

EL ARTE DE LA RIVALIDAD

Sebastian Smee

INTRODUCCIÓN

En el año 2013, durante un viaje a Japón, tomé el tren de alta velocidad que cubre el trayecto entre Fukuoka y Kitakyushu para contemplar una pintura de Edgar Degas. A menudo, cuando uno emprende un largo viaje para ver determinadas obras de arte, se albergan grandes esperanzas que terminan resultando poco realistas. Uno se embarca en el viaje con la devoción y la ilusión de un peregrino y, cuando llega al lugar de destino y se produce ese encuentro tanto tiempo anhelado, se siente obligado a provocar un cierto nivel de entusiasmo que justifique toda la preparación mental previa, el tiempo, el desembolso económico: eso o darse de bruces con la decepción.

Durante ese viaje a Japón, sin embargo, no me sucedió ni lo uno ni lo otro. El cuadro por el que había realizado el viaje era un retrato doble [lámina 6] de un amigo de Degas, el pintor Édouard Manet, y de la esposa de este, Suzanne. En él Manet aparece vestido elegantemente, con barba, recostado sobre un sofá, con expresión ausente y, por la postura, su cuerpo está entre sentado y tumbado. Enfrente de él, se encuentra Suzanne sentada ante un piano.

Se trata de un cuadro pequeño —se podría sostener entre las manos sin necesidad de separar los brazos— y la pintura resulta muy fresca, tanto que parece haber sido pintado ayer. No hay en él retórica ni grandilocuencia. Por el contrario, produce una sensación de desapego o incluso de desinterés: felizmente libre de engaños y de falsos sentimientos.

Por todas estas razones —y a pesar del fervor de mi peregrinación—, el cuadro no dejaba lugar a la decepción. No obstante, tampoco provocó la necesidad de recurrir al exceso emocional. Contemplándolo, quedé, en cambio, absorto por su peculiar frialdad.

Por lo que yo sabía, Degas y Manet habían mantenido una estrecha relación, pero en el cuadro hay una especie de suspensión de lo emocional que, a su vez, aviva una incertidumbre que no termina de resolverse: no se puede determinar si, en el cuadro, Manet se encuentra experimentando el abatimiento del sopor, una especie de letargo que le embarga completamente, mientras, sentado, escucha a su esposa — a la sazón una experta pianista—; o si, en cambio, se encuentra disfrutando del gozo del ensueño, de una indolencia tan dulce y plena que le aísla de todo aquello que pueda alterar su placentera deriva mental...

El matrimonio Manet posó para este cuadro durante el invierno de 1868-1869. Había pasado solamente un lustro desde que Édouard Manet pintara Almuerzo

sobre la hierba y Olympia, esas indecorosas provocaciones que habían horrorizado a los críticos y que habían provocado aullidos y expresiones de burla entre el público. (Ahora son, sin duda alguna, las dos obras más célebres de su época). Después de ellas, Manet mantuvo un sorprendente flujo creativo que duró varios años, pero la crispada recepción dispensada a sus cuadros no amainó. Su mala reputación no cesaba de ir en aumento.

¿Qué precio había pagado por ello? ¿Estaba Degas, en 1868, pintando a un hombre al que sus hercúleos trabajos habían dejado exhausto y abatido por el rechazo? ¿O acaso albergaba una intención más sutil y hermética?

Una vez llegados a este punto, se hace necesario indicar que la auténtica razón de mi viaje a Japón no era ver la obra que había pintado Degas, sino lo que queda sin restaurar de ella. Poco después de que fuera pintado, una parte del cuadro fue cortada con un cuchillo. Este seccionó precisamente el rostro y el cuerpo de Suzanne.

No resultó ser el acto enloquecido de un visitante de museo disconforme: de ese tipo de gente que, de cuando en cuando, arroja ácido sobre un Rembrandt o se planta con un mazo delante de un Miguel Ángel. Fue el propio Manet, y es aquí donde surge la consternación, ya que todo el mundo —quienes lo conocían— adoraba a Manet. Era encantador, agradable y muy modesto: el más caballeroso y afable de los hombres. Siempre ha resultado incomprensible por qué habría hecho eso, en una época en la que, en apariencia, él y Degas eran amigos: lo suficientemente amigos como para colaborar en un retrato que refleja tanta intimidad. La explicación que se suele dar —que Manet se opuso al hecho de que Degas pintara a Suzanne de manera tan poco favorecedora— suena, hasta cierto punto, plausible. Sin embargo tiene algo de desproporcionada. Además, no resulta tan fácil seccionar un cuadro con un cuchillo. Debíó de haber sucedido, seguramente, algo más.

No viajé hasta Japón para resolver el misterio, sino solo para verlo de cerca. Ese es el magnetismo de los misterios. Ahora bien, por supuesto, no siempre atraen hacia sí pruebas: muy a menudo, dan lugar a ulteriores enigmas, cuestiones más complejas y sospechas más insólitas.

Como no podía ser de otro modo, el incidente del cuchillo provocó una riña entre Manet y Degas. Al poco se reconciliaron: «No se puede estar enemistado con Manet durante mucho tiempo», se cuenta que dijo Degas. No obstante, las cosas nunca volvieron a ser iguales entre ellos. Una década después, Manet murió.

Cuando Degas murió treinta años más tarde —hecho un anciano solitario y cascarrabias—, estaba rodeado de una colección de obras entre las que se encontraba no solo el cuadro rajado —que había recuperado de manos de su amigo para intentar repararlo—, sino también tres retratos a lápiz que le había hecho a Manet y, además, un tesoro consistente en más de ochenta obras de Manet. ¿No era esto prueba de que Degas había conservado una fascinación especial, acaso sentimental, por Manet, incluso tiempo después de la muerte de este? En ese caso, ¿qué significaba dicho episodio?

En la historia del arte, creo, se han dado casos de amistades íntimas que no se han contado en los libros. Este libro pretende dar cuenta de ellas.

Se titula *El arte de la rivalidad*, pero la idea de esta que presenta no es el cliché masculino de los enemigos jurados: competidores acerbos que se guardan tercos rencores mientras resuelven a puñetazos quién es artística y terrenalmente superior. Es, en cambio, un libro sobre el hecho de ceder ante el otro, sobre la intimidad y la apertura a la influencia. También versa sobre la vulnerabilidad. Por qué estos estados de vulnerabilidad se concentran a comienzos de la carrera de un artista y cómo duran un periodo de tiempo limitado —y nunca van más allá de un determinado punto— es, en buena medida, el verdadero tema sobre el que trata este libro. Este tipo de relaciones son, esencialmente, inestables. Están cargadas de una psicodinámica resbaladiza y resultan difíciles de contar con cierto rigor historiográfico. Muy a menudo tampoco acaban bien. Si, en otras palabras, este es un libro que se ocupa de la seducción, también aborda, en cierta medida, las rupturas y las deslealtades.

Las rupturas resultan siempre desoladoras. Incluso aunque luego se produzca una reconciliación, nunca es fácil encontrar una solución al engorroso problema de determinar quién empezó primero. Es algo casi imposible de afrontar desde la necesaria distancia. Quizá uno haya puesto mucho en juego y la deuda que se tiene con el otro —cualquiera que sea su forma— puede que sea muy significativa. ¿Cómo puede alguien, ateniéndose a la realidad de lo que ha pasado, reconocer esa deuda sin perder de vista el daño que se le ha infligido? ¿Y qué pasa con el daño que uno se ha provocado a sí mismo? Puede que estas preguntas suenen inútilmente vagas, pero son las que se mueven por debajo del despertar de las cuatro historias que se abordan en este libro.

Cuando yo vivía en Londres, a comienzos de este siglo, tuve trato con el pintor Lucian Freud, cuya temprana amistad con Francis Bacon es, quizá, la que ha hecho correr más ríos de tinta de todo el arte británico del siglo XX. En este caso también se había producido una disputa que provocó mucho pesar y mucha amargura personales, tantos que, incluso diez años después del fallecimiento de Bacon, se seguía considerando desaconsejable sacar el tema delante de Freud.

Entretanto, sin embargo, en la calma del ínterin, a quien visitara la casa de Freud no se le podía pasar desapercibido el gran cuadro de Bacon que colgaba de una de las paredes. Era una cautivadora imagen de unos amantes masculinos sobre una cama, enseñando los dientes y con una presencia borrosa. Freud lo había comprado por cien libras en una de las primeras exposiciones que hizo Bacon, poco antes de que su amistad comenzara a desvanecerse. Nunca se deshizo de él y —excepto en una ocasión durante medio siglo— nunca lo prestó en ninguna de las muestras que se organizaron sobre Bacon. ¿Qué significa este detalle?

Y, es más, ¿qué implica para la difícil amistad entre Jackson Pollock y Willem de Kooning, los dos artistas estadounidenses más reconocidos del siglo XX, el hecho de que, menos de un año después de la muerte de Pollock, De Kooning tuviera una relación amorosa con la amante de Pollock, Ruth Kligman, única superviviente del fatal accidente?

O, por otra parte, ¿qué aporta al ascendiente de Matisse sobre Picasso el hecho de que, después de la muerte de aquel, en 1954, Picasso no solo continuara pintando complejos homenajes a Matisse, sino que tuviera en un lugar de honor de su casa el retrato de Marguerite, la hija pequeña de Matisse (cuadro que Picasso tiempo atrás había ofrecido con deleite a sus amigos como diana de sus dardos)?

Los ocho artistas que constituyen el eje de este libro, me consta, son varones. Se considera que el periodo sobre el que escribo —más o menos desde 1860 hasta 1950— fue «moderno» y, como se sabe, la cultura moderna de esta época tuvo un cariz predominantemente patriarcal. Se han contado varias historias sobre relaciones entre artistas modernos, entre mujeres y hombres, y unas pocas entre mujeres, pero en la mayoría de las más relevantes —por ejemplo, Auguste Rodin y Camille Claudel, Georgia O’Keeffe y Alfred Stieglitz, Frida Kahlo y Diego Rivera— subyace un aspecto romántico que tiende a oscurecer y a solapar la clase de rivalidad que intentaré poner de relieve en este libro. Sin los problemas que generan la pasión heterosexual o la condescendencia chovinista, esta clase de rivalidad surge de relaciones que, grosso modo, cabe calificar como «homosociales». Conlleva la competitividad masculina, la amistad recelosa, la admiración entre colegas e incluso el amor, además de una dinámica jerárquica que, aunque lo parezca, nunca acaba de resolverse del todo.

Las mujeres, no obstante, desempeñan un papel fundamental en cada capítulo. Entre ellas se encuentran artistas de primera fila como Berthe Morisot o Lee Krasner, junto a valientes coleccionistas como Sarah Stein, Gertrude Stein o Peggy Guggenheim, y cómplices de espíritus libres como Caroline Blackwood o Marguerite Matisse.

Los ocho artistas en torno a los que gira este libro, como es bien sabido, tenían otras amistades, otros rivales, otras influencias y referentes. Sin embargo, en determinadas ocasiones —con mucha frecuencia, según creo— surge una relación concreta que cobra una mayor relevancia que las demás. Creo que Picasso sabía que no hubiera pintado *Las señoritas de Aviñón*, su gran obra rupturista, ni hubiera impulsado, junto a Braque, el cubismo, sin esa seductora presión que proporcionaba Matisse. Asimismo, Freud sabía que no hubiera sido capaz de abandonar su anterior estilo, rígido y meticuloso, y convertirse en el gran pintor de la carne rebosante y lívida, si no hubiera sido por su amistad con Bacon. Del mismo modo, De Kooning no habría comenzado a trabajar ni a pintar de manera más libre sus primeras y poderosas obras maestras de la década de 1950 sin la influencia de Pollock. Tampoco Degas hubiera dejado de pintar temas del pasado, ni hubiera abandonado su estudio para entrar de lleno en la calle, en los cafés y en los locales de ensayo, si no hubiera sido por la influencia que en él ejerció su amistad con Manet.

Este libro, por ello, trata del papel que desempeñaron la amistad y la rivalidad en la formación de estos ocho artistas que se encuentran, todos ellos, entre los más importantes de la modernidad. A lo largo de cuatro capítulos, se contarán las amistades de cuatro célebres artistas emplazadas en un paréntesis temporal definido —generalmente tres o cuatro años de tensión— y que se relacionan con un hecho concreto: un retrato, un intercambio de obras, una visita al estudio o una inauguración.

En cada uno de los casos, dos personalidades —dos géneros distintos de carisma— se sintieron atraídas mutuamente de un modo magnético. Ambos artistas estaban a punto de llevar a cabo sus principales innovaciones creativas. Aún no tenían un estilo definido, ni predominaba en ellos una concepción acerca de la verdad o de la belleza. Todo se hallaba en potencia.

Después, a medida que se fue desarrollando cada relación —en algunos casos a tientas, en otros, con una intensidad vertiginosa—, se establece una dinámica recurrente: mientras uno de los artistas gozaba de una envidiable buena posición, tanto social como artística, el otro permanecía empantanado.