that identifies this subject with the suffering condition intrinsic to the human being, specially to artists, which were imbued since the last century with the ambitious task of changing the world. All those works exhibit a pulsebeat recurrent throughout 20th Century Art, a yearning for sacrificial, chamanistic death, with the artist enlightening the rest of mankind as sole aim.

* Departamento de Historia del Arte. UNED.

Sin duda, es en el Romanticismo, durante la segunda mitad del siglo XVIII, cuando finalmente toma forma definitiva la idea, ya por entonces con una larga historia a sus espaldas, de que el arte es un lenguaje divino y de que los artistas son o participan de la esencia de la divinidad en la que sería además su característica más paradigmática y sobrehumana: la creación.

A los pensadores medievales, a los padres de la Iglesia y a los escolásticos, no se les ocurrió sostener ya (como, por otro lado, habían hecho los materialistas de la Antigüedad) que la creación *ex nihilo* (desde la nada) no existe, pero estaban tan absolutamente convencidos de que era un atributo exclusivo de Dios, de que sólo Dios era capaz de crear, que, en el fondo, su idea era la misma que había mantenido Lucrecio, aunque la teoría fuera diferente. A saber, que la creatividad existe, pero que el hombre es incapaz de ella.

Sin embargo, la discutida capacidad de creación aplicada a un grupo muy determinado de hombres, se sobreentendió siempre de un modo subterráneo y, hacia finales del siglo XVI, pasó a primer término cuando entró en crisis el fundamento clásico de uno de los atributos fundamentales de todo creador, el *furor divino*¹, y se estableció en su lugar el concepto de *inspiración*. Para muchos pensadores humanistas, Giacomini entre ellos², era de ignorantes pensar que el entusiasmo de la creación fuera exclusivamente fruto de una posesión externa porque, en ese caso, Dios, el poseedor, sería el verdadero autor de la obra, y no el artista. Giacomini prefirió concluir creyendo que el alma del artista estaba repleta con el *don del genio*, que, por tanto, él era el único responsable de la creación y que, en definitiva, era un ser privilegiado, «casi divino».

En Francia, sin embargo, fueron los poetas manieristas del círculo de La Pleiade los que analizaron de alguna manera lo que ya se denominaba el *momento de la inspiración*, y los que con más lucidez insistieron en su relación con la divinidad. Profundamente influenciados por Ficino, no sólo mantuvieron la valoración del furor como origen del arte, sino que además se preocuparon de distinguir entre el furor de las Musas y el furor di-

¹ Del *Furor Divino* ya había hablado ampliamente Platón y, durante el Renacimiento, lo retomó Ficino en su carta-tratado *De Divino Furore* de 1457 y en otros textos parecidos. Ver Ficino, Marsilio, *Sobre el furor divino y otros textos*, Introducción de Pedro Azara, Barcelona, Anthropos, 1993.

² GIACOMINI, L., *Del Furor Poético*. En B. WEINBERG (Coord.), *Trattati di Poetica e Retorica del 500*, Barim, 1972, págs. 436 y ss.

vino, es decir, entre el furor como gracia temporal y el furor como don permanente con el que el artista nace. Para colmo, un oscuro poeta francés, Regnier, a finales del siglo xvi ³, descubrió que este *furor humano* también era, en cierto modo, una tiranía ejercida sobre el alma del hombre: era su genio lo que le obligaba a ser artista desde pequeño, le apartaba o hacía diferente de los demás hombres y le acercaba radicalmente a Dios.

En tiempos modernos, ya en pleno siglo xix, el concepto de *creatividad* aparece transformado porque los románticos, sobre todo desde la filosofía y la literatura, convirtieron de un modo definitivo la creación en un proceso misterioso que difícilmente se puede reglamentar y que nace de fuentes tan insondables como la ya reiterada inspiración divina, la intuición ciega y una incalculable disposición de ánimo. Para ello inventaron al genio, es decir, al único ser capaz de estar inmerso en un proceso tan inexplicable como complicado; un ideal, el del genio, para el que será decisiva la capacidad de liberarse de las miserias cotidianas y de acceder a una tierra imaginaria del libre albedrío sin restricciones, una tierra, además, en la que estará en posesión de unas fuerzas místicas que harán innecesaria para él la experiencia sensible ordinaria. En otras palabras, un genio que se irá convirtiendo, muy ayudado por Nietzsche ⁴, en un titán sobrehumano y semejante a Dios, en el guardián de una sabiduría misteriosa, legislador de un mundo propio con leyes propias.

Y es precisamente el genio, el artista, el guardián de un atributo que, por otro lado, era exclusivamente suyo: la *creatividad*. Así lo formuló Lamennais en la primera mitad del siglo xx: *El arte es para el hombre lo que es en Dios el poder creador*. Se había vencido la resistencia y las palabras *creador* y *artista* se convirtieron en sinónimos, del mismo modo que antes lo habían sido creador y Dios ⁵.

Por otro lado, a toda esta construcción del *genio divino* se une, en el mundo contemporáneo, la definitiva pérdida de la religión como asidero o explicación y consuelo para el ser humano, y, por consiguiente, la necesidad del nacimiento de una nueva utopía o, en su defecto, de un sustituto,

³ En AZARA, Pedro, Introducción a Ficino, M., *Sobre el furor divino y otros textos*, Barcelona, Anthropos, 1993, pág. LXX.

⁴ NIETZSCHE en *Así habló Zaratustra* (Madrid, Ediciones Ibéricas, 1970) llega a identificar, prácticamente al principio del libro, a su superhombre con el genio artístico, entendido como un ser humano capaz de liberarse de todos los prejuicios para crear un mundo propio y mejor, que además enseñará a vivir a los demás hombres.

⁵ Para mayor información ver TATARKIEWICZ, W., *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos, Colección *Metrópolis*, 1992, págs. 290 y ss.

el arte. En el pasado, las sociedades humanas habían encontrado el consuelo en la religión porque ésta, en palabras de Geertz ⁶, *sintoniza las acciones humanas con un orden cósmico visualizado y proyecta imágenes de ese orden cósmico sobre el plano de la existencia humana*. En el mundo contemporáneo la religión es sustituida por el arte como un ideal en el que creer, el único capaz de hacernos trascender. En su *Carta del vidente* Rimbaud señalaba: *Sé que es necesario ser vidente, hacerse vidente*. Ser un vidente significa discernir, en el otro extremo del arte y la historia, realidades que los ojos de otros no han logrado todavía ver, *inspeccionar lo invisible y oír lo inaudito* ⁷. Pero ser vidente impone también un determinado sacrificio, una agonía y una futura tortura que vendrá de la incompreensión de los filisteos.

No es en absoluto banal que Antoni Tapies, por ejemplo, se identifique de un modo paralelo con Cristo cuando escribe: *Más tarde llegó la «hora de la soledad». Y en mi reducida habitación-estudio comenzaron los cuarenta días de un desierto que no sé si terminó* ⁸. Los cuarenta días de Cristo y su misma tortura con una finalidad parecida. La dificultad es uno de los signos más evidentes del arte moderno, un arte voluntariamente opaco que trabaja con formas no familiares, es conscientemente experimental y busca de un modo deliberado escandalizar al público, inquietarlo, sacudirlo y hasta transformarlo, *como en una conversión religiosa* ⁹. Y esta misma dificultad es, obviamente, una de las fuentes de su atracción para iniciados, pues el conocimiento esotérico, como la fórmula especial de los magos o el hermetismo de los sacerdotes antiguos, brinda una reforzada sensación de poder sobre los seres vulgares y no iluminados. Con lo cual el artista empieza a ser, en el siglo xx, al mismo tiempo agresor y víctima.

Tanto la idea de víctima como la de divinidad llevan directamente, en el ámbito del pensamiento occidental católico, a la tradicional crucifixión, a la muerte en la cruz, y han sido muchos los artistas que durante el siglo xx han trabajado este tema desde un punto de vista en absoluto religioso, desde Picasso, Saura (Lámina 1) o Bacon, hasta Beuys y Gary Hill, del que se representa aquí, por pararnos en uno de los ejemplos más recientes, su *Crux* (Lámina 2), una videoinstalación de 1983-87, que se colocó

⁶ GEERTZ, Clifford, *The Interpretation of Cultures*, Nueva York, Basic Books, 1973.

⁷ Citas tomadas de BELL, Daniel, *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Madrid, Alianza Universidad, 1996, pág. 40.

⁸ TAPIES, A., texto escrito para la revista *Essais* en 1969 y publicado en el libro *La práctica de l'Art* en 1970. El subrayado es mío.

⁹ BELL, D., *Op. cit.*, 1996, pág. 56.

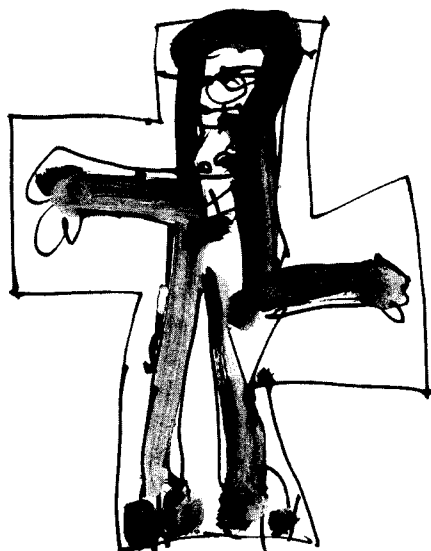


Lámina 1. Saura, A., Crucifixión, 3, Dibujo, 1993.

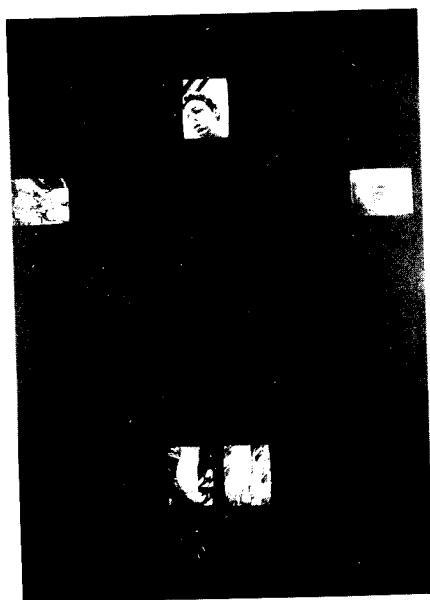


Lámina 2. Hill, G., Crux, 1983-87.

en 1989 en la Iglesia de San Pedro de Colonia con cinco monitores en cruz que contienen las cinco extremidades de su cuerpo, como si fueran los clavos ¹⁰.

La crucifixión es, sin duda, una de las imágenes más habituales en la historia del arte occidental y es, al final, la imagen de un hombre públicamente ajusticiado, un hombre solo y abandonado, patético, que se ha sacrificado por los demás. Por eso la crucifixión tiene un cierto carácter de comodín para los artistas del siglo actual; se diría que se les ofrece la cruz como unas coordenadas, bazos vertical y horizontal, sobre los que situar, clavar, o, como dice Bacon ¹¹, colgar, las obsesiones personales. Desde luego, la crucifixión puede tener muchas significaciones, pero la que nos interesa aquí es la que la identifica con la condición sufriente intrínseca al ser humano, especialmente al artista, imbuido desde el Abolutismo Estético con la ambiciosa misión de cambiar el mundo, de salvar al hombre de la dolorosa escisión que ya estaba sintiendo en el mundo moderno, y condenado por ello a la más absoluta de las incomprendiones.

Parece que en el París de 1925, tanto Breton como Apollinaire convencieron a Picasso, sin demasiados esfuerzos, de que era un héroe-vidente y de que el esfuerzo ímprobo que suponía su empresa pictórica era un auténtico regalo al resto de la humanidad, como si de una nueva religión se tratase, porque era el regalo de una *visión* nueva (el Cubismo) en la que lo que menos importancia tenía era que esa humanidad lo entendiera o no ¹².

Por su parte, a Picasso le gustaba mucho fantasear y dramatizar consigo mismo, de manera que podía presentarse, indistintamente, como payaso, como toro o Minotauro y como Cristo crucificado. Del payaso le interesaba que fuese un vagabundo que llevaba una existencia marginal cuando no ejecutaba, como él, números prodigiosos; del toro, el hecho de que fuese agresor y víctima al mismo tiempo, y del Crucificado la evidente idea del héroe sacrificado en manos de los filisteos.

¹⁰ Formaba parte de la enorme exposición de videoinstalaciones que se organizó en el Kölnischen Kunstverein de Colonia en junio de 1989.

¹¹ *Ha habido tantos grandes cuadros de la Crucifixión en el arte europeo que la Crucifixión es un espléndido armazón del que se pueden colgar toda clase de sentimientos y sensaciones.* En SYLVESTER, David, *Entrevistas con Francis Bacon*, Barcelona, 1977, págs. 43-44.

¹² Ver Jackson Martín, Rafael, *Tres hombres líricos: Breton, Picasso, la sombra de Apollinaire y el surrealismo en 1925*, Madrid, *La Balsa de la Medusa*, nº 33, 1995, págs. 75 y ss. En este mismo artículo se cita una imagen de Picasso que Breton hizo en 1925 (pág. 81): *Han pasado quince años desde que Picasso, explorando él sólo esta senda, la ha iluminado con sus manos llenas de rayos.* El subrayado es mío, pero esta imagen nos lleva directamente al artista creador, ju-piterino, al *deux artifex*.

Como toro, pero sobre todo como Minotauro (Lámina 3), Picasso es el reflejo del artista paradigmáticamente destructor y agresor. En 1933 aparece en París la revista *Minotaure* (Lámina 4), del grupo surrealista, dirigida por el propio André Breton y en el primer número se muestra ya esta portada debida a Picasso. Sea o no éste el punto de partida, lo cierto es que durante los cuatro años anteriores a la realización del *Guernica*, el pintor se dedicó casi obsesivamente a la realización de una mitología mediterránea muy personalizada, que se centra en la figura del Minotauro, por supuesto, el propio Picasso. Y así, en la Suite Volard, el monstruo se une a una corte de personajes (Lámina 5) que acompañan al artista y podemos encontrarle al lado de una modelo, bebiendo con el pintor o compartiendo el lecho con una musa a la que desea intensamente con la mirada. Está claro que Picasso no sólo se consideraba a sí mismo una víctima de la fiesta, sino también un agresor, el artista destructor que en la *Minotauromaquia* (1933) (Lámina 6) debía ir contra la Naturaleza y la Belleza si quería crear su indispensable mundo propio. En este sentido, la *Minotauromaquia* es una de las más amargas y lúcidas alegorías sobre el enfrentamiento ante la creación, que no puede ejercerse ya, en el siglo xx, sino destruyendo las formas, agrediéndolas. El artista, como el toro, debe dar rienda suelta a su ciega *fuerza creadora*, pero la Belleza impide, deteniéndola, cualquier desarrollo exagerado de la energía creativa. Por lo

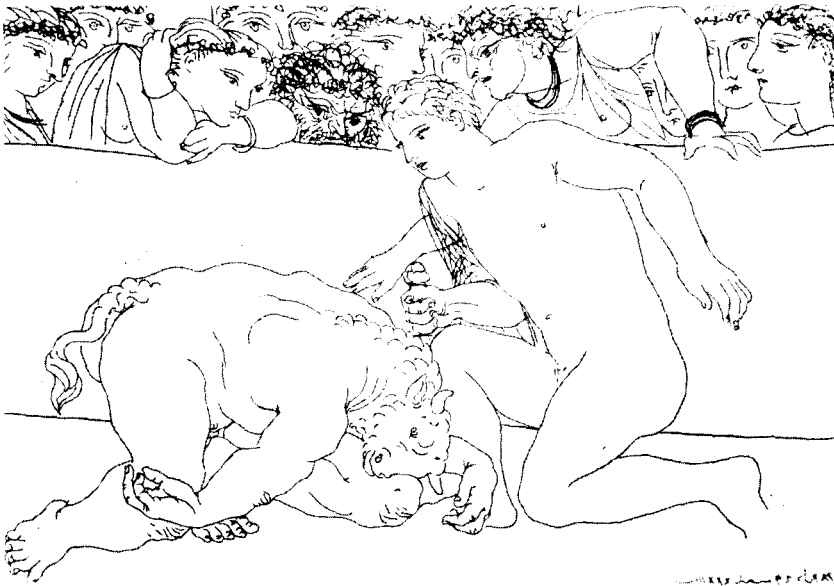


Lámina 3. Picasso, P., *Minotauro vencido*, 1933.



Lámina 4. Picasso, P., Maqueta para la portada de Minotaure, 1933.



Lámina 5. Picasso, P., Bacanal con Minotauro, 1933.



Lámina 6. Picasso, P., Minotauromaquia, 1933.

tanto, la belleza llega a ser incompatible con la creación en el arte, y al arte, a Picasso, no le queda más remedio que desviar la mirada hacia la destrucción maligna del Minotauro. Y será precisamente esa agresión la que convertirá al artista en un ser incomprendido, en un marginado víctima propiciatoria del sacrificio ¹³.

Por eso el héroe es sacrificado y, finalmente, crucificado. En 1930 Picasso pintó, excepcionalmente, un cuadro con un tema histórico y cristiano, una *Crucifixión* ¹⁴ (Lámina 7). Picasso la había preparado, mediante varios estudios, durante tres o cuatro años, y en 1932 hizo una serie de dibujos a la manera del retablo de Grünewald en Isenheim, que demostraban que el tema le seguía interesando. Pero su intención, como han visto todos los autores, no era ni mucho menos devocional. Los dibujos y el pequeño cuadro (del que, por otro lado, Picasso nunca se separó) son de carácter totalmente expresionista. En *La Crucifixión* unas cabezas monstruosas rodean y agobian a la víctima inocente. Un soldado-picador ¹⁵ clava una lanza en el costado de Cristo, mientras otros soldados juegan a los dados sobre un tambor ¹⁶. Por su parte, la Madre y María Magdalena lloran y, al mismo tiempo, parecen amenazar con sus brazos abiertos a la frágil figura del Crucificado. Sin duda esta figura representa al pintor y el tema tradicional de la Crucifixión sirve así para dar una imagen privada de desesperación. Es decir, Picasso está utilizando una imagen tradicionalmente sagrada para, de una manera subliminal, dotarse a sí mismo de un aire de relevancia universal y poder místico.

Una imagen que, por otro lado, ha mantenido su fuerza trágica y escandalosa a lo largo de todo el siglo. Después de la Segunda Guerra Mundial, inmersos en el ámbito de un ambiguo Existencialismo, Francis Bacon y Antonio Saura retoman el tema con toda su violencia. Como ha señalado Elena Vozmediano ¹⁷: *Tanto Bacon como Saura han contribuido a*

¹³ En este sentido ver AZARA, Pedro, *De la fealdad en el arte moderno*, Barcelona, Anagrama, 1990. En las páginas 83 y siguientes hace un estudio iconográfico muy esclarecedor en torno al grabado *Minotauromaquia*.

¹⁴ Actualmente el cuadro se encuentra en el Museo Picasso de París y ha sido ampliamente comentado por Ruth Kaufmann, Roland Penrose y Norbert Lynton, entre otros.

¹⁵ Recordemos la identificación de Picasso con el toro que ya hemos mencionado. En este sentido ver NIETO ALCAIDE, Víctor, *El toro del Guernica: el retrato y la imagen del pintor*, Valencia *Kalías*, año II, números 3/4, octubre 1990, págs. 66 y ss.

¹⁶ Cuenta RICHARDSON en Picasso. *Una biografía, 1881-1906*, vol. I, Madrid, Alianza Editorial, 1995, que Picasso, en cierta ocasión, refiriéndose a esta *Crucifixión* afirmó, no del todo en broma, que los centuriones que se jugaban a los dados las vestiduras de Cristo le recordaban a los marchantes.

¹⁷ VOZMEDIANO, Elena, *La cruz como estructura pictórica: Antonio Saura y Francis Bacon*, Valencia, IVAM, *Kalías*, año VII, números 15-16, 1996, pág. 22.



Lámina 7. Picasso, P., Crucifixión, 1930.

esta recuperación de la potencia expresiva de la Crucifixión, si bien partiendo de distintos presupuestos: Bacon la enfoca como un mito trágico y para Saura constituye un residuo de la cultura religiosa y visual de su infancia, a la vez que una imagen sacrificial. Pero los dos coinciden en destacar algunos aspectos del suplicio: el abrirse de carnes, la sujeción (gracias a una estructura de apoyo) del cuerpo, su inmovilidad y su aislamiento.

Quando el grupo *El Paso* ya se había disuelto, pero la presencia impositiva de sus categorías pictóricas seguía presente ¹⁸, Antonio Saura expu-

¹⁸ Hay que tener en cuenta, en este sentido, que todos los pintores de *El Paso* relacionaron su pintura tanto con el Siglo de Oro como con los temas religiosos. A este respecto, Julia Barroso, en *Religiosidad y vanguardia española: una asignatura pendiente*, Madrid, Actas del X Congreso del CEHA, UNED, 1994, pág. 93, ha señalado: *Llama la atención la fidelidad con que buena parte de los componentes del grupo El Paso, fundado en 1957, recogen la tradición del Siglo de Oro español, de Velázquez y Zurbarán, con referentes a Goya en algún caso señalado como el de Antonio Saura. Desde un punto de vista metafórico, cuando enuncian títulos que hablan de religiosidad en principio, se refieren al torturado hombre contemporáneo que, además de su condición genérica, es español. Saura realiza más de una «Crucifixión» en su característico expresionismo informal en el que se funden lo humano con las ansias de trascendencia. Manolo Millares en sus «Homúnculos», se alinea en esa búsqueda introspectiva del doliente ser humano, como revela en sus textos de «Papeles de son Armadans» en 1958. Manuel Viola expresa su lucha en el campo de la luz y la sombra presentadas en tensión dentro del espacio, con temas como «Semana*

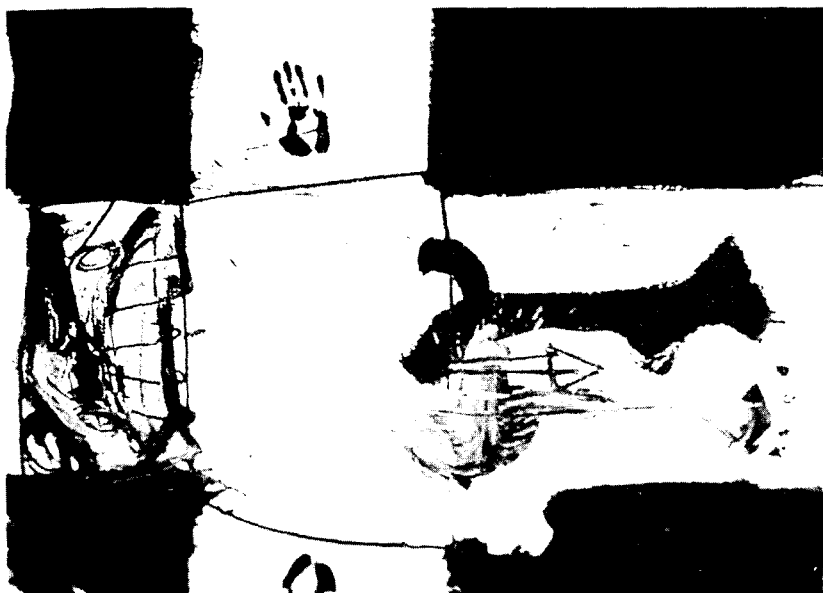


Lámina 8. Saura, A., Crucifixión, París, Galería Staedler, 1959.

so en la galería Stadler de París, en 1960, una serie de *Crucifixiones* (Lámina 8), y ya en ese momento explicó su atracción por el tema en palabras en las que más tarde volverá a reconocerse ¹⁹: *Desde muy niño me ha obsesionado el Cristo de Velázquez del Museo del Prado de Madrid con su rostro oculto entre cabelleras negras de «bailaora» flamenca, con sus pies de torero, con su estatismo de marioneta de carne convertida en Adonis. He procurado, al contrario del Cristo de Velázquez, convulsionar esta imagen y cargarla con un viento de protesta. En la imagen de un crucificado he reflejado quizás mi situación de «hombre a solas» en un universo amenazador frente al cual cabe la posibilidad de un grito, pero también, en el reverso del espejo, me interesa simplemente la tragedia de un hombre (de un hombre y no de un Dios) clavado absurdamente en una cruz* ²⁰.

Santa» (1956) y *«La Saeta»* (1958). Canogar, el que a la postre se alejó más del estilo informalista del grupo, realiza temas como *«Jesuita»*, *«El transparente»*, *«Réquiem»* a principios de los años sesenta, así como otros que titula simplemente *«Pintura»* (1975. Museo ACA, Tenerife) en que es bien evidente la referencia al hombre actual como crucificado.

¹⁹ En CALVO SERRALLER, Francisco, *Doce artistas en el Museo del Prado*, Madrid, Mondadori, 1990, págs. 22 y ss. Saura vuelve a hablar del Cristo de Velázquez y reitera exactamente las mismas palabras que escribió en 1960.

²⁰ CATALOGO EXPOSICIÓN, Antonio Saura, París, Galería Stadler, 1960. Texto de introducción de Michel Tapié.



Lámina 9. Saura, A., Crucifixión 1, Dibujo, 1933.

Es decir, la crucifixión para Saura (Lámina 9) es un residuo del pasado, un residuo de una cultura visual, especialmente impositiva en la España de entonces, que para un pintor que se define, como Buñuel, *ateo por la gracia de Dios*²¹, llega a constituir una parte importante de su «materia prima». Saura distorsiona y deforma al *Cristo de Velázquez* para, en la línea del Existencialismo, mostrarnos a un ser humano doliente, como él mismo, absurdamente sacrificado y permanentemente solo, más solo, si cabe, todavía, en los dibujos en que aparece levantado y violentado por *Las Turbas* (Lámina 10).

Desde 1933, Francis Bacon ha pintado la crucifixión en ocho ocasiones, y en todas ellas lo ha hecho de un modo extraño (Lámina 11) porque, en palabras de Elena Vozmediano, el mito le *proporciona a Bacon, ferviente lector de Esquilo, capacidad de comunicación, o de sugestión inmediata, de un conflicto dramático*²². De hecho, el que un artista moderno recurra a

²¹ Antonio SAURA: *Ser ateo por la gracia de Dios significa también que quedan los residuos de aquella educación y que aquellos residuos del pasado son válidos y se pueden verter a través de formas muy diferentes e incluso cultivar*. En Berzosa, José María, *Video Antonio Saura*, en Visual Ediciones, S.A., 1987.

²² VOZMEDIANO, Elena, *op. cit.*, 1996, pág. 22.

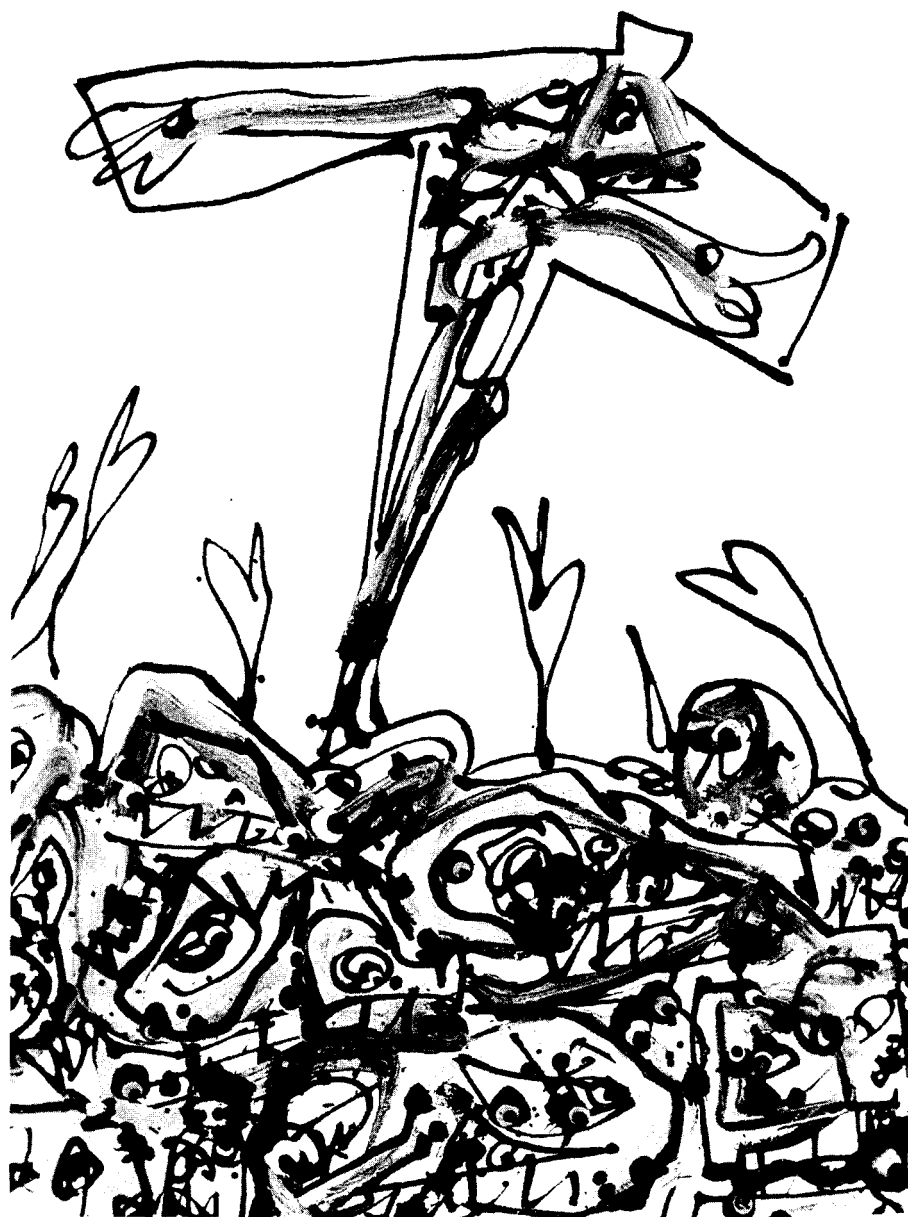


Lámina 10. Saura, A., Las turbas 1, 1993.



Lámina 11. Bacon, F., Fotografía hecha por Giacobetti, 1996.

la mitología es bastante frecuente, pero ya no lo es tanto la original manera en que Bacon mezcla la tragedia griega con el sacrificio cristiano (Lámina 12). Todos los cuadros de Bacon suelen colocarse en lugares sin historia. Sólo en las *Crucifixiones* el pintor ha dado unas referencias históricas concretas a una serie de cuadros paradigmáticos en la historia de la pintura occidental, pero, a pesar de todo, el ámbito espacio-temporal sigue siendo el mismo que el del sacrificio o, más genéricamente, que el del rito. Tanto en este *Fragmento de una Crucifixión* del año 50 como en el *Estudio para una Crucifixión* del 62, Bacon muestra despiadadamente reses muertas y colgadas, carne expuesta, de la que hablaremos más adelante, pero lo curioso de todas ellas, como muy bien ha visto Elena Vozmediano²³, es que nunca aparece ni la cruz ni el crucificado y, en su defecto, se presentan tres engendros en la base de la *Crucifixión* que el pintor identifica con las Euménides (Lámina 13). Su anatomía es medio humana, medio animal, y están siempre situadas en un espacio agobiante con la línea de horizonte muy baja y sin ventanas. Lo normal, como ha hecho John Russell²⁴, es relacionar este tipo de figuras, por la fecha de ejecución, con la desoladora situación creada en Europa al terminar la Segunda Guerra Mundial, pero la lectura de Elena Vozmediano es mucho más interesante. Para ella, las Euménides o Furias, es decir, los seres mitológicos encargados en la Antigüedad de perseguir a los que habían dado muerte a un pariente consanguíneo, tienen un sentido asociadas a la *Crucifixión* porque lo que en ella hay es, en definitiva, un padre que ha matado a su hijo. A los pies de la Cruz nos angustian al recordarnos que la muerte de Cristo no es más que otro suceso violento, como todas las fuerzas invisibles repetidamente invocadas por Bacon como constantes del permanente lamentable estado de sus figuras, las mismas fuerzas que angustian al artista y que hacen gritar con desesperación, en silencio, a *Inocencio X*.

La cruz aparece también repetidamente en la obra de Joseph Beuys, y no es extraño si tenemos en cuenta la visión tan personal que el artista tiene de Cristo. En un trabajo de 1971, sobre una imagen concreta de Cristo, Beuys escribió: *El inventor de la máquina de vapor... una figura de gran importancia, la de Cristo. Cristo —no el Cristo del que han tomado posesión las iglesias— es, después de Platón, una figura fundamental. Cristo ha ofrecido a los hombres la libertad y, como fuerza revolucionaria, el cristianismo se ha servido también de la ciencia...*²⁵. Para Beuys, Cristo

²³ VOZMEDIANO, Elena, *op. cit.*, 1996, págs. 22 y ss.

²⁴ RUSSELL, John, *Francis Bacon*, Nueva York, Thames and Hudson, 1993.

²⁵ Cita tomada de ALFANO, Francesca, *Ensayo sobre Beuys*, Valencia, IVAM, *Kalías*, año II, números 3/4, octubre de 1990, págs. 86-87.

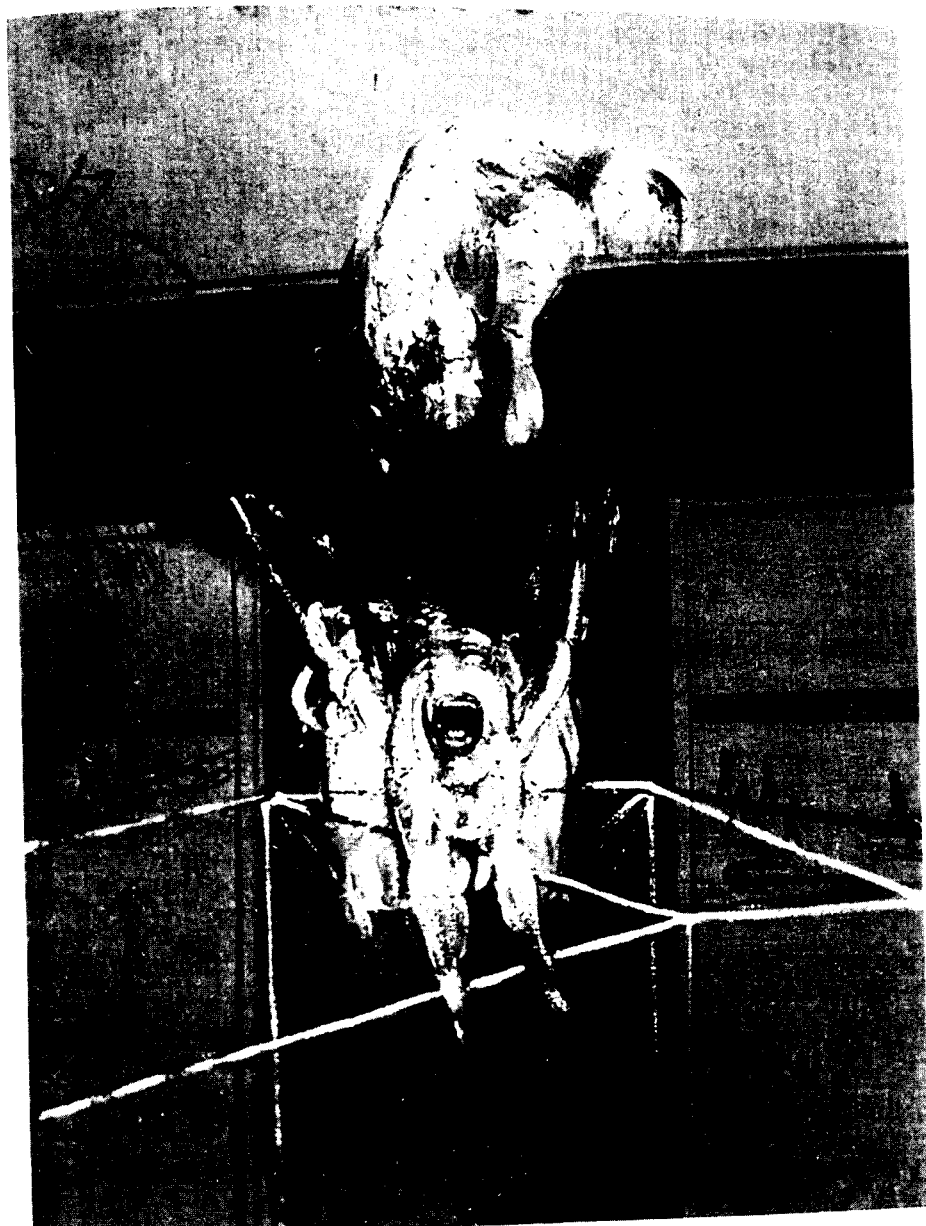


Lámina 12. Bacon, F., Fragmento de una Crucifixión, 1950.

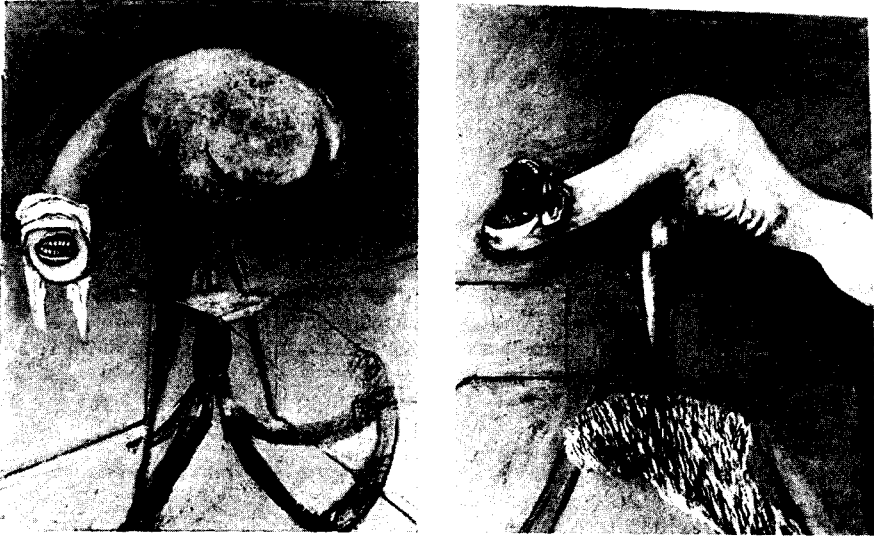


Lámina 13. Bacon, F., Estudios para figuras en la base de la Crucifixión, 1944.

es el símbolo de la conquista de la libertad individual, de las fuerzas de lo singular, de una conciencia del ser en el mundo por una voluntad de transformación, por la sustitución de ritos primitivos en momentos que incluyen la racionalidad y el delirio, los horizontes lacerados y las revoluciones sentimentales, los descubrimientos científicos y la capacidad de soñar, *así, pues, Cristo ha descubierto la máquina de vapor y la bomba atómica.* Contexto en el que ya no resulta tan extraño que el propio Beuys comenzara su acción *Celtic+* en Basilea en 1971 con un lavatorio de pies a siete personas, situación que en su momento fue calificada por no pocos espectadores como pura cursilería jesusesca, aunque aquí, en otro momento de la acción (Lámina 14), está literalmente siendo bautizado.

La cruz como símbolo aparece constantemente en la obra de Beuys, como en esta *Acción Paganese* (Lámina 15) en la clase del artista el 5 y 6 de diciembre de 1969 con Beuys ofreciendo ayuda a Verhufen crucificado. Aparece también en acciones como *Eurasia*, *Manresa* o *Celebración de paz*, y en obras como *Doble fondo*, *Cruz blanca* (Lámina 16) y *Parada de tranvía*.

En el Festival de Arte Nuevo de Aquisgrán, el 20 de julio de 1964, (Lámina 17) uno de los actores hacía sonar una cinta magnetofónica grabada con el tristemente célebre discurso del ministro de propaganda Goebbels en el Palacio de Deportes de Berlín, y se oía constantemente en el Auditorio la frase *¿Queréis la guerra total?*. Mientras tanto, Beuys esta-



Lámina 14. Beuys, J., Celtic +, Basilea, abril de 1971.

ba poniendo sobre un hornillo bloques de grasa para que se derritieran. Entonces se produjo una explosión: una botella de ácido se volcó, algunos espectadores irrumpieron en el escenario, y un estudiante descubrió un agujero de ácido en su pantalón. Indignado, propinó a Beuys un puñetazo en la nariz y éste empezó a sangrar. Es el momento en que nace la leyenda de Beuys. El artista coge un crucifijo de madera que tenía junto a sí, lo levanta en alto con la mano izquierda y extiende la derecha para saludar, mientras su nariz gotea sangre y un fotógrafo fija para la eternidad aquella escena descaradamente sacrificial, chamanística.

En todas las acciones simbólicas a partir de los años sesenta, Beuys introducía temas de la vida y la pasión de Cristo. Otra de esas acciones es, por ejemplo, *Celebración de paz*, con Jonas Hofner, delante de la catedral de Monchengladbach. Primero Beuys leyó varios textos entre los que estaban determinados fragmentos de un poema de Hölderlin (las estrofas 1 y 2 de *Friedensfier*), de *Las Leyes* de Platón, del Evangelio según San Juan ²⁶ y de *El espíritu de las leyes* de Montesquieu. Después,

²⁶ Precisamente el pasaje de San Juan 15, 7-9: *Si estáis en mí y mis enseñanzas permanecen en vosotros, pedid cuanto queráis y se os concederá. Mi Padre es glorificado si dais mucho fruto y sois mis discípulos. Como el Padre me amó, así os amo yo; permaneced en mi amor.*



Lámina 15. Acción Paganese, en la clase de Beuys, 5-6 de diciembre de 1969.

Beuys extrajo de una bolsa un trozo de mineral de hierro, que destruyó pacientemente sobre el pavimento, y una esponja empapada en vinagre. Con ella fue hacia el portal occidental de la catedral y allí la exprimió contra la puerta, sobre la que escribió la palabra *EXIT*, en una clara alusión al momento trascendente en el que la vida desemboca en la muerte.

Incluso en obras más distanciadas del tema, como *Doble Fondo* o *Parada de tranvía*, se hacen referencias más o menos explícitas a la Crucifixión. Según Harold Szeeman²⁷, *Doble Fondo* (Lámina 18) parece arcaico y pesado comparado con otras obras de Beuys, especialmente con varios *Fonds* anteriores hechos con capas de fieltro cubiertas de planchas de cobre. Los dos elementos de hierro masivo se ordenan en tres secciones, dos elevaciones flanqueando una especie de altiplano, que tienen un claro origen en los brazos de una cruz girada noventa grados y co-

²⁷ SZEEMAN, Harold, *Joseph Beuys, la máquina del tiempo térmica*, en CATALOGO EXPOSICIÓN, *Joseph Beuys*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 15 de marzo-6 de junio, 1994.

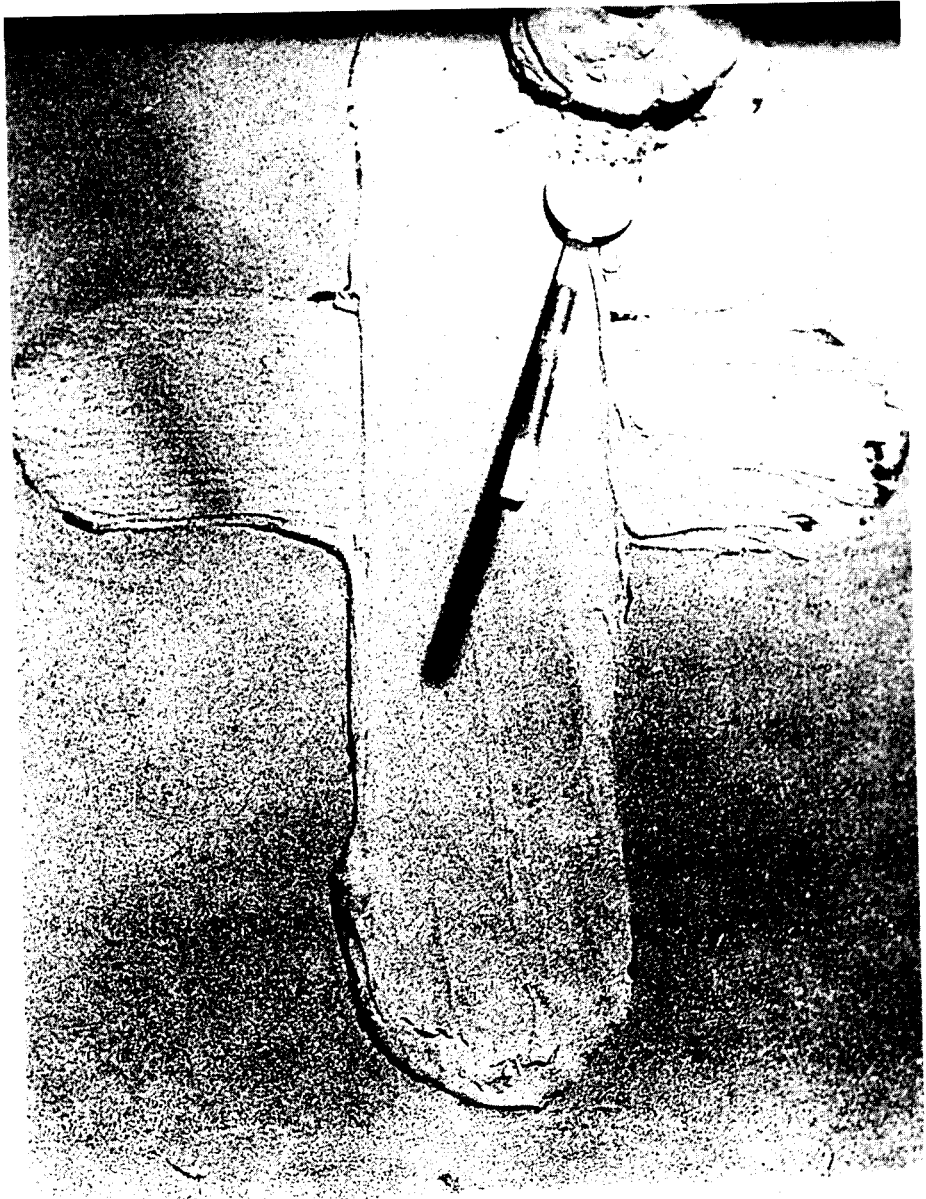


Lámina 16. Beuys, J., Sin título (Cruz Blanca), 1963.



Lámina 17. Beuys, J., Acción en el Festival del Nuevo Arte de Aquisgrán, 1964.



Lámina 18. Beuys, J., Doble Fondo, 1954-1974.

locada en el suelo ²⁸, de manera que el altiplano coincide precisamente con el centro de la cruz, donde descansó la cabeza de Cristo. Por tanto, la muerte de Cristo es para Beuys un *hito*, un momento de la historia de los hombres en el que éstos se enfrentan con su propia responsabilidad y a partir del cual deben *sostenerse sobre sus propios pies*; pero, en esta obra, también está presente el símbolo propiciatorio de la *salvación por el sufrimiento*. Hay una frase que Beuys (tras una larga discusión con antiguos alumnos suyos durante el montaje de una exposición) dedicó, no sin ironía, a *Doble Fondo*: *Los bloques de hierro son tan pesados para que no me pueda escapar con ligereza de este infierno*.

En el Pabellón Alemán de la Bienal de Venecia del año 76 (Lámina 19), Beuys instaló esta imagen, *Parada de tranvía*, en principio simple y clara, con un evidente carácter de monumento. La obra está constituida por varias piezas de hierro fundido y tenía un referente inmediato en un viejo recuerdo de la infancia del artista, una parada de tranvía en la que permanecían los restos descuidados de un antiguo monumento. Sin em-

²⁸ Realmente son los elementos transversales fundidos en hierro de una cruz de basalto creada por Beuys en la época de sus estudios en la Academia de Düsseldorf.

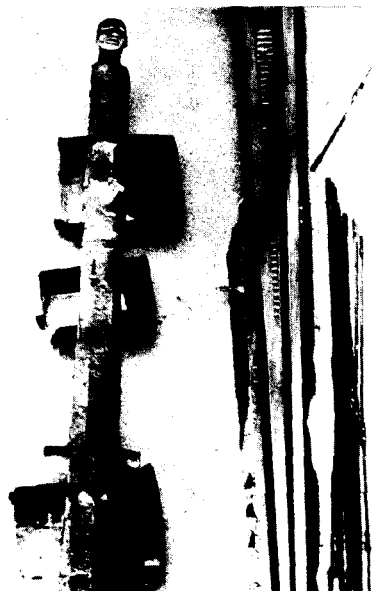


Lámina 19. Beuys, J., Parada de tranvía, 1996.

bargo, la columna parece un cuerpo alto y delgado, una especie de Cristo en dolor en la Columna de la Pasión, simbolizado por la fisonomía doliente de la cabeza. La obra parece, en fin, una referencia al final de la esperanza, a la enorme distancia que hay entre los actos de los hombres y su inutilidad para recuperar la trascendencia.

Pero también la sangre es muy importante en la obra de Beuys. *La sangre es un jugo muy especial*, escribió Goethe. *La sangre expresa siempre, en un sentido espiritual, la verdad divina*, dijo Swedenborg. Y la sangre es, efectivamente, el lugar donde habita el alma como fuerza renovadora. Como fuente de vida y río de circulación su color es de un rojo brillante e intenso que al secarse se convierte en rojo-óxido y marrón, el color que Beuys da a sus *Cruces marrones*, unas cruces que atraviesan, como una reivindicación, toda su obra. Y la sangre, y con ella la carne colgada, ya hemos visto que aparecen también como una obsesión en la obra de Bacon (Lámina 20)²⁹. En muchas de sus *Crucifixiones* el crucificado no es más que un buey abierto en canal, y en ellas Bacon expresa su fascinación por los mataderos y su

²⁹ Se trata de una fotografía que le hizo Francis GIACOBETTI y que se expuso, con otras, en la antológica de Bacon en París en 1996.



Lámina 20. Bacon, F., Fotografía hecha por Giacobetti, 1996.

creencia de que la Crucifixión tenía mucho que ver con el tema, pero es Deleuze quien lo matiza de un modo magistral ³⁰: *No hay duda, la carne es el objeto más alto de la piedad de Francis Bacon (...) no es una carne muerta, guarda sobre sí todos los sufrimientos y todos los colores de la carne viva (...). El pintor es un carnicero, pero está en esta carnicería como en una iglesia (...). Es solamente en las carnicerías donde Bacon es un pintor religioso. «Yo trato muchas imágenes relativas a los mataderos y a la carne,... y para mí ellas están directamente ligadas a la Crucifixión. Es seguro, nosotros somos la carne, nosotros somos las reses muertas».* No se trata de una relación entre el hombre y la bestia, es una identidad de fondo, es una zona más profunda que cualquier identificación sentimental: el hombre que sufre es una bestia, la bestia que sufre es un hombre.

Un asunto que, sin duda, tiene mucho que ver con Beuys, pero también con Bataille, con Manzoni y con Nitsch, sin ir más lejos. Porque la sangre, señal de vida y supervivencia, va al mismo tiempo indisolublemente unida a situaciones de sufrimiento. Estaría justificado, por tanto, asociarla a un amplio abanico que va desde la lesión, la herida y el dolor, hasta la amenaza a la existencia, la muerte, porque parece que, en este final de siglo, el artista finalmente ha comprendido que superar determinadas situaciones límite físicas y psíquicas puede suponer un estímulo enorme tanto para su propia conciencia como para la conciencia colectiva. Las agresiones en el propio cuerpo que determinados artistas practican se han tomado a menudo a la ligera y se han catalogado rápidamente como resentimientos freudianos o como travesuras burguesas de *enfant terrible*. Sin embargo, como ha señalado Gloria Moure ³¹, *los fundamentos de lo que estaba ocurriendo en el ambiente del performance eran mucho más importantes y esenciales de lo que podía parecer a primera vista. El proceso para llegar ahí había sido muy largo y de hecho había comenzado cuando el arte contemporáneo trascendió la opresión de la mimesis representativa, para regirse por la configurativa; es decir, no imitar formalmente la naturaleza sino paralelizar sus procesos no deterministas de creación.*

De todos los performance vieneses ³², quizás Herman Nitsch es el más desagradable (Lámina 21). Sin duda, Bataille ³³ y Nitsch parten de un

³⁰ DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, París, 1980, págs. 20-22.

³¹ MOURE, Gloria, *Ana Mendieta*, en CATÁLOGO EXPOSICIÓN, *Ana Mendieta*, Barcelona, Fundación Tapies, 21 de enero al 30 de marzo de 1997, pág. 25.

³² Ver SOLANS, Piedad, *Mito, espectáculo y ritual en el arte contemporáneo*, en VV.AA., *Mitos y sombras en el arte actual. Aproximación a una mitología moderna*, Ediciones de la Fundación Pilar y Joan Miró, Mallorca, 1997.

³³ BATAILLE, *El erotismo*, Tusquets Editores, Barcelona, 1979.



Lámina 21. Nitsch, H., Teatro Orgiástico y de Misterio, Prinzendorf, 1984.

mismo objetivo; a saber, mirar cara a cara lo que les horroriza, reconociendo la indisoluble identidad del horror y la fascinación. Bataille habla, en realidad, de dos posibles formas de relación con todo lo que existe: la discontinuidad, estado habitual del ser humano, y la continuidad, que se alcanza con la muerte y en aquellos momentos de la vida en que nos aproximamos a ella, en la experiencia sexual, por supuesto, y en la fiesta del sacrificio. Herman Nitsch realizó en el castillo de Prinzenhof uno de los espectáculos más controvertidos del arte actual: el llamado por él mismo *Teatro Orgiástico y de Misterio*. En él, el artista unta su cuerpo y el de sus colaboradores con vino, sangre, intestinos y vísceras de animales abiertos en canal. La confusión de cuerpos es absoluta, pero consigue, sin duda, que la acción sea realmente comprometida y, gracias a ella, Nitsch aseguraba que se arrogaba *lo aparentemente negativo, desagradable, perverso, obscuro, la pasión y la historia del acto del sacrificio, para que vosotros evitéis la decadencia sucia, vergonzosa, hasta el fondo del abismo*³⁴.

Se trata de un ritual de sacrificio y salvación en el que el artista actúa como un Jesucristo, como un sacerdote o como un chamán³⁵. El tema es siempre el mismo: descuartizamiento de un cuerpo, subida al cielo, conversación con los dioses o espíritus, y descenso al averno y conversación con los dioses o espíritus y las almas de los chamanes muertos. Y el elemento esencial también es siempre el mismo: con su sufrimiento el chamán o el sacerdote padece una muerte simbólica seguida de una resurrección más limpia y esclarecedora. Es evidente que el artista está ocupando el lugar de aquellas personas que en una sociedad anterior, todavía marcada por lo religioso, habían asumido el papel de mediadores entre lo terrenal y lo profano, entre lo divino y lo sagrado, los únicos capaces de comprender y hacer entender el misterio de la muerte y la salvación. En un mundo que ha perdido dramáticamente la religiosidad, el artista se ve a sí mismo desempeñando el papel ejemplar de liberador y mártir, de santo y condenado, de vidente y místico, de chamán, al fin y al cabo, sobre todo a partir de las acciones de Beuys. El artista es Cristo y chamán al mismo tiempo y, en este sentido, es importante ser su espectador, compartir lo que en la India llaman su *darsán*, una visión en dos direcciones a través de la cual el devoto ve al dios y el dios ve al devoto, entrando así ambos en contacto fundamentalmente a través de los ojos³⁶.

³⁴ En HENRY, Adrian, *Environments and Happenings*, Londres, Thames and Hudson, 1974, pág. 168.

³⁵ A este respecto ver FERNÁNDEZ CID, Miguel, *Herman Nitsch: la obra de arte total busca carne y sangre*, Madrid, *Arte y Parte*, nº 5, octubre-noviembre, 1996, págs. 50 y ss.

³⁶ La población india concede un valor especial al acto de ver, el *darsán*, a una persona sagrada o a un gran dirigente. Cuando el mahatma Gandhi atravesó la India en tren, millares de

Se trata de un ritual, un culto, en el que Nitsch es al mismo tiempo agresor y víctima. Y víctima no ya porque pueda verse amenazado por algún otro, sino porque su agresión acaba por volverse contra sí mismo, contra sus propios intereses y, todo hay que decirlo, contra su pretensión de intachable legitimidad, para desenmascarar bajo su rostro pretendidamente digno, el rostro oscuro de la barbarie soterrada, de su insuperable calidad salvaje.

Y es que, como ha señalado Bell ³⁷, cuando faltan religiones, aparecen cultos. *Cuando la teología se desgasta y la organización se derrumba, cuando el marco institucional de la religión comienza a romperse, la búsqueda de una experiencia directa que la gente pueda sentir como religiosa facilita el nacimiento de cultos.* Y los cultos pretenden siempre la posesión de ciertos conocimientos esotéricos en determinados ritos comunales que a menudo permiten o estimulan a un individuo a realizar impulsos hasta entonces reprimidos, porque lo que define a un culto es su exaltación implícita de la magia, del vínculo personal con el gurú, más que con una institución o con un credo. El suyo es, sin duda, un apetito de ritual y de mito.

Lo cierto es que si el enemigo más radical del arte actual, como ha reconocido Jameson ³⁸, para constituirse como fuerza de resistencia y no mera pauta cultural del capitalismo avanzado, es el populismo estético, la estetización difusa de los mundos de vida, entonces tenemos que reconocer que Nitsch, y también Manzoni, van abiertamente contra eso recogiendo la estela de Picasso y la ambigua leyenda del artista-dios para demostrar precisamente, al otro lado de los Discursos de Ilegibilidad, la imposibilidad que tiene el arte contemporáneo de representar y reconocer en esta imposibilidad su fundamento. Ninguno de los dos representan, más bien presentan, y en el caso de Piero Manzoni de un modo dramática e irónicamente exagerado.

Cualquier acción de Manzoni es un exceso y es excéntrica. El 21 de julio de 1960, Manzoni invitó a algunos amigos milaneses a que asistieran

personas se agolpaban junto a las vías para vislumbrar por un instante a través de la ventanilla del tren la imagen del mahatma en los lugares en que el tren se detenía. Estaban tomando su *darsán*. Según los hindúes, la divinidad, el espíritu, el lugar o la imagen sagrados *dan darsán* y la gente toma *darsán*, fenómeno que no tiene equivalente en ninguna religión occidental. En Boorstin, Daniel, *Los Creadores*, Barcelona, Critica, Grupo Grijalbo-Mondadori, 1994, pág. 16.

³⁷ BELL, Daniel, *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Madrid, Alianza Universidad, 1996, pág. 161.

³⁸ JAMESON, Frederic, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1991.

a un ritual que curiosamente recordaba a la misa católica. El artista hirvió unos huevos y marcó cada huevo con su huella dactilar (Lámina 22). A medida que la gente entraba se les iban dando los huevos para que se los comieran y así se cerraba el acto religioso de preparación, consagración y comunión. En este mismo sentido se pueden leer los *Envases de mierda de artista* (Lamina 23) como auténticas reliquias. Según ha explicado muy bien Jean Pierre Criqui ³⁹, la mierda también tiene su historia ⁴⁰, la de sus usos, la de sus prácticas diversas, especialmente mágicas y medicinales, y la de su gestión por parte de las sociedades. Freud hizo un prefacio para la traducción alemana de una obra publicada en 1891 por un oficial de caballería americano, John G. Bourke, titulada *Ritos escatológicos de todas las naciones*. A medias entre la etnografía y la historia de las naciones, el libro de Bourke es una especie de catálogo que satisfará ampliamente a quien desee informarse sobre los múltiples destinos imaginados por el hombre para su *resto de tierra*, incluidas las píldoras para la edificación de los devotos con lo que se llama respetuosamente en el Tíbet *las reliquias diarias del Dalai Lama*.

La construcción de sus *Esculturas vivientes* (Lámina 24) amplía este paralelismo. Manzoni aísla en ellas al sujeto de buena voluntad y lo declara una obra de arte simplemente con su firma. De hecho, Manzoni llegó a reconocer el radicalismo de su proyecto en una de sus obras más extravagantes, la *Base del Mundo* (Lámina 25), un paralelepípedo simple colocado al revés en un parque cerca de Herning sobre el que reza la inscripción: *Sode du Monde, sode magic número 3, de Piero Manzoni-1961 Hommage à Galileo*. Al parecer, la intención primera de la obra era ni más ni menos sujetar el mundo entero, apuntalar la tierra y transformarlo todo en una obra de arte en un gesto absolutamente nihilista porque de este modo daba a cada cosa de este mundo un importante status estético que, en cierto modo, negaba el proceso económico que siempre acompañaba al objeto artístico y al artista. Pero, en la lectura más interesante de Van Der Marck ⁴¹, y entendiendo a Manzoni como un héroe trágico y no como un cínico, no se trataba, como puede parecer, de un acto de arrogancia artística, sino más bien de un *acto de resignación* en el sentido de que todos cargamos con el mundo, de que todos llevamos el mundo a cuestas. Van Der Mark llegó a asegurar que el artista sabía que se estaba acercando el

³⁹ CRIQUI, J. P., *Piero Manzoni y sus restos* en CATÁLOGO EXPOSICIÓN, *Piero Manzoni*, Madrid, La Caixa, 9 de octubre al 15 de diciembre de 1991, págs. 23 y ss.

⁴⁰ Ver LAPORTE, D., *Histoire de la merde*, Chistian Bourgois, 1978.

⁴¹ VAN DER MARCK, Jan, *Piero Manzoni: an Exemplary Life*, *Art in America*, número 61, mayo de 1973, págs. 74-81.



Lámina 22. Manzoni, P., Fotografía con un huevo.



Lámina 23. Manzoni, P., Mierda de artista, 1961.



Lámina 24. Manzoni, P., Escultura viviente, 1961.

final de su vida, trágicamente corta, cuando creó esta pieza y su interpretación une los ritos de comunión de la Última Cena con lo que él entiende como el martirio mudo del artista, erigiendo así a Manzoni en una especie

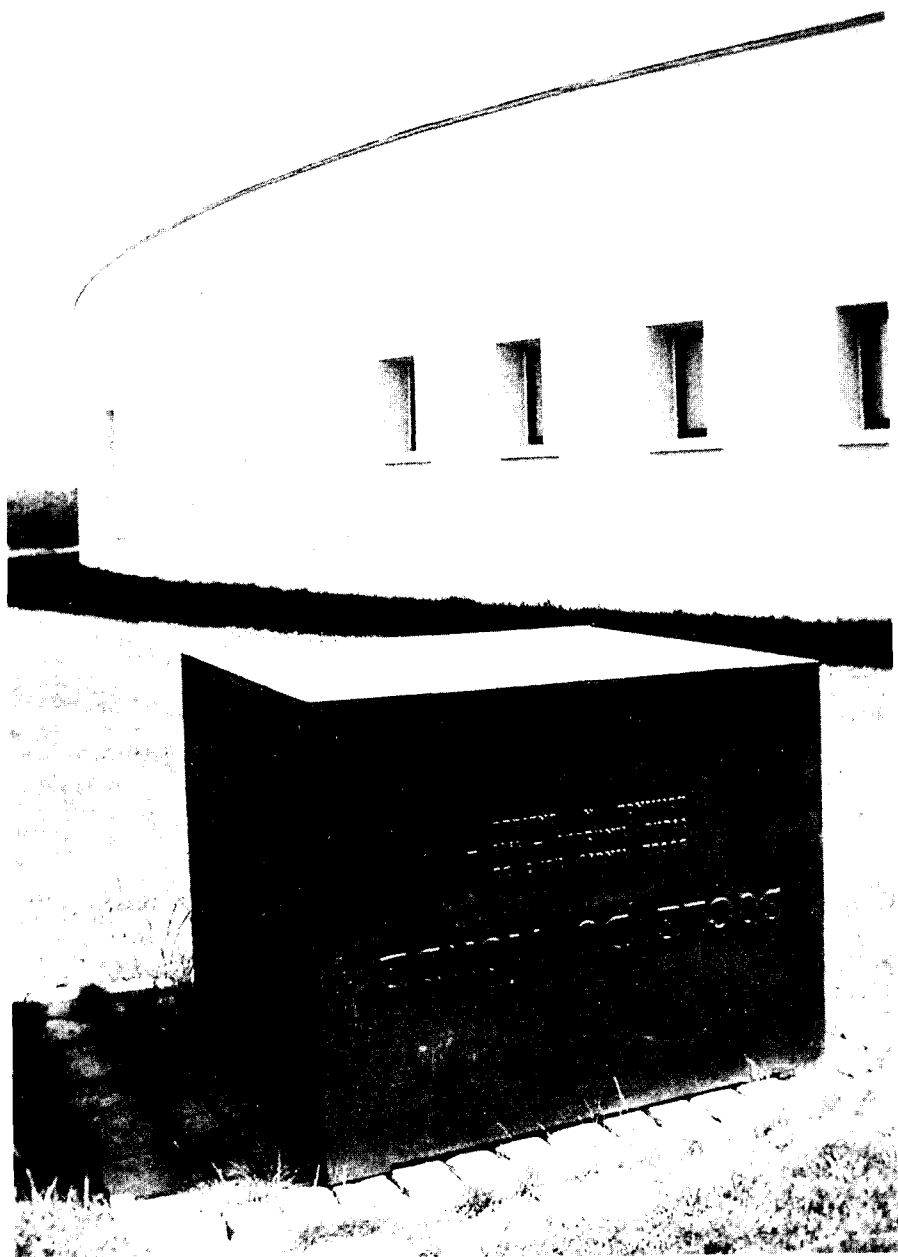


Lámina 25. Manzoni, P., Base del mundo, 1961.

de Cristo que se enfrenta al fin de su existencia mundana en el jardín de Getsemaní.

En absolutamente todas las obras que hemos visto hay una evidente pulsión de muerte sacrificial, de muerte por los demás. Y es ahí, con todo su posible olor a falacia en algunos casos, donde el hallazgo del artista resplandece con el brillo de una lucidez terrible. La presencia de la muerte nos devuelve lo real y carga la horrible actividad del artista de plenitud de sentido. Y éste es, finalmente, como ha señalado Brea ⁴², su poder: entregarse, como combustible, como hizo Jana Sterback en su sobregrabada performance *El artista como combustible*, a la iluminación de los hombres. El camino recorrido ha sido largo desde el Romanticismo y las primeras vanguardias hasta ahora. Desde la personal angustia de la Crucifixión, los artistas han llegado, en una continuidad prácticamente sin rupturas, a las pulsiones de muerte y misticismo que atraviesan todo el arte contemporáneo. A falta de una religión eficiente, los artistas, parece, han asumido la tarea de enfrentarnos al dolor y a la muerte y, con el enfrentamiento, obligarnos a reconocer lo peor y lo mejor de nosotros mismos para poder, finalmente, trascender.

⁴² BREA, José Luis, *Un ruido secreto*, Murcia, Mestizo, 1996, pág. 102.

