



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

Programa de doctorado en Arte: Producción e Investigación
Facultat de Belles Arts de Sant Carles

TESIS DOCTORAL

«STATE OF MIND»

Un acercamiento al cosmos fotográfico de Cy Twombly

Autor: Carlos Peris Muñoz

Director: José Luis Cueto Lominchar

Diciembre 2019

València

«STATE OF MIND»

un acercamiento al cosmos fotográfico de

Cy Twombly

Cy Twombly



... un'interpretazione delle cose piuttosto che una presentazione statica, una macchia di colore per descrivere la percezione di un oggetto, uno spettacolo che mostra non la verifica empirica di qualcosa ma un'eco di poesia, un angolo di veduta astratta piuttosto che la cattura storica di essa, la sequenza di un'azione e la fuggevole metamorfosi di oggetti ordinari attraverso la mutevolezza del tempo e della luce. Il lavoro presenta anche un piacere per la vita attraverso il mezzo fotografico che compensa la progressiva mancanza di motilità dovuta all'invecchiare. L'opera fotografica di Cy Twombly non è un reportage o un virtuosismo delle capacità fotografiche ma l'interpretazione dell'occhio di un artista che filtra la realtà attraverso la pittura, con un camuffato dilettantismo.

Nicola Del Roscio

So, evidently that's what he did, he did. He fixed in his mind, he photographed with his mind, something that he later put on canvas or in action. If you look at the work of Cy Twombly, among other things is very much on memory; he worked very much on memory. Not only from an aesthetic point of view but as a philosophically, morally and as a learning from the memory, you know? Memory as a point of reference. Because you can't build a future if you don't use the reference of memory in every day's life.

[...]

And this was one of the preoccupations of Cy, about memory. But, as I say, not in a statistic way. People confuse that. It's a metaphor, it's a base to be creative and that's very important. Once you forget... society that forgets, that has no more memory, has no more future. It can be other thing, but not anymore the same thing. Might be better, might be less better, but usually is worst. Once you don't have memory, the future is worst.

Nicola Del Roscio

Agradecimientos

Antes de nada, agradecer el refuerzo y acierto con el que el Dr. José Luis Cueto ha guiado esta tesis doctoral; todo paso dado hubiera sido menos firme sin su consejo y aprobación. Agradecer también, a la Dra. Pilar Beltrán por su compañía intelectual y ayuda constante durante todo el proceso, vital para asentar emocionalmente todos los fragmentos satelitales a este escrito. Por otro lado, a la Dra. Teresa Cháfer por su carácter resolutivo, ánimo y eterna jovialidad.

Esta tesis doctoral no sería tal, sin la ayuda inestimable de Nicola Del Roscio, su fundación, la Fondazione Nicola Del Roscio, y el equipo de la Cy Twombly Foundation: Raffaele Valente, Viorel Grasu, Eleonora Di Erasmo, Valentina Di Cesare... sin su compañía, amabilidad y cariño, este trayecto no hubiera sido posible. También agradecer el apoyo y confianza del Andrew Heiskell Arts Director de la American Academy in Rome Peter Benson Miller y a la antigua directora de dicha academia Kimberly Bowes.

Del mismo modo, al equipo de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, por su apoyo, consejo e intercambio intelectual; gracias Paco Collado, gracias Carlos Merchan. Asimismo, agradecer a José Vicente Aguado por todas las fecundas charlas de sobremesa junto al Conservatorio de Danza y, por otro lado, a Miguel Soriano por el resto de apoyo fraternal. También a Libertad Galán, que es la que ha soportado el resto del peso de esta tesis en sus hombros, siendo una compañera ejemplar cargada de paciencia infinita.

Por último y no por ello menos importante, a mi familia; a mi padre, Juan Carlos Peris, por ser exactamente cómo es en todo momento; a mi madre Lola Muñoz, por todo el amor entregado y derramado; a mi hermana María Peris por el cariño y cuidado de su hermano pequeño; a mi tío Nino Peris por su ahínco lleno de buena voluntad; a mis abuelos Paco Muñoz Villalba e Isidro Peris Torres.

Resumen

La fotografía se encuentra en un estado de masificación incontrolada. Todo el mundo es fotógrafo. En el terreno de las artes plásticas contemporáneas, todo creador (ya sea pintor, escultor, grabador...) es paralelamente fotógrafo. Históricamente, encontramos precedentes de estas relaciones entre las diferentes disciplinas de las artes plásticas hasta crear un todo inseparable; en la praxis del pintor, su relación con la fotografía se presenta de una manera directa y hermanada. En el caso de Cy Twombly, tanto su estética como su producción multidisciplinar, muestran un camino en que la fotografía se adopta como posible vía de exploración o nervio de producción. Todo ello nos lleva a necesitar, como observadores, un móvil; el espectador precisa saber por qué el *modus operandi* de un artesano de la materia pintura, intercede e interactúa con tal máquina, es decir, qué utiliza, qué extrae, cuál es el drenaje obtenido de tal acción.

El objetivo de esta investigación es ahondar en el trabajo fotográfico de Cy Twombly, el cual ha permanecido en un plano de marginación respecto al resto de sus prácticas artísticas. El análisis y la documentación de estas imágenes, comprende desde sus primeras tomas de 1952 hasta los últimos disparos con máquina Polaroid los últimos días de su vida durante 2011. El estudio de estas imágenes se ha llevado a cabo, paralelamente, a las intenciones, códigos y formas de hacer del artista y, a su vez, puesta en relación con el resto de medios que este utilizó a lo largo de su carrera productora. Este conjunto de factores pretende dilucidar las razones de la existencia de estas fotografías y profundizar en su descripción visual y material de las obras.

El proceso de esta tesis doctoral basa su grueso en la investigación de campo y en el trabajo con personas cercanas al entorno de Twombly, así como en contacto directo con las obras originales y objetos pertenecientes al artista. El trabajo durante dos años en la *Cy Twombly Foundation* ha servido para fundamentar lo expuesto en estas páginas, así como las conversaciones con las primeras fuentes, como las entrevistas transcritas con el Sr. Nicola Del Roscio (amigo, editor y compañero de viajes del artista), han servido para afianzar estas palabras y dotarlas de un peso significativo.

Resum

La fotografia es troba en un estat de massificació incontrolada. Tothom és fotògraf. En el terreny de les arts plàstiques contemporànies, tot creador (ja siga pintor, escultor, gravador...) és paral·lelament fotògraf. Històricament, trobem precedents d'aquestes relacions entre les diferents disciplines de les arts plàstiques fins a crear un tot inseparable; en la praxi del pintor, la seua relació amb la fotografia es presenta d'una manera directa i germanada. En el cas de Cy Twombly, tant la seua estètica com la seua producció multidisciplinària, mostren un camí en què la fotografia s'adopta com a possible via d'exploració o nervi de producció. Tot això ens porta a necessitar, com a observadors, un mòbil; l'espectador requereix saber per què el *modus operandi* d'un artesà de la matèria pintura, intercedeix i interactua amb tal màquina, és a dir, què utilitza, què extrau, quin és el drenatge obtingut de tal acció.

L'objectiu d'aquesta investigació és aprofundir en el treball fotogràfic de Cy Twombly, el qual ha romàs en un pla de marginació respecte a la resta de les seues pràctiques artístiques. L'anàlisi i la documentació d'aquestes imatges, comprèn des de les seues primeres fotografies de 1952 fins als últims trets amb màquina Polaroid els últims dies de la seua vida durant 2011. L'estudi d'aquestes imatges s'ha dut a terme, paral·lelament, a les intencions, codis i maneres de fer de l'artista i, al seu torn, posada en relació amb la resta de mitjans que aquest va utilitzar al llarg de la seua carrera productora. Aquest conjunt de factors pretén dilucidar les raons de l'existència d'aquestes fotografies i aprofundir en la seua descripció visual i material de les obres.

El procés d'aquesta tesi doctoral basa el seu gruix en la investigació de camp i en el treball amb persones pròximes a l'entorn de Twombly, així com en contacte directe amb les obres originals i objectes pertanyents a l'artista. El treball durant dos anys en la *Cy Twombly Foundation* ha servit per a fonamentar l'exposat en aquestes pàgines, així com les converses amb les primeres fonts, com les entrevistes transcrites amb el Sr. Nicola Del Roscio (amic, editor i company de viatges de l'artista), han servit per a afermar aquestes paraules i dotar-les d'un pes significatiu.

Abstract

Photography is in a state of uncontrolled massification; everyone is a photographer. In the field of plastic arts, nowadays every creator (be it a painter, sculptor, engraver...) is, at the same time, a photographer. Historically, we find precedents of these relationships between the different disciplines of the plastic arts to create an inseparable whole and, in the praxis of the painter, this relationship with photography is presented in a direct and twinned way. In the case of Cy Twombly, both its aesthetics and its multidisciplinary production show a path in which photography is adopted as a possible route of exploration or production nerve. This leads us to need, as observers, a motive; the viewer needs to know why the modus operandi of an artisan of the pictorial matter intercedes and interacts with the photographic machine; what he uses, what he extracts, what is the drainage obtained from such action.

The objective of this research is to delve into Cy Twombly's photographic work, which has remained in a state of marginalization compared to the rest of his artistic practices. The analysis and documentation of these images, including from his first shots of 1952, until the last ones with Polaroid machine the last days of his life during 2011. The study of these images has been carried out, in parallel, to the intentions, codes and ways of doing of the artist and, in turn, put in relation to the rest of the media that he used throughout his productive career. This set of factors aims to clarify the reasons for the existence of these photographs and deepen their visual and material description of the works.

The process of this doctoral thesis bases its bulk on field research and work with people close to the Twombly environment, as well as in direct contact with places, original works and objects belonging to the artist. The two-year work at the Cy Twombly Foundation has served to base the exposed in these pages, as well as the conversations with the first sources, like the interviews transcribed with Mr. Nicola Del Roscio (friend, editor and travel companion of the artist), have served to strengthen these words and give them a significant weight.

ÍNDICE

| | |
|--|------------|
| INTRODUCCIÓN | 15 |
| I. Hipótesis | 22 |
| II. Objetivos | 28 |
| III. Estrategias metodológicas | 29 |
| IV. Estructura y contenidos | 32 |
| V. Estado de la cuestión | 34 |
| VI. Aclaraciones | 36 |
| INTRODUCTION (ENGLISH) | 38 |
| 1. LA CÁMARA COMO «HERRAMIENTA» | 57 |
| I. Pintura y fotografía: cuestiones generales | 57 |
| a. Leitmotiv y <i>glance</i> : el marco | 82 |
| b. Twombly, pictorialismo e ironía | 93 |
| c. Dos aproximaciones; dos referentes | 106 |
| 1. Medardo Rosso | 107 |
| 2. Constantin Brancusi | 114 |
| II. Lo fotográfico en el proceso creativo | 123 |
| a. Pintura sobre fotografía, casos de excepción | 149 |
| 1. Caso concreto: <i>Bacchus</i> | 151 |
| III. Cy Twombly: Obra; Cronología | 159 |
| a. Cuarentena estética | 159 |
| b. Producción, reproducción y catalogación | 168 |
| c. Últimos años; placer y constante renovación | 183 |
| 2. CARACTERÍSTICAS FORMALES DE LA FOTOGRAFÍA | 189 |
| I. Géneros, Temas, Tipologías | 192 |
| II. Técnica, recursos y procesos técnicos | 204 |

| | |
|---|------------|
| 3. ENTRE EL GESTO Y LA INTENCIÓN; DE LO VISUAL A LO MENTAL, DEL <i>STATE OF MIND</i> A LO MATÉRICO | 234 |
| I. Lo precario | 260 |
| II. Lo inestable | 274 |
| III. Lo inefable | 287 |
| CONCLUSIONES | 300 |
| CONCLUSIONS (ENGLISH) | 314 |
| 4. ENTREVISTAS | 323 |
| I. Nicola del Roscio | 323 |
| a. Primera entrevista en restaurante Miramare | 323 |
| b. Comentarios sobre Edwin Parker | 353 |
| c. Del fragmento a la conversación | 393 |
| BIBLIOGRAFÍA | 428 |
| ÍNDICE DE FIGURAS | 432 |

Introducción

*«No somos nunca verdaderos historiadores, somos siempre un poco poetas y
nuestra emoción tal vez solo traduzca una poesía perdida»*
(Bachelard, 2012)

A pesar de su principal interés por el medio pictórico desde sus primeras obras, el desarrollo artístico de Twombly nunca ha estado delimitado o acotado por un medio o un proceso específico. Las imágenes que tenemos de primeros trabajos de Cy Twombly refieren a composiciones pictóricas cercanas al Expresionismo Alemán o pequeñas construcciones tridimensionales inclinadas hacia una estética Dada (movimientos en los que mostraba interés en la época¹). En aquel momento, su amplio conocimiento e impulso cognitivo sobre el arte y, en especial la pintura, llevan al joven Twombly a matricularse en la Escuela del Museo de Boston. Permanece allí hasta la apertura del nuevo departamento de arte de la Washington and Lee University de Lexington en 1949, donde solicitará la beca de la Liga de Estudiantes de Arte de Nueva York (*Art Students League of New York*). Allí sigue en contacto con la pintura de los grandes vanguardistas de la época como Jackson Pollock, Mark Rothko o Robert Motherwell e inicia su gran amistad con Robert Rauschenberg.

En cuanto a producción o creación fotográfica se refiere, no encontramos imágenes que puedan atribuirse directamente a Twombly hasta los inicios de los años 50, durante su estancia en los cursos de verano e invierno del conocidísimo *Black Mountain College*, en Carolina del Norte (1951-1952)².

Como era común en los conocimientos impartidos en esta institución artística, tampoco aquí Cy Twombly limita su desarrollo artístico a un medio o procedimiento fijo. En la escuela, los asistentes (o participantes, ya que no se trataba de una escuela como tal donde existía una jerarquía rígida y una diferenciación entre el profesorado y los alumnos) compartían e intercambiaban conocimiento entre los diferentes medios y procesos creativos³. Así pues,

¹ Jonas Storsve, ed. Cy Twombly. Centre Pompidou, Paris, 2016.

² Molesworth, Helen; *Leap Before You Look: Black Mountain College 1933-1957*. Yale University Press, New Haven, 2015.

³ *Ibíd.*

cualquiera que asistiese a las experiencias de intercambio creativo del Black Mountain College, entraba en una dinámica de relación interdisciplinar; desde los procesos más clásicos como la pintura o la escultura, a otros más innovadores para la época como el sonido o el teatro, los cuales dieron paso a movimientos destacados y más delimitados estéticamente, como la performance o el arte sonoro.

Dentro de este clima de intercambio y relación interdisciplinar (muy influenciado por el ambiente de la época próximo a lo *hippie*), Twombly desarrolla, entre otros procesos, una potente inclinación hacia la fotografía. Estudia fotografía de la mano de Hazel Larsen Archer, compartiendo su experiencia con otros artistas como Robert Rauschenberg o Dorothea Rockburne:

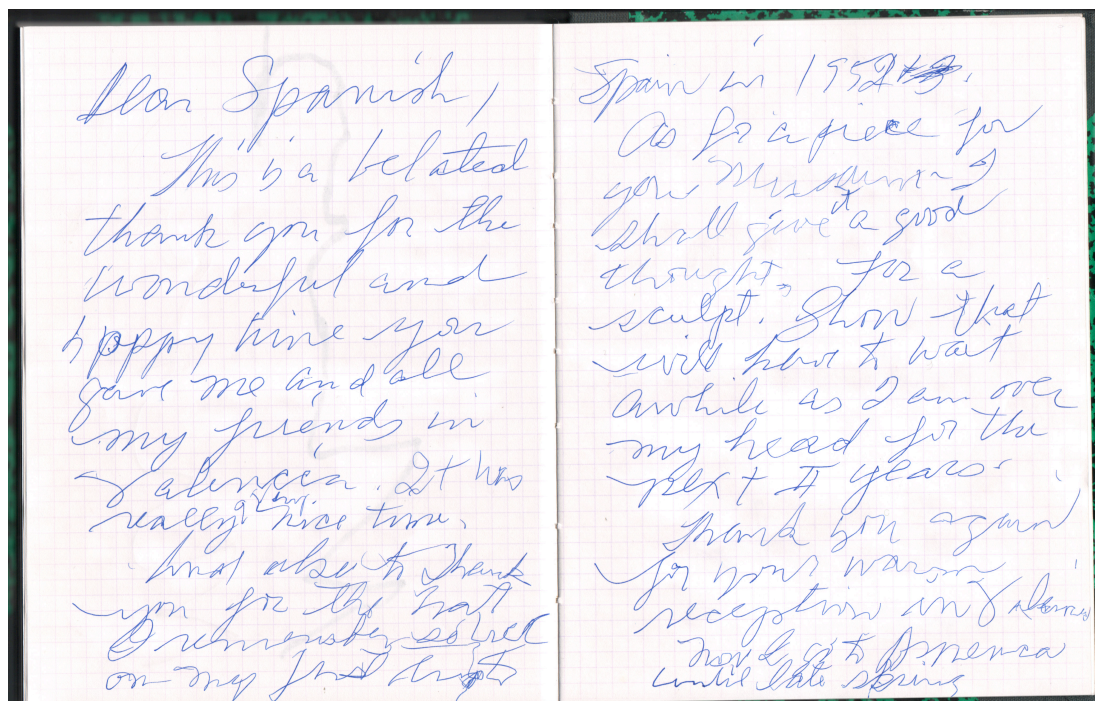
I first met Cy at Black Mountain College in the fall of 1950, when he and Rauschenberg were there together. They were both stunningly handsome. They were never students in the strict sense. They were there to grab free time to paint and to partake in the vast richness of that intellectual community. (Rockburne, 2011)

En estas primeras tomas realizadas por Twombly, a pesar de sus prácticas y de una vertiente de la fotografía propia del estudio y de la experimentación de la época, precisamente de una forma muy incisiva en el contexto del Black Mountain College, nos topamos ante fotografías de composiciones sencillas, con cámara estática, en blanco y negro y con un contraste medio; en estas primeras imágenes ya vislumbramos a un Twombly fotógrafo-operador que no cesará de crear y propiciar esta clase de improntas en un futuro y a lo largo de su producción artística. El desenfoque, las composiciones en formato cuadrado, la sencillez, la precariedad y el aura de lo inestable son puntos clave en la asimilación de su fotografía, ya desde unos inicios incipientes. Encontramos en varias publicaciones que Twombly hacía uso de una cámara estenopeica (*pinhole camera*) para la toma de algunas de sus fotografías en este periodo. También explorará otros tipos de tomas, así como otras cámaras y procesos, retratando a personajes de su entorno como Franz Kline o John Cage, o tomando encuadres del estudio de Willem de Kooning en el Black Mountain College, llevado de la mano de un inseparable Rauschenberg. Su relación con Robert Rauschenberg, el cual, aunque desde un punto de vista diferente al de Twombly, también fotografía impulsivamente todas esas formas que le rodean, lo lleva a agudizar esta práctica y a no desprenderse del medio fotográfico durante un largo periodo de tiempo.

Tras obtener una beca de viaje del Museo de Bellas Artes de Virginia, Twombly emprende, de nuevo junto a Rauschenberg, un viaje hacia Europa y el norte de África durante 1952 y 1953. El viaje, tras el desembarco en Palermo, comprendió la visita de varias ciudades de Italia (Nápoles, Roma, Florencia, Siena...) y la travesía desde Roma a Marruecos, dónde visitarían también varias ciudades del país norteafricano, así como su vuelta en tren por España⁴. Tanto este periplo como los años anteriores en Estados Unidos, lleva a los dos

⁴ En una carta que Twombly escribió al, por aquel entonces, director del IVAM, Kosme María de Barañano, tras la visita a Valencia con motivo de la recogida del premio internacional Julio González, el artista hace referencia a su viaje por España. Transcripción aproximada de la carta enviada:

*Dear Spanish,
This is a belated thank you for the wonderful and happy time you gave me and all my friends in Valencia. It was really a very nice time.
And also to thank you for the [illegible: maybe hat]. I remember so well on my first trip to Spain in 1952. As for a piece for your museum I shall give it a good thought. For a sculpt. show that will have to wait a while as I am over my head for the next II years.
Thank you again for your warm reception in Valencia.
Now I go to America Until late spring*



© Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio

Traducción aproximada por el autor:

Estimado español,

jóvenes artistas a compartir conversaciones y temáticas junto a la cámara en una íntima relación artística afectiva y fecunda.

Esta unión conlleva la contaminación estética recíproca y una colaboración íntima y cotidiana que no permite discernir qué fotografía disparó quién⁵. En su texto *Camera Obscura*, publicado en 2011, en el catálogo *Le Temps Retrouvé - Cy Twombly photographe & artistes invités*, Nicholas Cullinan exponía:

[Twombly and Rauschenberg] worked so closely together during these years that is sometimes difficult to distinguish who took that photograph [...] (Which we do know belonged - the Rolleiflex camera - to Rauschenberg)⁶ (Cullinan, 2011 pág. 47)

El debate de la autoría de las fotografías está siempre presente entre Rauschenberg y Twombly entre las tomas de esta época. Realmente, es difícil distinguir quién ejecutó la fotografía, como bien apunta Cullinan, ya que los ideales estéticos y el trabajo en equipo durante aquel período no mostraba gran separación entre uno y otro artista⁷. Las disputas de

Este es un agradecimiento tardío por el maravilloso y feliz momento que me diste a mí y a todos mis amigos en Valencia. Fue realmente un momento muy agradable.

Y también para agradecerle por el [ilegible: tal vez sombrero]. Recuerdo muy bien en mi primer viaje a España en 1952.

En cuanto a una pieza para su museo, lo pensaré bien. Para una muestra de escultura tendrá que esperar un tiempo ya que estoy hasta arriba los próximos II años.

Gracias de nuevo por su cálida recepción en Valencia.

Ahora voy a América Hasta finales de primavera

⁵ Sí podemos asegurar que la cámara Rolleiflex pertenecía a Rauschenberg y era Twombly el que tomaba posesión momentánea de ella, ya fuese para retratar a Robert o para tomar sus propias composiciones, que luego repartirían una vez revelado el carrete - dato que asumimos, ya que parte de esos negativos estaban en posesión de Twombly y, tras su muerte, en posesión de la Fondazione Nicola del Roscio.

⁶ Traducción aproximada por el autor:

«[Twombly y Rauschenberg] trabajaron tan estrechamente juntos durante estos años que a veces es difícil distinguir quién tomó esa fotografía [...] (lo que sí que sabemos es que pertenecía -la cámara Rolleiflex- a Rauschenberg)»

⁷ Esta unión llegaba hasta tal punto que, tras últimas investigaciones, se ha probado que algún cuadro de Rauschenberg está pintado sobre los trazos de una pintura de Twombly de la época. Pudimos comprobarlo en un correo electrónico enviado por parte de la Robert Rauschenberg Foundation en el cuál se adjuntaba una imagen de la prueba de rayos X sobre el cuadro. No se ha podido adjuntar dicho archivo en esta investigación por motivos de derechos de imagen. No obstante, también es un tema tratado por David White en el documental “*Cy Dear*”, del cuál tampoco podemos especificar una citación debido a que solo pudimos atender a su visualización privada en el MoMa de Nueva York durante el 25 de Abril de 2018.

la autoría nunca se han tomado muy en serio, ni por los artistas en vida, ni por las respectivas fundaciones actuales. Simplemente se identifica como un estado de amistad y como lo que realmente era: un intercambio entre artistas, donde a veces aparecía uno como el autor y otras el otro⁸.



Figura I - Negativos de tomas de Robert Rauschenberg realizadas por Twombly. © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio

Tal y como Cullinan muestra en este fragmento, lo que sí que al menos tenemos claro, es que la máquina pertenecía a Rauschenberg. Esto nos deja como dato de interés ya no solo la íntima relación artística entre los dos protagonistas, sino también el añadir una nueva cámara al catálogo de máquinas utilizadas por Twombly; lo cuál se muestra como muy relevante, ya que el motivo principal de esta tesis es centrarse en la relación de Cy Twombly con la

(Cy Dear, 2018. [film] Roma: Good Day Films.)

⁸ Nicola Del Roscio en entrevista con el autor: «*Many photographs that Rauschenberg said were done by him they were done by Twombly. But, you know, he didn't contest anything, he just let it go.*».

fotografía. No obstante, puesto que nos encontramos todavía en apartado de introducción, las diferentes cámaras así como el uso que hacía de ellas, se tratará a fondo en próximos apartados. Por otro lado, la cita de Cullinan añade un punto de apoyo a la hipótesis de la necesidad de la toma por parte de Twombly y de cómo éste arrancaba de las manos de su acompañante la cámara para tomar ciertas fotografías.

Tal vez, en estas fotografías podemos ver cómo Rauschenberg explora los límites más conceptuales y matéricos de la fotografía de una manera explosiva e inquieta, así como compositiva y casi pictórica, y apreciamos a un Twombly mucho más impulsivo y que casi podemos imaginar cómo decide robar la cámara de su compañero en un gesto caprichoso y lanzarse a captar ese momento, ya sea para retratarle o para plasmar esa impronta visual, que no es otra cosa más que, primordialmente, un estado mental y sensorial del momento⁹. Pero, a pesar de estas pequeñas diferencias entre los dos artistas, es evidente tras conocer ambos trabajos fotográficos que los dos compartían preocupaciones similares y sus investigaciones sobre el dispositivo fotográfico convergían en muchos puntos concretos en común.

De vuelta a los Estados Unidos a finales de la primavera de 1953, concretamente a la ciudad de Nueva York, Twombly trabaja un tiempo en el estudio de Robert Rauschenberg en el número 61 de la calle Fullton (*61 Fullton Street*). Además de desarrollar las primeras pinturas grises y algunas de sus esculturas que ya anticipan lo que será su estética escultórica predominante posterior (esculturas y pinturas que acaban, en su mayoría, destruidas - en algunos casos, re-construidas o re-pintadas), realiza algunas fotografías que recogen todos esos detalles. Entre dichas fotografías destacan las que posteriormente Twombly editó en las copias *dry-print*: «*Robert Rauschenberg combine materials*» y las fotografías de los conocidos como *grey paintings* (pinturas grises), aunque también encontramos algunos posados de Rauschenberg junto a sus obras, partes del estudio o algún bodegón – si se pueden llamar así.

⁹ Damos aquí, ya en estas jóvenes acciones fotográficas, con una de las constantes del uso de la cámara de Twombly a lo largo de toda su carrera artística; una de las hipótesis centrales de la tesis, que comprende el trabajo fotográfico de Cy Twombly como una necesidad derivada del deseo de captura del estado mental y sensorial del momento, convirtiendo la cámara en la herramienta perfecta para este cometido estético; para la obtención de dicha imagen.



Figura II - Fulton St. Studio, NYC, 1954. © Cy Twombly Foundation

Años más tarde, tras su servicio militar en Washington DC y varias exposiciones de pinturas y dibujos, en 1957 deja Nueva York y viaja de nuevo a Italia. Durante estos años y hasta principios de los 70, Twombly lleva a cabo un corpus fotográfico que, de algún modo, podría ser más cercano a una práctica fotográfica más común, más ortodoxa en temáticas y procedimientos. Nos referimos aquí a fotografías de viajes y algunos retratos de familiares y personas cercanas. No encontramos fotografías publicadas que atiendan a una manera de hacer más próxima a lo ya realizado hasta el momento o a lo que vendrá posteriormente, a lo que hoy en día se conoce como la obra fotográfica de Cy Twombly. Sí se han podido encontrar, tras una búsqueda en los archivos de la fundación, algunas fotografías menores que contienen alguna traza de un lenguaje fotográfico más personal.

I. Hipótesis

La escasa información publicada y la complejidad del trabajo fotográfico del artista, lleva a plantear no una, sino varias hipótesis centrales sobre las cuales se desarrolla el resto del proceso de investigación.

Lo que entendemos como lenguaje propio en la obra fotográfica de Cy Twombly, a modo de hipótesis, lo concebimos desde el momento justo en que Twombly decide coger la cámara, hasta la firma y numeración de ejemplares reproducidos a partir de las matrices elegidas; un conjunto de características que vienen dadas por la inmediatez e impaciencia de la captura de ese estado mental y físico del artista en relación con su entorno, en suma al gesto fotográfico y las decisiones matéricas posteriores en cuestiones de reproducción. Esto se traduce en imágenes veladas por estratos de grano y desenfoque, indiferentes al detalle anecdótico, que centran su ser en la captura de una esencialidad del objeto en su relación con la luz, la atmósfera y la presencia de lo circundante. Este “lenguaje propio”, como otra de las hipótesis primordiales de la tesis, no se dará hasta el lanzamiento al mercado de la cámara Polaroid SX-70¹⁰, la cual permitía el disparo y el revelado de la fotografía en un solo paso y de manera más o menos instantánea.

La cámara Polaroid, tanto por su relativa instantaneidad como por su fácil uso y comprensión, aportará al artista un nuevo modo de entender y ejercer la fotografía. A diferencia de otros artistas que sí otorgan una importancia al proceso y la elaboración del material para la realización de la foto, Twombly no necesitaba dedicar tiempo a esa parte más técnica del proceso creativo; por el contrario, podía suponer tedioso el tener que afrontar una parte técnica que lo desvinculara del estado de “embriaguez estética”.

Estas calidades y cualidades resultantes en su fotografía, muy a menudo acaban siendo relacionadas con lo amateur. Tanto por los procesos fotográficos empleados, como por el

¹⁰ En 1972 en el estado de Florida y en 1973 a nivel nacional en los EEUU. Anteriormente, con la segunda generación de cámaras Polaroid, existían otros modelos en los que la *instantaneidad* de la película no era tal, sino que además de enfocar y disparar, una vez extraída manualmente la película, se debía *pelar* la fotografía separando el positivo del negativo una vez finalizado el proceso de revelado.

resultado final de las obras, el amateurismo es una constante en los análisis y las descripciones de toda la bibliografía dedicada a este medio del artista. Por nuestra parte, como otra de las hipótesis principales de la investigación, este amateurismo está más íntimamente relacionado con el *modus operandi* del artista, dónde lo precario en los materiales, la inmediatez casi inconsciente y el resultado entre abrupto e inestable, se entremezcla con el hacer para uno mismo y la despreocupación, *a priori*, del juicio externo. Un amateurismo, a veces consciente y encubierto, otras despreocupado pero fiel a un modo de hacer.

La producción de la obra, si lo podemos llamar de este modo (ya que, en un estado primigenio, estas fotografías no parecían pertenecer a tan alta categorización, sino que se generaban dentro de un continuo de espacio y acción creativa), tenía que venir de la mano del impulso y, a su vez, concretar en el momento preciso¹¹. Así pues, el factor de simplicidad de la cámara, ligado al “milagro de la aparición”¹² de la imagen fotográfica lleva a Twombly a la producción casi obsesiva de un material fotográfico que no se despegaba de todo un conjunto artístico, unificando, a nuestro juicio, pintura, escultura, dibujo y fotografía en un solo concepto: el proceso creativo¹³. Englobado en este concepto genérico y demasiado expansivo, hacemos referencia aquí, por un lado, a la atención prioritaria a ese proceso de la obra, tanto por parte del artista como por nuestra parte a un nivel de estudio y comprensión, pero por otro lado y de una forma más significativa, a toda esa variedad de medios (pintura, escultura, fotografía...) y su pertenencia a un solo y único lugar y acción creativos; un ámbito y espacio de trabajo conjunto, dónde se entremezclan los diferentes procesos, medios y producciones, sin distinción en su génesis. Este proceso creativo, sin un principio o un fin concretos, entendiendo la atemporalidad como parte de la propia obra producida; es decir, que no existe un inicio claro de cada producción, da lugar al registro de instantáneas relacionadas con su hábito de trabajo y su vida cotidiana.

¹¹ Entendemos momento, ya no solo como el fragmento temporal, como un *instante decisivo*, sino también el espacio circundante en relación con el estado mental del artista.

¹² Nicola Del Roscio, acerca de por qué Twombly fotografiaba, en entrevista con el autor: «*Maybe he liked the “meraviglia della figura riprodotta istantaneamente”, maybe... that marvellous thing that is Polaroid, you know? That expectation of a quick result.*»

Traducción aproximada del autor:

«*Tal vez le gustaba la maravilla de la figura reproducida instantáneamente, tal vez... esa cosa maravillosa que es la Polaroid, ¿sabes? Esa expectativa de un resultado rápido.*»

¹³ Cabe mencionar, además, en este apartado introductorio, que este sentido unitario, esta visión compacta y de unidad entre medios, se trata como principal tesis del trabajo.

Un hacer sin pausas que convierte lo fotográfico en necesidad. Esto también se muestra como hipótesis central del trabajo, ya que no puede llegar a entenderse todo este cuerpo de obra fotográfica sin una razón primera concreta; la necesidad de la captura de la imagen, derivada del deseo de aferrarse a lo estético y del *state of mind* del momento de la toma. Y de ésta, más concretamente, el formato Polaroid, no solamente por la inmediatez ya citada, sino por lo objetual del material resultante; estos objetos fotográficos servían a Twombly como referencia constante y los colocaba en diferentes lugares de sus casas, estudios o lugares de trabajo, junto a sus propias esculturas, estatuas clásicas, jarrones con flores o estanterías con libros. En resumen, la fotografía no es solamente un medio al cual se recurre de un modo casual o anecdótico, si bien sí que puede llegar a parecer arbitrario en algún momento, se trata de una práctica totalmente consciente e intencional.



Figura III - Mesa de la casa de Twombly de Gaeta, dónde podemos apreciar varios referentes visuales junto a una de sus esculturas y algunas fotografías propias. © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio

Como muestra de esta intencionalidad y de la presencia e importancia de la fotografía para el autor, se presenta la posterior reproducción de las indiciales Polaroid. En 1993 Twombly decide, primero mediante un método artesanal y posteriormente mediante otro mecánico, reproducir, ampliar y seriar las fotografías que había estado disparando desde sus inicios como artista. Aunque los motivos son inciertos, podemos llegar a aventurar que, en parte, la preocupación del artista respecto a los efectos del paso del tiempo en los objetos fotosensibles, tales como las fotografías Polaroid, podría haber sido un desencadenante a la hora de decidir reproducir dichas imágenes. Por otro lado, sabemos por varias fotos de archivo que el artista contaba con varias obras de fotógrafos famosos en su colección privada, con lo cual, podríamos llegar a afirmar que se trata de una práctica que seguramente no solo apreciaría, sino que también habría estado interesado desde los indicios en su andadura fotográfica.

En cuanto a la decisión de cambio en el método de reproducción, el método utilizado en primera instancia en 1993, se trata de un proceso artesanal llevado a cabo por la familia Fresson, en el sur de Francia; una técnica con un procedimiento secreto, que ha pasado de generación en generación desde 1899. El resultado de estas estampas es cálido, delicado e interpreta las tomas del artista de un modo sorprendentemente bello y elegante. Ante este resultado, Twombly cesa su producción con dicha familia y no vuelve a retomar la reproducción de sus Polaroid hasta dar con el método *dry-print*. Esta nueva técnica basada en la impresión mediante máquina reprográfica láser, dotará a las estampas de Twombly de todo aquello que las reproducciones de los Fresson no tenían; si las láminas de los Fresson eran interpretaciones delicadas y sutiles, las *dry-print* son crudas y aberrantes. Un giro de 180° en cuanto al modo de enfocar una reproducción de obra fotográfica que conjuga con el resto de obra plástica del artista, dónde lo precario, lo crudo y lo directo son los adjetivos que, bajo esos términos inscritos en la fealdad, concluyen en esas piezas cargadas de sentido estético y belleza.

Por otro lado, estas reproducciones de las Polaroid llevadas a cabo mediante el procedimiento *dry-print* son, bajo nuestro punto de vista y como hipótesis secundaria, un acercamiento a lo pictórico desde lo fotográfico; una región común dónde lo fotosensible acaba convirtiéndose en materia pictórica. El *dry-print*, como pigmento seco adherido a la superficie del papel, forma la imagen que previamente había sido tomada mediante el método

fotográfico; ahora, ese pigmento, adquiere casi la misma presencia a nivel matérico que la propia imagen que dibuja el trazo de la máquina reprográfica.

Abordando la temática fotográfica en Twombly, podemos decir que se caracteriza por la multiplicidad y la heterogeneidad, siempre rebotante de una sensibilidad particular a la hora de elegir lo fotografiado en cada instantánea¹⁴. Ya puede considerarse una advertencia el adjetivo “particular”, ya que no se trata de un conjunto fotográfico sencillo de comprender o compilar en un mismo contenedor, pues lo dispar está presente en toda colección o selección de trabajos; ya hablemos desde el punto de vista de un aspecto estético y formal de la fotografía, el género o la elección de encuadre, siempre va a conllevar un arduo esfuerzo de comprensión y canalización de las palabras para una descripción certera e inteligible. Como trataremos más adelante, lo inefable es una de las presentes, primordialmente, en todo disparo de Cy Twombly, así como también nos encontramos con dicha característica en toda su producción artística.

A pesar de esta multiplicidad y particularidad en la temática fotográfica, sí podremos establecer patrones y *modus operandi* claros en el desarrollo del trabajo fotográfico del artista. Por un lado, como hipótesis surgida del estudio de las imágenes del archivo de la fundación, hablaremos del uso del marco como elemento recurrente en toda su producción, ya sea fotográfica o plástica, así como en un uso cotidiano. El marco aquí tendrá una relación directa con la acción de enmarcar, el encuadre visual de un fragmento de la realidad y su relación con la idea de ventana. Además, se verán varios ejemplos en pintura donde se establecen analogías con elementos de su entorno, así como en fotografía y su relación con el marco técnico de la Polaroid, para sustentar esta hipótesis.

Como otro de los patrones que habíamos comentado en contraposición de la heterogeneidad y la multiplicidad de la temática en la obra fotográfica de Twombly, también se podrá establecer un ejemplo claro de *crescendo* en cuanto al uso de color; no solamente en su fotografía, sino también en el resto de obra plástica (ya sea pintura o escultura). Desde sus

¹⁴ Cuando hablemos de instantáneas o instantánea, estaremos haciendo referencia a una fotografía. En los casos que esta palabra haga referencia a la fotografía instantánea Polaroid se especificará a continuación de la palabra. De modo que aquí, y en el resto de casos a excepción de lo ya especificado, el uso de la palabra “instantánea” se trata de un sinónimo directo de fotografía.

primeras pinturas negras y grises, a los últimos cuadros pintados con colores flúor; desde sus esculturas bañadas en blanco, a las últimas tridimensionales en colores azules y verdes; desde sus fotografías pálidas, a las tomas de *Wal-Mart* o las últimas fotografías tomadas en el cementerio de la isla de Saint Barthes.

Por último, si bien es cierto que el trabajo fotográfico de Cy Twombly se trata, bajo nuestro punto de vista y como una de las hipótesis fundamentales del trabajo (al igual que el resto de medios usados por el artista), de una práctica consciente y asimilada llevada al más álgido terreno de sus posibilidades, sin atisbo de cualquier tipo de inferioridad, no podríamos asegurar un uso de estrategias a la hora de abordar dicha práctica. Las características formales y visuales que se dan en ciertas fotografías, no pueden llegar a establecerse como objetivos formales claros, sino como conjunto de casualidades surgidas de la intención de la toma; efectos y causalidades propios del medio y de su uso prolongado, para llegar a la obtención de unas imágenes derivadas del deseo de captura de ese *state of mind*.

II. Objetivos

Las hipótesis formuladas, se presentan con el principal objetivo del desarrollo de un cuerpo de trabajo de investigación, que pueda arrojar algo de luz sobre las diferentes incógnitas que el propio trabajo fotográfico de Cy Twombly presenta.

Los objetivos principales son la identificación de motivaciones y *modus operandi* de la toma de estas fotografías, sus intenciones, códigos y lenguajes para llevarla a cabo, identificar los procesos técnicos utilizados durante ese transcurso y su relación con el resto de prácticas plásticas. También son principales destinos de esta investigación, la búsqueda de patrones y semejanzas entre tomas y entre medios de creación, así como la localización de momentos de la toma (si eran realizadas durante el proceso creativo o se alejaban del resto de medios y lugares de producción...), pero también la concreción lo fotográfico en Twombly como un medio autónomo e independiente del resto de su producción plástica, a pesar de su aparente marginalidad.

Por supuesto, es también una de las metas a alcanzar durante el proceso de investigación el análisis de las propias fotografías a un nivel gráfico, centrado en sus características físicas y matéricas, así como en las capacidades evocadoras y seductoras de las imágenes (tanto tomadas, como reproducidas); definir a un Twombly preocupado por esas imágenes y por el resultado de las mismas.

Todo ello, englobado en la preocupación por ensalzar lo que ha sido durante mucho tiempo un medio marginal en el conjunto de obra de Cy Twombly.

III. Estrategias metodológicas

Esta tesis tiene en la Fondazione Nicola Del Roscio, y en el acceso a su material de archivo en el que estamos trabajando, la principal fuente de consulta. Esto supone el contacto directo con material fotográfico original (tanto las fotografías Polaroid y negativos originales, así como las impresiones, pinturas, esculturas y dibujos), archivo (correspondencia, posters de exposiciones históricas, objetos personales, cámaras...), biblioteca (la totalidad de publicaciones dedicadas a Twombly, así como otras publicaciones que han citado al artista o que han utilizado sus imágenes), así como relación y conversación directa, ya no solamente a nivel profesional, sino también personal y de camaradería con su director: el Sr. Nicola Del Roscio, el cuál fue durante la mayor parte de la carrera artística de Cy Twombly, editor, ayudante, compañero de viaje y amigo. La relación personal y profesional entre ambos se inicia en Roma, a principios de la década de 1960, derivada por la casualidad y la curiosidad. Nicola Del Roscio vivía justo en el apartamento de enfrente de Twombly, desde dónde podía ver la actividad del interior de la residencia-estudio del artista. Invitado por un amigo común, conoció a Cy Twombly y su obra en una de las elegantes fiestas que sucedían a menudo en el apartamento de Vía Monserrato. El joven Del Roscio impresionó al artista con su reacción frente a las obras y sus comentarios posteriores. Esto desencadenó en una próspera relación personal y profesional que llevaría a los dos estetas a compartir viajes, proyectos y experiencias personales; Nicola Del Roscio, desde aquel momento y hasta el final de la vida de Twombly, se convirtió en una mano de apoyo, compañero de andanza y confidente de pensamientos artísticos¹⁵.

Por otro lado, además de una estancia de estudios en el extranjero de seis meses entre los archivos de la Fundación y la American Academy in Rome (dónde hemos visitado la biblioteca, exposiciones y compartido varias charlas con Peter Benson Miller¹⁶, hemos trabajado en labores de archivo, catalogación y conservación contratado por la Cy Twombly Foundation, en su sede de Gaeta; esto ha aportado mucha más cercanía y análisis de todo el material con el que trabajamos aquí. De hecho, la mayoría de imágenes incluidas en esta tesis han sido digitalizadas y catalogadas personalmente por el autor.

¹⁵ Nicola Del Roscio, *Catalogue Raisonné of Drawings Vol.II-VIII*, Schirmer/Mosel, Munich

¹⁶ Autor de una de las más recientes publicaciones acerca de la fotografía de Cy Twombly, *Cy Twombly Photographer*, catálogo de una exposición que él mismo comisarió. Además también fue codirector de esta tesis durante la estancia de estudios en Italia.



Figura IV - Nicola Del Roscio posando en un sofá que perteneció a Andy Warhol, en su casa de Gaeta. Fotografía Polaroid realizada por el autor, 2017

Además, cabe mencionar la exhaustiva labor de campo realizada durante la estancia y antes de esta. Nos referimos aquí a la adquisición de varios modelos de máquinas Polaroid antiguas, la exploración de su funcionamiento y el acercamiento desde la práctica a un modo de hacer próximo al de Twombly; un “ponerse-en-el-lugar-de” mediante las máquinas utilizadas por el artista, seguido de una labor de estudio y análisis de los resultados obtenidos. También, la visita de muchos de los lugares dónde fueron tomadas dichas fotografías, como Gaeta, la ciudad italiana dónde se afincó durante los últimos años de su carrera y de su vida; esto incluye los lugares que frecuentaba, como su restaurante favorito en la orilla del mar Tirreno junto a la playa, el *Ristorante Miramare*, el bar dónde tomaba café y que fotografió en un par de ocasiones, el *Bar Bazanti*, así como el exterior de su casa o su estudio, el jardín de su amigo y compañero Nicola Del Roscio ahora convertido en parte de su fundación, por no mencionar otros lugares cercanos que también visitó frecuentemente como Itri o la mítica Villa de Tiberio en la ciudad vecina de Sperlonga.

Todo ello, ha sido publicado en un libro que funciona, ya no como anexo, sino como escrito complementario a esta investigación¹⁷. Se recomienda encarecidamente la revisión de dicha publicación, no como necesidad para comprender la totalidad de esta tesis doctoral, sino como añadido sustancial que amplía y aclara esta parte práctica.

¹⁷ Peris, Carlos. *Secret Joy, un acercamiento práctico al trabajo fotográfico de Cy Twombly*, Matando al Padre Ediciones, Valencia, 2019.

IV. Estructura y contenidos

A lo largo de este escrito, encontraremos varios apartados que dividirán el grueso del trabajo de investigación en diferentes secciones, con tal de favorecer una estructura que divida la tesis por contenidos temáticos.

Bajo el título-paraguas de «La cámara como “herramienta”» podremos localizar tres apartados con los títulos «Pintura y fotografía: cuestiones generales», «Lo fotográfico en el proceso creativo» y «Cy Twombly: Obra; Cronología». En este primer tramo de la tesis doctoral se analizará todo lo relativo al uso que Twombly hizo de la cámara fotográfica; su relación entre la pintura y la fotografía, las aproximaciones a ciertos movimientos artísticos y otros artistas con lo que podríamos establecer una relación casual, así como el uso de la cámara durante el proceso creativo plástico. Todo esto se cierra mediante una puesta en relación con su obra plástica, ciertas características y decisiones a lo largo del proceso de producción y una pequeña cronología, que finaliza con el foco en sus últimos años de carrera artística (años en los que utilizó más asiduamente el medio fotográfico).

En el segundo gran apartado, titulado «Características formales de la fotografía» se analizará de forma concreta las técnicas utilizadas para la obtención del material fotográfico, junto a los recursos y procesos técnicos de elaboración, tanto de los originales como de las copias. También se analizarán los diferentes géneros y temas tratados por Twombly con su fotografía, así como su relación con la obra plástica del artista.

El tercer apartado constará de la parte de aportación más personal a toda esta investigación; si el resto de apartados trataban de poner de manifiesto toda la información que se ha podido recabar durante los últimos años de estudio, este último fragmento de la tesis doctoral titulado «Entre el gesto y la intención; de lo visual a lo mental, del state of mind a lo matérico», indagará en los aspectos menos tratados acerca del trabajo fotográfico de Cy Twombly. Comenzando por «Lo precario» como elemento central y punto de encuentro en toda la producción de Twombly, lo cual está totalmente presente también en su obra fotográfica; conduciremos el discurso hacia terrenos donde «Lo inestable» es clave para comprender las fotografías del artista y, finalmente, desembocaremos la disertación en la culminación de «Lo inefable» como parte ineludible de toda aproximación verbal hacia las fotografías elaboradas por Twombly. En esta última sección, se establecerán dos líneas concretas de evasión de las

palabras concretas para definir las imágenes tratadas; estas serán «Lo poético y la dualidad» en el lenguaje empleado.

Como parte final del trabajo de investigación, encontraremos las tres entrevistas formales que se llevaron a cabo con el compañero de viajes, amigo y editor de Cy Twombly: Nicola Del Roscio. La primera de ellas, realizada tempranamente durante la investigación se realizó junto al mar, en el restaurante preferido de Twombly en Gaeta, el *Ristorante Miramare*; se tratan temas generales acerca de la investigación que se llevaba a cabo y sirvió para apuntalar ideas, que por aquel entonces, todavía no estaban asentadas. La segunda de ellas, ya más avanzada la investigación, se llevó a cabo el primer año de estancia en la Cy Twombly Foundation de Gaeta; se trata de una transcripción del audio mientras se visionaba el film de Tacita Dean *Edwin Parker*, dónde se extraen detalles clave para la comprensión de Cy Twombly como persona y se culmina con una pequeña entrevista al final del visionado. Por último, la última entrevista formal que se realiza a Del Roscio; en esta última conversación grabada a finales del primer año de estancia en Gaeta, se establece la premisa de partir de una cita del propio Del Roscio (escrita o verbal), desde la cual se inicia una conversación de la que se espera obtener respuestas a ciertos enigmas todavía presentes.

V. Estado de la cuestión

La reconocida figura de Cy Twombly ha sido analizada y comentada ampliamente, tanto durante su carrera artística como póstumamente. Desde las más amplias disertaciones formales, hasta los textos más breves y poéticos; tratando tanto lo plástico y matérico en su obra, como lo más conceptual y subyacente. De toda esta compilación de textos para catálogos, libros y publicaciones, podemos considerar, desde un primer recuento, que una gran mayoría de ellos tratan, sobre todo, su obra plástica (en concreto pinturas, esculturas y dibujos). De entre toda esta suma (unas 1028 publicaciones según la Fondazione Nicola Del Roscio, menos de un 2% trata su obra fotográfica. Y de este porcentaje, solo 10 de estas publicaciones aproximadamente tratan exclusivamente sobre su fotografía. Todo esto sin mencionar la existencia, desde hace ya bastantes años, de varios números formales de catálogos razonados acerca de sus pinturas, dibujos y esculturas, pero solo unos volúmenes que reúnen las fotografías publicadas por Twombly de una manera no cronológica ni razonada¹⁸.

Si bien parece que, a primera vista y basándonos en las cifras anteriores, atendemos, quizá, a una dedicación aparentemente marginal en el artista, la obra fotográfica de Cy Twombly casi puede presentarse como un nexo ineludible entre todo su *modus operandi* como creador. No es de extrañar que mucho tiempo después de su primera publicación en 1993, las fotografías de Twombly vayan ocupando un espacio mayor entre sus exposiciones y publicaciones. Ya no solamente el creciente número de muestras y textos dedicados exclusivamente a su trabajo fotográfico avalan la importancia que se le está dando en los últimos años a este tema, sino también podemos apreciar esta valoración en los resultados de las subastas, donde vemos que su cotización está al alza, así como también la inclusión de estas fotografías en las últimas exposiciones retrospectivas.

En cuanto a textos académicos se refiere, no encontramos ninguna tesis doctoral sobre el artista a nivel nacional, hasta el último año de doctorado. En 2017 se publicó en la

¹⁸ Sí cabe señalar que, puesto que estos catálogos fueron realizados cuando Cy Twombly vivía, fueron supervisados por el artista; la colocación de las imágenes, orden y parte de la maquetación, así como el diseño de la portada fueron, decisiones propias de Twombly; luego, podemos deducir que dedicaba una atención especial y detallada al respecto de las imágenes y fotografías.

Universidad de Valencia la tesis doctoral con título "*Cy Twombly: Intérprete de dos mundos*" [*Un artista entre Estados Unidos y Europa, entre lo clásico y lo contemporáneo*] a cargo de, la ahora doctora, Irene Gras Cruz. Esta tesis doctoral se descubrió a principios de 2019, puesto que en los dos años anteriores habíamos centrado nuestro desarrollo de la investigación en el trabajo de campo y la recapitulación de publicaciones en la fundación Cy Twombly, así como en el trabajo de archivo en las mismas instalaciones o la redacción completa de esta tesis doctoral. Así pues, el descubrimiento de esta publicación y el haber conocido personalmente a su autora, a pesar de no tratar amplia y específicamente la producción fotográfica de Cy Twombly, ha aportado nuevas perspectivas de estudio, así como haberse asentado como un precedente nacional en el cual basar otras investigaciones acerca del autor.

A nivel internacional, la totalidad de tesis doctorales que tratan únicamente la figura de Twombly son más bien escasas, si bien es cierto que suman alguna decena si contamos el resto e investigaciones en las que el autor es parte (no totalidad) del objeto de estudio. De entre este número de trabajos, ninguno trata el trabajo fotográfico del autor; si bien es cierto que en algún caso llegan a mencionarlo, nunca se trata extensamente ni en profundidad.

VI. Aclaraciones

Conviene, en este apartado, recalcar ciertos aspectos que consideramos importantes a tener en cuenta antes de abordar un texto de estas características.

Por un lado, nos gustaría recalcar la labor de traducción de los diferentes textos utilizados a lo largo del proceso de investigación. Como sabemos, la gran mayoría de los escritos acerca de Twombly han sido publicados por editoriales y museos de todo el mundo; un número muy reducido de éstas está redactado en castellano. Por lo tanto, todos los textos incluidos en este trabajo de investigación han sido transcritos en su idioma original. Pero, a fin de ayudar a la lectura del texto en la lengua en el que ha sido escrita casi en su totalidad, como ya se ha podido comprobar, se facilita una traducción aproximada en una nota a pie de página. Debemos recalcar aquí el carácter aproximado de la cita, ya que, a pesar de corroborar dicha traducción con nativos de cada lengua (inglés, alemán e italiano), no podemos asegurar que la traducción sea 100% precisa.

Por otro lado, y de nuevo tratándose de una cuestión de lenguaje, la jerga utilizada durante toda la investigación pretende ser, en todo momento, académicamente rigurosa. No obstante, tanto por el carácter de la obra que está siendo analizada, como por la materia artística que se está tratando, así como por la propia figura de Cy Twombly (el cual se mostró siempre evasivo frente a los medios, suscitando así algo de misterio y provocando un gran vacío de información alrededor de su persona), el lenguaje utilizado puede llegar a no ser totalmente ortodoxo en cuanto a términos académicos se refiere. Esto se recalca a lo largo del texto, siempre que el lenguaje más poético tenga que interceder para lograr una mejor explicación de los términos que queremos alcanzar con estas palabras. Por otro lado, cabe recalcar también, que esto se trata de un lugar común en todos los textos que tratan la obra de Twombly; lo inefable siempre está presente en todos los escrito, por lo tanto, siempre veremos una tendencia a eludir la terminología más certera a cambio del uso de una más poética y evocadora.

Como apunte final, incidir en la importancia del trabajo de campo en esta tesis doctoral. Por ello, debemos aclarar que muchas de las cuestiones que aquí se tratan como verdades, han sido reveladas en conversaciones casuales con personas relacionadas con Cy Twombly; normalmente son fruto de pequeñas charlas diarias con primeras fuentes tales como Nicola

Del Roscio o Viorel Grasu, por citar un par con los que más se ha charlado del tema, durante dos años de estancia en la sede de la Cy Twombly Foundation en Gaeta. No obstante, siempre que se da algo por hecho en el texto, se hará referencia con una nota al pie que se trata de información proveniente de una charla con alguna de estas personas.

Introduction (English)

*«We are never true historians, we are always a little poets
and our emotion may only translate a lost poetry»*

(Bachelard, 2012)

Despite his main interest in the pictorial medium since his first works, Twombly's artistic development has never been delimited or bounded by a specific medium or process. The images we have of Cy Twombly's first works refer to pictorial compositions close to German Expressionism or small three-dimensional constructions inclined towards a Dada aesthetic (movements in which he showed interest then)¹⁹. At that time, his extensive knowledge and cognitive impulse on art and, especially painting, led the young Twombly to enrol in the Boston Museum School. He remains there until the opening of the new art department of the Washington and Lee University of Lexington in 1949, where he will apply for a scholarship from the Art Students League of New York. There he remains in contact with the painting of the great avant-garde of the time such as Jackson Pollock, Mark Rothko or Robert Motherwell and begins his great friendship with Robert Rauschenberg.

As far as production or photographic creation is concerned, we do not find images that can be directly attributed to Twombly until the early 1950s, during his stay in the summer and winter courses of the well-known Black Mountain College, in North Carolina (1951- 1952)²⁰.

As was common in the knowledge imparted in this artistic institution, neither here Cy Twombly limits his artistic development to a fixed medium or procedure. At school, attendees (or participants, since it was not a school as such where there was a rigid hierarchy and a differentiation between teachers and students) shared and exchanged knowledge between different media and creative processes²¹. Thus, anyone attending the creative exchange experiences of Black Mountain College, entered into a dynamic interdisciplinary relationship; from the most classic processes such as painting or sculpture, to more

¹⁹ Jonas Storsve, ed. Cy Twombly. Centre Pompidou, Paris, 2016.

²⁰ Molesworth, Helen; Leap Before You Look: Black Mountain College 1933-1957. Yale University Press, New Haven, 2015.

²¹ Ibid.

innovative ones for the time such as sound or theatre, which gave way to outstanding and more aesthetically defined movements, such as performance or sound art.

Within this climate of exchange and interdisciplinary relationship (very influenced by the environment of the time close to the hippie²²), Twombly develops, among other processes, a powerful inclination towards photography. He studies photography with Hazel Larsen Archer, sharing his experience with other artists such as Robert Rauschenberg or Dorothea Rockburne:

I first met Cy at Black Mountain College in the fall of 1950, when he and Rauschenberg were there together. They were both stunningly handsome. They were never students in the strict sense. They were there to grab free time to paint and to partake in the vast richness of that intellectual community.
(Rockburne, 2011)

In these first shots taken by Twombly, despite his practices and a side of the studio's own photography and the experimentation of the time, precisely in a very incisive way in the context of Black Mountain College, we stumble upon photographs of simple compositions, with static camera, in black and white and with a medium contrast; In these first images we already glimpse a Twombly photographer-operator who will not stop creating and propitiating this kind of imprints in the future and throughout his artistic production. The blur, the compositions in square format, simplicity, precariousness and the aura of the unstable are key points in the assimilation of his photography, already from some early beginnings. We found in several publications that Twombly used a pinhole camera to take some of his photographs during this period. He will also explore other types of shots, as well as other cameras and processes, portraying characters from his surroundings such as Franz Kline or John Cage, or taking pictures from the Willem de Kooning studio at Black Mountain College, led by an inseparable Rauschenberg. His relationship with Robert Rauschenberg, which, although from a different point of view than Twombly, also impulsively photographs all those forms that surround him, leads him to sharpen this practice and not detach himself from the photographic medium for a long period of time.

After obtaining a travel grant from the Virginia Museum of Fine Arts, Twombly starts, again with Rauschenberg, a trip to Europe and North Africa during 1952 and 1953. The trip, after

landing in Palermo, included the visit of several cities in Italy (Naples, Rome, Florence, Siena...) and the crossing from Rome to Morocco, where they would also visit several cities in the North African country, as well as their return by train through Spain²³. Both this journey and the years to In the United States, he leads the two young artists to share conversations and themes next to the camera in an intimate and fruitful artistic relationship.

This union involves reciprocal aesthetic pollution and an intimate and daily collaboration that does not allow us to discern which photograph shot who²⁴. In his text *Camera Obscura*, published in 2011, in the catalogue *Le Temps Retrouvé - Cy Twombly photographe & artistes invites*, Nicholas Cullinan stated:

[Twombly and Rauschenberg] worked so closely together during these years that is sometimes difficult to distinguish who took that photograph [...] (Which we do know belonged - the Rolleiflex camera - to Rauschenberg) (Cullinan, 2011 p. 47)

The debate of the authorship of the photographs is always present between Rauschenberg and Twombly among the shots of this era. Actually, it is difficult to distinguish who did the photograph, as Cullinan points out, since aesthetic ideals and teamwork during that period

²³ In a letter that Twombly wrote to, at that time, IVAM's director, Kosme María de Barañano, after visiting Valencia, on the occasion of the collection of the Julio González international prize, the artist refers to his trip to Spain back in 1952.
Approximate transcript of the letter sent:

*Dear Spanish,
This is a belated thank you for the wonderful and happy time you gave me and all my friends in Valencia. It was really a very nice time.
And also to thank you for the [illegible: maybe hat]. I remember so well on my first trip to Spain in 1952. As for a piece for your museum I shall give it a good thought. For a sculpt. show that will have to wait a while as I am over my head for the next II years.
Thank you again for your warm reception in Valencia.
Now I go to America Until late spring*

[See image on footnote 4]

²⁴ Yes we can assure you that the Rolleiflex camera belonged to Rauschenberg and it was Twombly who took momentary possession of it, either to portray Robert or to take his own compositions, which would then be distributed once the reel - data we assumed was revealed, since part of those negatives were in the possession of Twombly and, after his death, in the possession of the Fondazione Nicola del Roscio.

did not show much separation between one artist and another²⁵. Authorship disputes have never been taken very seriously, either by living artists, or by the respective current foundations. It is simply identified as a state of friendship and as it really was: an exchange between artists, where sometimes one appeared as the author and others the other²⁶.

See: *Figure I - Negatives of Robert Rauschenberg shots taken by Twombly.*

© *Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio*

As Cullinan shows in this fragment, what we at least have clear is that the machine belonged to Rauschenberg. This leaves us as an interesting fact not only the intimate artistic relationship between the two protagonists, but also the addition of a new camera to the catalogue of machines used by Twombly; which is shown as very relevant, since the main reason for this thesis is to focus on Cy Twombly's relationship with photography. However, since we are still in the introduction section, the different cameras as well as the use made of them, will be dealt with thoroughly in future sections. On the other hand, Cullinan's quotation adds a point of support to the hypothesis of the need for Twombly's taking and how he took the camera from his companion's hands to take certain photographs.

Perhaps, in these photographs we can see how Rauschenberg explores the most conceptual and material limits of photography in an explosive and restless way, as well as compositional and almost pictorial, and we appreciate a much more impulsive Twombly and that we can almost imagine how he decides to steal the camera of his partner in a capricious gesture and jump to capture that moment, either to portray him or to capture that visual imprint, which is nothing more than, primarily, a mental and sensory state of the moment²⁷. But, despite

²⁵ This union reached such a point that, after recent research, it has been proven that some Rauschenberg painting is painted on the traces of a Twombly painting of the time. We were able to verify it in an email sent by the Robert Rauschenberg Foundation in which an image of the X-ray test was attached on the painting. It was not possible to attach this file in this investigation due to image rights. However, it is also a subject treated by David White in the documentary "Cy Dear", of which we cannot specify a citation because we could only attend his private viewing at the MoMa in New York on April 25, 2018.

(Cy Dear, 2018. [film] Roma: Good Day Films.)

²⁶ Nicola Del Roscio in interview with the author: «Many photographs that Rauschenberg said were done by him they were done by Twombly. But, you know, he didn't contest anything, he just let it go.»

²⁷ We see here, already in these young photographic actions, with one of the constants of the use of Twombly's camera throughout his artistic career; one of the central hypotheses of the thesis, which includes the photographic work of Cy Twombly as a necessity derived from

these small differences between the two artists, it is evident, after knowing both photographic works, that the two shared similar concerns and their research on the photographic device converged on many specific points in common.

Flying to the United States at the end of spring 1953, specifically to New York City, Twombly works for a while in Robert Rauschenberg's studio at 61 Fullton Street. In addition to developing the first grey paintings and some of his sculptures that already anticipate what will be his later predominant sculptural aesthetic (sculptures and paintings that have just been destroyed - in some cases, re-built or re-painted), he performs some photographs that collect all those details. These photographs include those that Twombly subsequently published in the dry-print copies: "Robert Rauschenberg combine materials" and photographs of those known as grey paintings, although we also find some Rauschenberg inns next to his works, parts of the study or some still life - if you can call it that.

See: *Figure II - Fulton St. Studio, NYC, 1954.* © Cy Twombly Foundation

Years later, after his military service in Washington DC and several exhibitions of paintings and drawings, in 1957 he left New York and travelled again to Italy. During these years and until the early 1970s, Twombly carried out a photographic corpus that, somehow, could be closer to a more common photographic practice, more orthodox in themes and procedures; we refer here to travel photographs and some portraits of family and close people. We do not find published photographs that look closer to what the artist had done so far, or what will come later; to what is now known as the photographic work of Cy Twombly. But, the truth is that we could find, after a search in the archives of the foundation, some minor photographs that contain some trace of a more personal photographic language.

the desire to capture the mental and sensory state of the moment, making the camera the perfect tool for this aesthetic task; for obtaining said image.

I. Hypothesis

The unusual information published and the complexity of the photographic work of the artist, leads to raise not one, but several central hypotheses on which the rest of the research process is developed.

What we understand as “own language” in the photographic work of Cy Twombly, as a hypothesis, we conceive it from the moment when Twombly just decides to take the camera, to the signature and numbering of copies reproduced from the chosen matrices; a set of characteristics that are given by the immediacy and impatience of the capture of that mental and physical state of the artist in relation to his environment, in addition to the photographic gesture and subsequent material decisions in matters of reproduction. This translates into images veiled by strata of grain and blur, indifferent to anecdotal detail, which focus their being on capturing an essentiality of the object in relation to light, atmosphere and the presence of the surrounding. This “own language”, as another of the main hypotheses of the thesis, will not occur until the launch of the Polaroid SX-70²⁸ camera, which allowed the shooting and development of photography in one step and in a manner more or less instantaneous.

The Polaroid camera, both for its relative instantaneity and for its easy use and understanding, will give the artist a new way of understanding and exercising photography. Unlike other artists who do attach importance to the process and the elaboration of the material for the realization of the photo, Twombly did not need to devote time to that more technical part of the creative process; on the contrary, it could be tedious to have to face a technical part that would disconnect it from the state of “aesthetic intoxication”.

These qualities resulting in his photography, very often end up being related to the amateur. Both for the photographic processes used, as for the final result of the works, amateurism is

²⁸ In 1972 in the state of Florida and in 1973 nationwide in the US. Previously, with the second generation of Polaroid cameras, there were other models in which the instantaneity of the film was not such, but in addition to focusing and shooting, once the film was manually extracted, the photograph should be stripped separating the positive from the negative Once the development process is finished.

a constant in the analysis and descriptions of the entire bibliography dedicated to this medium of the artist. In our opinion, as another of the main research hypotheses, this amateurism is more intimately related to the artist's *modus operandi*, where the precarious in the materials, the almost unconscious immediacy and the result between abrupt and unstable, intermingles with the doing-for-himself and the lack of concern, *a priori*, of external judgment. An amateurism, sometimes conscious and undercover, sometimes carefree but faithful to a way of doing.

The production of the work, if we can call it this way (since, in a primal state, these photographs did not seem to belong to such high categorization, but were generated within a continuum of space and creative action), it had to come hand in hand with the momentum and, in turn, specify at the right moment²⁹. Thus, the factor of the simplicity of the camera, linked to the “miracle of the appearance”³⁰ of the photographic image leads Twombly to the almost obsessive production of a photographic material that did not take off from an entire artistic set, unifying, in our opinion, painting, sculpture, drawing and photography in one concept: the creative process³¹. Embedded in this generic and overly expansive concept, we refer here, on the one hand, to the priority attention to that process of the work, both by the artist and by us at a level of study and understanding, but on the other hand and in a more meaningful way, to all that variety of media (painting, sculpture, photography...) and their belonging to a single and unique creative place and action; a scope and joint work space, where the different processes, means and productions intermingle, without distinction in their genesis. This creative process, without a concrete beginning or end, understanding timelessness as part of the work produced; that is, that there is no clear start to each production, it results in snapshots related to work habits and daily life.

A non-stop making that turns the photographic into necessity. This is also shown as a central hypothesis, since this whole body of photographic work cannot be understood without a

²⁹ We understand moment, not only as the temporal fragment, as a decisive moment, but also the surrounding space in relation to the mental state of the artist.

³⁰ Nicola Del Roscio, about why Twombly photographed, in an interview with the author: «Maybe I liked the “meraviglia della figura riprodotta istantaneamente”, maybe... that marvellous thing that is Polaroid, you know? That expectation of a quick result.»

³¹ It is also worth mentioning, in this introductory section, that this unitary sense, this compact vision and unity between the media, is treated as the main thesis of the work.

concrete first reason; the need to capture the image, derived from the desire to hold on to the aesthetic and the state of mind at the time of the capture. And from this, more specifically, the Polaroid format, not only because of the immediacy already mentioned, but also because of the objectivity of the resulting material; These photographic objects served Twombly as a constant reference and placed them in different places of their homes, studios or workplaces, along with their own sculptures, classic statues, vases with flowers or shelves with books. In summary, photography is not only a means that is used in a casual or anecdotal way, although it may seem arbitrary at some point, it is a totally conscious and intentional practice.

See: Figure III - Table of the house of Twombly de Gaeta, where we can see several visual references next to one of his sculptures and some own photographs.

As a sign of this intentionality and the presence and importance of photography for the author, the subsequent reproduction of the Polaroid is presented. In 1993 Twombly decides, first by a traditional method and later by another mechanic one, to reproduce, enlarge and serialize the photographs he had been shooting since his beginnings as an artist. Although the reasons are uncertain, we can venture that, in part, the artist's concern about the effects of the passage of time on photosensitive objects, such as Polaroid photographs, could have been a trigger when deciding to reproduce these images. On the other hand, we know from several archival photos that the artist had several works of famous photographers in his private collection, with which, we could say that it is a practice that he would surely not only appreciate, but also would have been interested from the clues in his photographic career.

As for the decision to change the method of reproduction, the one used in the first instance in 1993, is a traditional process carried out by the Fresson family, in the south of France; a technique with a secret procedure, which has passed from generation to generation since 1899. The result of these prints is warm, delicate and interprets the artist's shots in a surprisingly beautiful and elegant way. Given this result, Twombly ceases its production with this family and does not resume the reproduction of its Polaroid until it finds the dry-print method. This new technique based on printing by laser reprographic machine, will give Twombly prints everything that the Fresson reproductions did not have; if the Fresson prints were delicate and subtle interpretations, the dry-prints are raw and aberrant. A 180° turn in how to focus a reproduction of photographic work that combines with the rest of the artist's

plastic work, where the precarious, the raw and the direct are the adjectives that, under those terms inscribed in ugliness, conclude in those pieces loaded with aesthetic sense and beauty.

On the other hand, these reproductions of the Polaroid carried out by the dry-print procedure are, in our view and as a secondary hypothesis, an approach to the pictorial from the photographic; a common region where the photosensitive ends up becoming pictorial. Dry-print, as dry pigment adhered to the surface of the paper, forms the image that had previously been taken by the photographic method; Now, that pigment acquires almost the same presence at the material level as the image itself that draws the line of the reprographic machine.

Addressing the photographic theme in Twombly, we can say that it is characterized by multiplicity and heterogeneity, always brimming with a particular sensitivity when choosing what is photographed in each snapshot. The adjective “particular” can already be considered a warning, since it is not a simple photographic set to understand or compile in the same container, since the disparate is present in every collection or selection of works; Let us already speak from the point of view of an aesthetic and formal aspect of photography, gender or the choice of framing, it will always entail an arduous effort to understand and channel the words for an accurate and intelligible description. As we will discuss later, the ineffable is one of those present, primarily, in every shot of Cy Twombly, as well as we find this characteristic in all his artistic production.

Despite this multiplicity and particularity in the photographic theme, we can establish clear patterns and modus operandi in the development of the photographic work of the artist. On the one hand, as a hypothesis arising from the study of the images of the foundation’s archive, we will talk about the use of the framework as a recurring element in all its production, whether photographic or plastic, as well as in everyday use. The framework here will have a direct relationship with the action of framing, the visual framing of a fragment of reality and its relationship with the idea of a window. In addition, several examples will be seen in painting where analogies are established with elements of their environment, as well as in photography and their relationship with the technical framework of the Polaroid, to support this hypothesis.

As another of the patterns we had mentioned in contrast to the heterogeneity and multiplicity of the subject in Twombly's photographic work, a clear example of *crescendo* in terms of the use of color can also be established; not only in his photography, but also in the rest of plastic work (either painting or sculpture). From his first black and grey paintings, to the last paintings painted with fluorescent colours; from his white-washed sculptures, to the last three-dimensional ones in blue and green colours; from his pale photographs, to the shots of Wal-Mart, or the last photographs taken in the cemetery of the island of Saint Barthes.

Finally, although it is true that the photographic work of Cy Twombly is treated, in our view and as one of the fundamental hypotheses of the work (as well as the other media used by the artist), of a conscious practice and assimilated taken to the highest ground of its possibilities, without glimpse of any type of inferiority, we could not ensure a use of strategies when addressing such practice. The formal and visual characteristics that are given in certain photographs cannot be established as clear formal objectives, but as a set of coincidences arising from the intention of the taking; effects and causalities of the medium and its prolonged use, in order to obtain images derived from the desire to capture that state of mind.

II. Objectives

The hypotheses formulated are presented with the main objective of developing a body of research work, which can shed some light on the different unknowns that Cy Twombly's own photographic work presents.

The main objectives are the identification of motivations and modus operandi of taking these photographs, their intentions, codes and languages to carry it out, identify the technical processes used during that course and their relationship with the rest of plastic practices. Also the main destinations of this research are the search for patterns and similarities between shots and between creation media, as well as the location of moments of the shot (if they were made during the creative process or away from other means and places of production...), but also the realization of the Photographic in Twombly as an autonomous and independent medium of the rest of its plastic production, despite its apparent marginality.

Of course, it is also one of the goals to achieve during the research process the analysis of the photographs themselves at a graphic level, focused on their physical and material characteristics, as well as on the evocative and seductive abilities of the images (both taken, as reproduced); Define a Twombly concerned about these images and the result of them.

All this, encompassed in the concern to extol what has long been a marginal medium in the set of work of Cy Twombly.

III. Methodological strategies

This thesis has in the Fondazione Nicola Del Roscio, and in the access to its archival material in which we are working, the main source of consultation. This involves direct contact with original photographic material (both original Polaroid and negative photographs, as well as prints, paintings, sculptures and drawings), archives (correspondence, posters of historical exhibitions, personal objects, cameras...), library (all of publications dedicated to Twombly, as well as other publications that have cited the artist or that have used his images), as well as direct relationship and conversation, not only professionally, but also personal and camaraderie with its director: Mr. Nicola Del Roscio, which was during most of Cy Twombly's artistic career, editor, assistant, travel companion and friend. The personal and professional relationship between the two begins in Rome, in the early 1960s, derived from chance and curiosity. Nicola Del Roscio lived right in the apartment opposite Twombly, from where he could see the activity inside the artist's residence-studio. Invited by a mutual friend, he met Cy Twombly and his work at one of the elegant parties that often happened in Vía Monserrato's apartment. The young Del Roscio impressed the artist with his reaction to the works and his subsequent comments. This triggered a thriving personal and professional relationship that would lead the two aesthetes to share trips, projects and personal experiences; Nicola Del Roscio, from that moment until the end of Twombly's life, became a supportive hand, a companion and confidant of artistic thoughts³².

On the other hand, in addition to a six-month study abroad stay between the archives of the Foundation and the American Academy in Rome (where we have visited the library, exhibitions and shared several talks with Peter Benson Miller³³, we have worked in the work of archiving, cataloguing and conservation contracted by the Cy Twombly Foundation, at its headquarters in Gaeta; this has contributed much more closeness and analysis of all the material we work with here. In fact, most of the images included in this thesis have been digitized and personally catalogued by the author.

³² Nicola Del Roscio, *Catalogue Raisonné of Drawings Vol.II-VIII*, Schirmer/Mosel, Munich

³³ Author of one of the most recent publications about Cy Twombly's photography, *Cy Twombly Photographer*, catalog of an exhibition he curated. In addition he was also co-director of this thesis during the study stay in Italy.

See: *Figure IV - Nicola Del Roscio posing on a sofa that belonged to Andy Warhol, at his house in Gaeta. Polaroid photography by the author, 2017*

In addition, it is worth mentioning the exhaustive fieldwork carried out during and before the stay. We refer here to the acquisition of several models of old Polaroid machines, the exploration of their operation and the approach from practice to a way of doing next to Twombly's; a "put-in-the-place-of" through the machines used by the artist, followed by a study and analysis of the results obtained. Also, the visit of many of the places where these photographs were taken, such as Gaeta, the Italian city where he settled during the last years of his career and his life; This includes the places he frequented, such as his favourite restaurant on the shore of the Tyrrhenian Sea next to the beach, the Miramare Ristorante, the bar where he drank coffee and which he photographed on a couple of occasions, the Bazanti Bar, as well as the outside of his home or your study, the garden and his friend and partner Nicola Del Roscio now become part of his foundation, not to mention other nearby places that he also frequently visited as Itri or the mythical Villa de Tiberio in the neighbouring city of Sperlonga.

All this has been published in a book that works, not as an annex, but as a complementary writing to this research³⁴. The revision of this publication is strongly recommended, not as a necessity to understand the whole of this doctoral thesis, but as a substantial addition that expands and clarifies this practical part.

³⁴ Peris, Carlos. *Secret Joy, un acercamiento práctico al trabajo fotográfico de Cy Twombly*, M A P Ediciones, Valencia, 2019.

IV. Structure and contents

Throughout this thesis, we will find several sections that will divide the bulk of the research work into different sections, in order to favour a structure that divides the thesis by thematic content.

Under the umbrella title of “The camera as a ‘tool’” we can locate three sections with the titles “Painting and photography: general issues”, “The photographic in the creative process” and “Cy Twombly: Work; Chronology”. In this first section of the doctoral thesis, everything related to Twombly’s use of the camera will be analysed; its relationship between painting and photography, approximations to certain artistic movements and other artists with which we could establish a casual relationship, as well as the use of the camera during the plastic creative process. All this is closed by a set in relation to his plastic work, certain characteristics and decisions throughout the production process and a small chronology, which ends with the focus in his last years of artistic career (years in which he used more assiduously the photographic medium).

In the second large section, entitled “Formal characteristics of photography”, the techniques used to obtain the photographic material, together with the resources and technical processes of elaboration, both of the originals and of the copies, will be analysed in a concrete way. The different genres and themes treated by Twombly with his photography will also be analysed, as well as their relationship with the artist’s plastic work.

The third section will consist of the most personal contribution part to all this research; if the rest of the sections tried to reveal all the information that has been collected during the last years of study, this last fragment of the doctoral thesis entitled «Between gesture and intention; from the visual to the mental, from the state of mind to the material », will investigate the less treated aspects of the photographic work of Cy Twombly. Starting with “The precarious” as a central element and meeting point in the entire Twombly production, which is also fully present in his photographic work; we will conduct the discourse towards areas where “The Unstable” is key to understanding the artist’s photographs and, finally, we will end the dissertation on the culmination of “The Ineffable” as an unavoidable part of any

verbal approach to the photographs made by Twombly. In this last section, two concrete lines of evasion of the concrete words will be established to define the treated images; These will be “The poetic and duality” in the language used.

As a final part of the research work, we will find the three formal interviews that were conducted with the travel companion, friend and editor of Cy Twombly: Nicola Del Roscio. The first one, carried out early during the investigation took place by the sea, in the favourite restaurant of Twombly in Gaeta, the Ristorante Miramare; general topics are discussed about the research that was carried out and served to prop up ideas, which at that time, were not yet settled. The second of them, already more advanced the investigation, was carried out the first year of stay in the Cy Twombly Foundation of Gaeta; It is an audio transcript while watching the film by Tacita Dean Edwin Parker, where key details are extracted for the understanding of Cy Twombly as a person and culminates with a small interview at the end of viewing. Finally, the last formal interview with Del Roscio; In this last conversation recorded at the end of the first year of his stay at Gaeta, he established

It is the premise of departing from an appointment by Del Roscio himself (written or verbal), from which a conversation begins, from which he hopes to obtain answers to certain enigmas still present.

V. Status of the issue

The renowned figure of Cy Twombly has been analysed and commented widely, both during his artistic career and posthumously. From the most extensive formal dissertations, to the shortest and most poetic texts; treating both the plastic and material in his work, as the most conceptual and underlying. From all this compilation of texts for catalogues, books and publications, we can consider, from a first count, that a great majority of them treat, above all, their plastic work (specifically paintings, sculptures and drawings). Among all this sum (about 1028 publications according to the Fondazione Nicola Del Roscio, less than 2% treat his photographic work. And of this percentage, only about 10 of these publications deal exclusively with his photography. All this without mentioning the existence, for many years now, of several formal numbers of reasoned catalogues about his paintings, drawings and sculptures, but only a few volumes that bring together the photographs published by Twombly in a non-chronological or reasoned way³⁵.

While it seems that, at first glance and based on the previous figures, we perhaps attend to an apparently marginal dedication in the artist, Cy Twombly's photographic work can almost be presented as an inescapable link between all his *modus operandi* as creator. It is not surprising that long after their first publication in 1993, Twombly's photographs occupy a larger space between their exhibitions and publications. Not only does the growing number of samples and texts dedicated exclusively to his photographic work endorse the importance that is being given in recent years to this subject, but we can also appreciate this assessment in the results of the auctions, where we see that his quotation *It is on the rise*, as well as the inclusion of these photographs in the latest retrospective exhibitions.

As far as academic texts are concerned, we do not find any doctoral thesis on the artist at the national level, until the last year of the doctorate. In 2017, the doctoral thesis entitled "Cy Twombly: Interpreter of two worlds" [An artist between the United States and Europe, between classical and contemporary] by the now doctor, Irene Gras Cruz, was published at the University of Valencia . This doctoral thesis was discovered at the beginning of 2019,

³⁵ It should be noted that, since these catalogs were made when Cy Twombly lived, they were supervised by the artist; the placement of the images, order and part of the layout, as well as the design of the cover were, Twombly's own decisions; Then, we can deduce that he devoted special and detailed attention to the images and photographs.

since in the previous two years we had focused our research development on the field work and the recapitulation of publications in the Cy Twombly Foundation, as well as in the archiving work in them facilities or the complete writing of this doctoral thesis. Thus, the discovery of this publication and having personally met its author, despite not dealing extensively and specifically with the photographic production of Cy Twombly, has brought new perspectives for study, as well as having established itself as a national precedent in which base other research about the author.

At the international level, the totality of doctoral theses that deal only with the figure of Twombly are rather scarce, although it is true that they add up to a dozen if we count the rest and investigations in which the author is part (not totality) of the object of study . Among this number of works, none deals with the author's photographic work; Although it is true that in some cases they mention it, it is never treated extensively or in depth.

VI. Clarifications

It is convenient, in this section, to emphasize certain aspects that we consider important to consider before addressing a text of these characteristics.

On the one hand, we would like to emphasize the work of translation of the different texts used throughout the research process. As we know, the vast majority of writings about Twombly have been published by publishers and museums around the world; a very small number of these are written in Spanish. Therefore, all the texts included in this research work have been transcribed in their original language. But, in order to help the reading of the text in the language in which it has been written almost in its entirety, as has already been proven, an approximate translation is provided in a footnote. We must emphasize here the approximate nature of the quotation, since, despite corroborating said translation with natives of each language (English, German and Italian), we cannot ensure that the translation is 100% accurate.

On the other hand, and again in the case of a matter of language, the terminology used throughout the investigation aims to be, at all times, academically rigorous. However, both by the nature of the work being analyzed, and by the artistic material that is being treated, as well as Cy Twombly's own figure (who was always elusive in front of the media, thus provoking some mystery and causing a great vacuum of information around him), the language used may not be totally orthodox in terms of academic terms. This is emphasized throughout the text, provided that the most poetic language has to intercede to achieve a better explanation of the terms we want to reach with these words. On the other hand, it should also be noted that this is a common place in all the texts dealing with Twombly's work; the ineffable is always present in all writings, therefore, we will always see a tendency to avoid the most accurate terminology in exchange for the use of a more poetic and evocative one.

As a final note, influence the importance of field work in this doctoral thesis. Therefore, we must clarify that many of the issues discussed here as truths have been revealed in casual conversations with people related to Cy Twombly; They are usually the result of small daily talks with first sources such as Nicola Del Roscio or Viorel Grasu, to name a couple with whom the topic has been most talked about, during two years of stay at the headquarters of

the Cy Twombly Foundation in Gaeta. However, whenever something is taken for granted in the text, reference will be made with a footnote that deals with information from a talk with one of these people.

1. LA CÁMARA COMO «HERRAMIENTA»

I. Pintura y fotografía: cuestiones generales

En el texto *Image Loss*, de Jurgen Fitscher (2011), publicado en *Cy Twombly Photographien und Druckgraphiken aus der Sammlung Großbaus*, se exponía:

[Artist like Twombly] characterized by gestural drawing and painting. That always came first. Beside it, everything that these artists did and created, [...] paled into insignificance ³⁶ (pág. 19)

Como hemos apuntado, la producción fotográfica y el uso de este medio en el conjunto de la obra de Twombly, así como ocurre con otros muchos artistas, queda relegado, tanto por un sector especializado como por una invisibilidad en términos generales, a un segundo plano de importancia. Pero, más de 25 años después de la primera vez que sus fotografías salieron a la luz en 1993 en la Mathew Marks Gallery, aunque en mucha menor medida respecto a los medios plásticos, parece que se empieza a conceder la importancia debida a este apartado de su creación y producción artística.

Tanto por la constante e histórica *lucha* por lograr un calificativo de *artisticidad* por parte del medio fotográfico, así como por la lacra con la que la pintura marcó desde su nacimiento a la fotografía, el medio fotográfico no se posiciona como artístico e independiente de los medios más nobles y enraizados a las bellas artes hasta hace relativamente poco tiempo³⁷.

³⁶ Traducción aproximada por el autor:

«[Artistas como Twombly] caracterizados por el dibujo gestual y la pintura. Eso siempre fue primero. Además, todo lo que estos artistas hicieron y crearon, [...] empalideció en la insignificancia»

³⁷ Aunque ya desde 1926 encontramos este conflicto:

«Esto explica el sueño de todo fotógrafo de conseguir un efecto pictórico en sus fotografías. También explica sus intentos de hacer fotografías artísticas y trabajar sobre ellas “para que parezcan reproducciones de pinturas”. El fotógrafo no entiende que está corriendo tras actitudes pictóricas y que la servil copia de la pintura destruye su oficio y lo despoja de la fuerza en la que se basa su importancia social. [...] El fotógrafo quiere alcanzar el reconocimiento social del que disfruta el pintor. Éste es un deseo perfectamente normal, pero que no se verá colmado si el fotógrafo se limita a seguir al pintor en vez de oponerle su propio arte.»

Esto deja un rastro, una cicatriz, en cuanto a cuerpo de trabajo se refiere: pues muchos artistas no solo se apoyan en el medio fotográfico, sino que lo explotan en todas sus formas y posibilidades; llegando así, incluso, a estadios más avanzados en desarrollo e innovación que lo que conocemos como sus prácticas *más importantes* o destacadas. Esta herida ahora cicatrizada, hace que veamos su fotografía como una práctica paralela que nada tiene que ver con sus propósitos artísticos; una práctica casi derivada accidentalmente de la *principal*; un medio colateral. Tal es así que continuamente nos encontramos con ejemplos de dichas fotografías como justificaciones, bocetos, como un simple cuaderno de recuerdos o anotaciones o, incluso como cuaderno de viaje. Pero, como Fitscher (2011) apunta, «This photography is something other than the “accompaniment” of life’s journey and art»³⁸ (pág. 19).

Es decir, que se engloba en todo un proceso creativo, en una misma producción artística, no en un apartado que consolida la misma. Pero tampoco necesita del resto de la producción para justificarse, pues no se trata, en el caso de Twombly, de un juego con el medio o una experimentación en el más puro sentido del término³⁹. Sino de una práctica consciente y asimilada, depurada tras los años y que se presenta al mismo nivel que cualquier otro medio utilizado por el artista.

Ossip Brik; *Fotografía vs Pintura (1926)* en *Estética Fotográfica* (recopilación de textos) por Joan Fontcuberta, Gustavo Gili, Barcelona, 2003. p. 124

³⁸ Traducción aproximada por el autor:

«Esta fotografía es algo más que el “acompañamiento” del viaje y el arte de la vida»

³⁹ Pues es evidente que Twombly experimentaba en cada obturación, así como experimentaba en cada pincelada.



Figura V - Mesa de trabajo de Twombly en Bassano in Teverina, donde podemos ver un grupo de polaroids que conviven con material pictórico como pinceles, acuarelas etc. Fotografía realizada por Nicola Del Roscio. © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.

A modo de ejemplo introductorio, en el catálogo que trata las estampaciones clásicamente relacionadas con el grabado producidas por Twombly, publicado en 2011 y titulado *Cy Twombly Prints*, Sienna Brown (2011) explica en su texto *Cy Twombly: The Artist's Lexicon in Printmaking*:

*Twombly's work lies comfortably between the poles of enigmatic and legible, personal and universal, European and American, complex and direct [...] These printed Works form a minicosm of the artist formal concerns*⁴⁰ (pág. 3).

Tras este telón de dualidad, de polos casi opuestos, respecto al trabajo más comúnmente conocido de Twombly, la obra que permanece por debajo, la menos reconocida como podría ser la fotografía o, en el caso que apunta aquí Brown, la obra gráfica, podemos encontrar una base de pistas claves para la comprensión de su práctica artística más global. A pesar de la

⁴⁰ Traducción aproximada por el autor:

«El trabajo de Twombly se encuentra cómodamente entre los polos enigmático y legible, personal y universal, europeo y americano, complejo y directo[...] Estas obras impresas forman un minicosmos de las preocupaciones formales del artista»

poca asiduidad de Twombly hacia los trabajos de grabado y de estampación (y tal vez también debido a eso), en dichas producciones se adivina, como bien explica Brown en el texto citado, un *microcosmos* o un microclima único que nos permite conocer y alimentar, unas bases más íntimas y no extensamente estudiadas y catalogadas de sus preocupaciones formales y estéticas, lo cual es motivo principal de la tesis.

En el caso de la producción fotográfica, dejando de lado la parte más referencial y emocional que pudiesen tener sus originales Polaroid para el artista (que más tarde trataremos a fondo), podemos captar las inquietudes del aspecto del color, la forma o los motivos que guían y parametrizan sus prácticas plásticas. Las decisiones de color en ciertas fotografías, acompañadas de las formas o referencias directas, así como los fragmentos de sus estudios y sus cuadros o la simple incidencia de la luz en su hogar, son notas concretas que ayudan a la comprensión total de su obra, así como ayudan sus espontáneas anotaciones en las planchas de grabado a concebir ciertos grafismos de sus cuadros.

Curiosamente, estos dos medios a priori minoritarios en el conjunto total de la obra de Twombly (ciertamente, el trabajo de grabado y obra gráfica menor todavía que el de su fotografía), tienen mucho más en común de lo que en un principio podría parecer. Ya no solamente por su edición y estampación en papel, y por la manera de abordar la repetición y seriación de las copias, sino también en la forma que estas obras múltiples originales tienen de retratar el lado menos conocido del autor y la importancia del mismo para el resto de obra. De nuevo, Brown (2011):

*The correlation of Twombly's painted, drawn, and printed objects means that his prints can function as a synecdoche for his entire body of work. By examining the prints, we can gain insight into the artist's disparate, and sometimes contradictory, formal and creative drives*⁴¹ (pág. 5).

Bajo nuestro punto de vista, establecer como sinécdoque del total de su obra cualquiera de estas prácticas, ya sea la fotografía o la obra gráfica, sería una afirmación que podría llegar a

⁴¹ Traducción aproximada por el autor:

«La correlación de los objetos pintados, dibujados e impresos de Twombly significa que sus impresiones pueden funcionar como una sinécdoque para todo su cuerpo de trabajo. Al examinar las impresiones, podemos obtener acceso a las dispareas, y a veces contradictorias, unidades formales y creativas del artista»

jugar en nuestra contra y dificultar la comprensión de la totalidad de su obra. Es innegable la conexión y lo revelador del análisis de las mismas, pero, desde luego, a nuestro juicio, no pueden describir ni explicar la totalidad de una obra de suma complejidad como la de Cy Twombly. Pero, a pesar de esta imposibilidad, hacemos hincapié en lo importante de su estudio para la comprensión global de los procesos y objetivos del artista. Sin la debida consideración de la producción fotográfica de Twombly, no podríamos llegar a establecerse una línea de conexión uniforme y coherente; sin tener en cuenta el medio fotográfico o su obra gráfica esta relación entre prácticas se muestra intermitente y desligada.

Volviendo a la relación de su obra gráfica con su producción fotográfica, podríamos llegar a pensar que se trata del medio, tal vez, más alejado del resto (en comparación a las estampas de grabado), sobre todo, debido a su carencia de mimesis con el resto de obra plástica; la obra gráfica reproduce grafismos, formas y gestos que ya se muestran en la pintura, mientras que la fotografía adopta esos mismos gestos y los reproduce en imágenes diferentes a lo que el medio pictórico nos tiene acostumbrados. Por lo tanto, en el grabado, percibimos esos trazos y ese gesto distintivo en los dibujos y pinturas de Twombly, pero, formalmente hablando, ¿cuál es la relación entre su fotografía y el resto de su obra? A pesar de que esta relación tan directa no exista *per se*, sin lugar a dudas, la fotografía establece unas claves de comportamiento y puntos de vista acerca del mundo circundante del artista que, tal vez, bajo nuestro prisma, ningún otro medio recoja tan firmemente; esos momentos también establecen una conexión directa con lo que, para el artista, era esencial en el proceso creativo: el *state of mind*. Por lo tanto, y a modo de sumario, estas prácticas que encontramos a lo largo de su obra no pueden llegar a establecerse como las formas definitivas de su comportamiento y proceder creativo, pero sí como muestras de un código de lectura y entendimiento de un todo, de un conjunto que lo define a él y a su trabajo.

No obstante, toda esta gestación de la imagen, esta genealogía de lo fotográfico en Twombly parece no estar nunca, despegada de su obra plástica. Como bien sabemos, su fotografía no funcionaba como un referente directo o, como en otros artistas plásticos que utilizan el medio fotográfico como un territorio en el que desplegar una serie de recursos visuales que acompañen, justifiquen o se retroalimenten directamente con la imagen. En el caso de Twombly, la relación de su fotografía con su obra plástica no es sino una *interrelación* propia de un carácter muy marcado estilísticamente y estéticamente. Es muy difícil determinar una oposición o una semejanza real con, por ejemplo, su obra pictórica; algunos autores como

por ejemplo Nicholas Cullinan (2011) en su texto *Camera Obscura*, publicado en el catálogo *Le Temps Retrouvé - Cy Twombly photographe & artistes invités*, hacen referencia a características formales de la imagen que pueden asemejarse con otras tipologías particulares de las obras pictóricas, como puede ser un paralelismo entre el *blur* de la fotografía y el *smear* del cuadro; el desenfoque frente a la mancha más difusa y homogénea, correspondientemente:

*The photographic component of Twombly's practice seems specially jarring to normative accounts of Twombly's oeuvre [...]. However, painting and photography are not as in opposition as they may at first appear in Twombly's work, but are rather, I would argue, interlinked*⁴² (pág. 46).

Por supuesto, entre otros motivos, la heterogeneidad entre los medios, sobre todo en cuanto a su formación plástica y gráfica, hace difícil su relación y cohesión. Por mucho que queramos relacionar la singular abstracción de la obra pictórica de Twombly con la aparente *abstracción fotográfica* de sus clichés, apoyándonos en los ya más que utilizados argumentos del desenfoque o el *blur*⁴³, una unión coherente y resistente mediante esta vía es ya una opción que casi debería de ser descartada. Sí que es cierto que este planteamiento puede regalarnos un indicio de relación en apariencia y superficialidad, así como en una evidente preocupación de estilo y, si se quiere, dinámica. Pero, bajo nuestro punto de vista, no mucho más allá en cuanto a símil o relación con el resto de su obra plástica.

Dónde Nicholas Cullinan acierta de lleno, en nuestra opinión, es en el término *interrelación*. Pese a la dificultad de equiparar un medio gráfico y proveniente de lo fotosensible, con otro medio plástico, como la pintura, cargado de un peso histórico a la par que una materialidad imponente (sobre todo en el terreno de la pintura abstracta, dónde esa materialidad misma del medio confluye con una serie de parámetros clave a la hora de definirla - como podría ser el *gesto*), una especie de parentesco relaciona a ambos medios y es aquí dónde esa *interrelación* tiene lugar. El símil no es pues tanto visual como procesual, de ejecución,

⁴² Traducción aproximada del autor:

«El componente fotográfico de la práctica de Twombly parece especialmente discordante con los relatos normativos de la obra de Twombly [...]. Sin embargo, la pintura y la fotografía no son tan opuestas como a primera vista pueden aparecer en el trabajo de Twombly, sino más bien, yo diría, que están interrelacionadas»

⁴³ Que hace referencia a esa *borrosidad* o imagen *empañada*; algo que no se puede distinguir o ver claramente.

conceptual y concerniente a la parte más relacionada con las preocupaciones estéticas y el *modus operandi* del artista durante el proceso creativo, así como éste en relación con su vida cotidiana. Algunos ejemplos de esta interrelación quedarían, de algún modo, plasmados en lo que podríamos denominar como *leitmotiv* a lo largo de la producción artística de Twombly. Como ejemplo de ello podríamos citar el trabajo en serie, dónde la persistencia en una temática hasta desarrollarla a fondo es una constante casi común a todos los medios utilizados por el artista, o la temática o *motivos representados* en sus obras, como podría ser la flora, la historia, el mito etc. Se trata de toda una serie de puntos clave que dan lugar a la conexión entre los medios, en este caso la pintura y la fotografía, y poder tildarlo de interrelación; finalmente, mediante el uso de uno y otro, Twombly permite una porosidad entre medios y esta, a su vez, permite una especie de unión esencial de los mismos; su pintura y su fotografía no están unidas, sino *interrelacionadas*.

Inciendo en esa relación pintura-foto que proponen autores como Cullinan, queremos recalcar que no nos oponemos a tales comparaciones; es evidente que ciertas características formales siempre podrán tener un paralelismo con otros medios utilizados por un mismo artista. Por parte del creador, es imposible recaer en la utilización de un recurso que otro medio pueda comprender o, si se quiere, llegar a emular. Por ejemplo, podemos hablar del caso de sus esculturas y la preocupación de Twombly por el blanco⁴⁴, y de cómo esto puede ser visible en algunas de sus fotos: en las impresiones dry-print, concretamente, en las tomas desde la ventana de su estudio de la bahía de Gaeta, dónde los fondos casi carecen de impresión y el blanco del cielo nublado es directamente el soporte de la impresión: el papel. Charles Olson (2002) en *Cy Twombly, 1951*, extraído de *Writings on Cy Twombly*, editado por Nicola Del Roscio a este respecto:

*There came a man who dealt with whiteness. And with space. He was an American.
And perhaps his genius lay most in innocence rather than in the candor now necessary.
In any case, he was not understood*⁴⁵ (pág. 9).

⁴⁴ El único texto publicado de Cy Twombly se dedicaba de lleno a esta cuestión, a la idea del blanco (*the whiteness*) publicado en *L'esperienza Moderna (rivista di cultura contemporanea)*, año I, N.2, mes 8 (Agosto-Septiembre), Roma, 1957; Pág 32

⁴⁵ Traducción aproximada por el autor:

«Abí iba un hombre que hacía frente a la idea de blancura. Y con el espacio. Él era un americano. Y tal vez su genio descansaba más en la inocencia que en la candidez ahora necesaria. En cualquier caso, no fue comprendido»

Kate Nesin citaba estas mismas palabras de Olson en su libro *Cy Twombly: Things* ; en las posteriores líneas, también respecto al *whiteness*, cita al propio Twombly (2008) en su entrevista con Nicholas Serota *History Behind the Thought*, a su vez extraído de *Cy Twombly: Cycles and Seasons*, 2008, decía: «I don't know... I like White... It's not closed. And I think psychologically it's like there's no beginning or end.»⁴⁶ (pág. 52). El establecer una homogeneización, una dispersión de los límites conceptuales y formales, es una de las claves de las piezas de Twombly. El blanco, en este caso la escultura, liga directamente con lo difuso en la fotografía y otros muchos recursos en el resto de su obra plástica. Como bien da pie Olson, ya sea por una ingenuidad o por un pensamiento depurado, existe un patrón en toda sus líneas de creación; no necesariamente igual en el carácter formal, pero sí equivalente en su aspecto más conceptual.

Así pues, se podría establecer una relación entre la homogeneidad buscada por Twombly cuando decidió cubrir los materiales de sus esculturas con blanco, y el acabado de la fotografía dónde la foto se funde, literalmente, con el soporte. Pero también, sin dejar de lado su intensa relación y búsqueda en el concepto de la blancura (*whiteness*), podemos equiparar esta descripción del resultado final de sus fotografías, con el blanco de sus pinturas; esas manchas de blanco-sobre-blanco, dónde las veladuras cubren parcialmente el velo anterior para crear una profundidad (o una no-profundidad, ya que el blanco nunca es transparente, sino translúcido y tiende a ser opaco cuanto más se satura en pintura), y las manchas de color quedan tras la cortina de pintura yuxtapuesta, que acaban por confundirse con la blancura del soporte imprimado⁴⁷.

⁴⁶ Traducción aproximada del autor:

«No sé... me gusta Blanco... no es cerrado. Y creo que psicológicamente es como si no tuviera principio ni fin»

⁴⁷ «Walking through town afterward, along the seawall, Twombly is friendly and conversational, pointing out the thirteenth-century campanile with its Moorish inlaid tiles and saying how much better the town would look if the houses were all painted white»

Dodie Kazanjian; *From the Archives; Cy Twombly: A Painted Word*. [Consulta 27 de Febrero de 2017]. Disponible en:

<https://www.vogue.com/article/from-the-archives-cy-twombly-a-painted-word>

Traducción aproximada del autor:

«Después, caminando por la ciudad, a lo largo del rompeolas, Twombly se muestra amigable y conversador, señalando el campanario del siglo XIII con sus baldosas moriscas incrustadas diciendo cuánto mejor se vería la ciudad si todas las casas estuvieran pintadas de blanco.»

Podríamos allanar el camino hacia la siguiente cuestión, alegando que, efectivamente, este conjunto de prácticas dotan a la fotografía de un resultado más pictórico, para así conferirle esa importancia para contenerla, por ejemplo en una exposición, junto a otras pinturas o esculturas del artista. Pero, todo este proceso (el gesto de la toma, el encuadre, la intención, la ejecución de la máquina Polaroid, la posterior edición, elección de materiales etc.) lleva a conferir a estas fotografías un valor en sí mismas y a dotarlas de una independencia respecto a los otros medios. Si bien es cierto que, la serie fotográfica de Twombly, acaba adquiriendo unos valores matéricos que la sitúan en unos parámetros dentro de lo pictórico, no significa que estas sean contempladas directamente como pinturas, sino que, en cierta medida, comparten algunos aspectos materiales a tener en cuenta ante una relación entre los diferentes medios (como podría compararse con, por ejemplo, el uso y concepción del blanco). Como explicaba Peter Geimer (2009) en su texto *Cy Twombly Painter / Cy Twombly Photographer*, del catálogo de la exposición de 2009, *Cy Twombly States of Mind*:

Photography necessarily involves a creative approach different to working with pencil, crayon, or brush [...] There was no way Twombly's manner of drawing and painting could be applied to photography ⁴⁸ (pág. 119).

A pesar de que, bajo nuestro punto de vista, existan muchas maneras de abarcar el proceso fotosensible, la concepción de la fotografía, desde un punto de vista plástico y más íntimamente relacionado con la pintura, es evidente que no es el caso de Twombly. Pero, ¿Por qué no es éste su caso? Básicamente, no porque no haya ninguna posibilidad de ejecución de lo fotográfico de una manera similar a su pintura, o porque no exista una posibilidad del uso de esta fotografía dentro de procesos plásticos (recordemos el uso que Twombly ha hecho, en algunas ocasiones, de imágenes en sus dibujos o pinturas⁴⁹), sino

⁴⁸ Traducción aproximada del autor:

«La fotografía implica necesariamente un enfoque creativo diferente al trabajo con lápiz, crayón o pincel [...] No era posible que la manera de dibujar de Twombly se aplicara a la fotografía»

⁴⁹ En estos ejemplos podemos ver la inclusión de imágenes de diferentes procedencias (fotografías, ilustraciones de libros científicos etc.) que interactúan con los diferentes trazos de materiales de dibujo, conjugándose en forma de collage:

porque la forma de abordar su estética, su personalidad y su *modus operandi* a través de la fotografía es totalmente diferente a la forma de abordarlo mediante otros medios. Por lo tanto, sí que existen posibilidades, al contrario de lo que afirma Geimer, simplemente, Twombly no se aproxima con o hacia la fotografía desde ese ángulo.

Por supuesto, sí que se debe mencionar la obviedad de que, un proceso mecánico, como es la fotografía y más concretamente la Polaroid, es totalmente opuesto a la concepción que generalmente tenemos del resto de obra de Cy Twombly. Pero, de algún modo, esto no es algo que discorde en sus fotografías, ni les resta en el conjunto de toda su obra. La potencia y las calidades de las imágenes solapan todo pensamiento opuesto a una continuidad o idea de conjunto respecto al resto de obra. Como hemos explicado anteriormente, la *doma* de la máquina fotográfica por parte de Twombly durante la toma, sumada a la consiguiente reproducción, hace que las imágenes resultantes resumen una ambrosía de texturas gráficas que hacen que, por instantes, olvidemos que las estampas que contemplamos provienen de algún tipo de procedimiento mecánico⁵⁰. Volviendo a Geimer (2009):



Natural History, Part I, Mushrooms. Núm. VIII y X, 1974. Litografía y técnica mixta sobre papel, 758 x 558 mm. © Cy Twombly Foundation

⁵⁰ Podríamos llegar a decir, que proviene de hasta tres métodos mecánicos en el caso de los *dry-print*: Polaroid, seguido del escáner y finalizado en la copia. Esto se amplía en el apartado 2.II

*All these differences do not constitute a deficit or disadvantage of photography with respect to painting. I mention them here simply to show that there is no immediate or necessary transition from Twombly's painting and graphic works to his photographs*⁵¹ (pág. 121).

Es importante esta anotación por parte de Peter Geimer. Ya no solo porque reafirma que todos sus planteamientos anteriores no son ataques o cuestionamientos de la fotografía de Twombly respecto al resto de los medios utilizados a lo largo de su obra artística, sino también porque esta declaración se presenta como indispensable a la hora de abordar cualquier comparación entre un medio y otro. Ninguna disparidad entre ellos o la no *inmediata transición* entre medios, no denota la falta en uno u otro, simplemente una diferencia reseñable para llegar a una comprensión estable y una disparidad razonable como medios diferentes que realmente son.

Todo ejemplo de una relación formal entre medios puede llegar a ser creíble, soportable y posiblemente, de algún modo, podría llegar a ser mínimamente favorable en cuanto a la comprensión de una genealogía del medio fotográfico en lo que a Cy Twombly se refiere. Pero, a pesar de no estar en contra de estos planteamientos, ni abogar por su uso en nuestra investigación, ¿creemos de verdad que ayudan profundamente a la determinación y análisis de una fotografía del autor dentro de toda una contextualización de su obra artística? La respuesta bien podría ser directamente negativa, ya que, mayormente, estos paralelismos son citados en mínimas líneas de texto y como algo anecdótico. Si bien es cierto que ayudan a establecer una conexión visual entre los diferentes medios utilizados por Twombly, no podemos dejar caer peso representativo de las características de su fotografía en tales comparaciones. Laszlo Glozer (2008) proponía en su texto del segundo catálogo *Cy Twombly Photographs 1951-2007*:

The discrete quality of his photo-graphic chapter is astounding [...], it is a manifesto for sensitive vision. The question about the compatibility with the perpetuated drama of his paintings has faded, for the time being. In terms of their approach, Twombly's photos

⁵¹ Traducción aproximada del autor:

«Todas estas diferencias no constituyen un déficit o una desventaja de la fotografía con respecto a la pintura. Los menciono aquí simplemente para mostrar que no hay una transición inmediata o necesaria desde la pintura y las obras gráficas de Twombly a sus fotografías.»

*are an independent form of expressing confirmation, not of portraying action*⁵² (pág. 254).

Laszlo Glozer ya afirma aquí que desaparece cualquier intento de búsqueda con la semejanza hacia su pintura, como si se tratara de buscarle un aval que las pueda asegurar como válidas. Estas fotografías, ya son en sí mismas, ya expresan su confirmación. Por supuesto, es comprensible este “abordar-desde-la-pintura” hacia las fotografías de Twombly, también la búsqueda de unas similitudes estéticas e incluso gráficas, una consanguineidad que las sitúe en una especie de árbol genealógico de las creaciones del artista. Pero, más allá del estudio y la búsqueda de esa relación, en pro de construir un armazón teórico para comprender la figura del artista, estas fotografías y sus reproducciones no precisan de ningún crédito externo.

Bajo nuestro punto de vista, la unidad de toda su obra, lo que interrelaciona un medio con otro, tanto plástica como conceptualmente, además de la evidente procedencia de un solo autor, reside, principalmente, tanto en su *modus operandi* como en su preocupación personal a la hora de producir. Estos dos conceptos esenciales crean un *leitmotiv*, un patrón reconocible y único, apreciable en toda su obra y detectable sensorialmente, pero que desemboca en una cuestión casi indescriptible; parece que solo reste para su esclarecimiento otro concepto tan abstracto como lo inefable. Como explicaba Peter Geimer (2009) en su texto *Cy Twombly Painter / Cy Twombly Photographer*:

*Doesn't everything an author produces through life automatically belong to the body of their work, to their oeuvre? How, then, could the photography of "Cy Twombly" possibly have so little to do with the painting of "Cy Twombly"?*⁵³ (pág. 116).

⁵² Traducción aproximada por el autor:

«La calidad discreta de su capítulo fotográfico es asombrosa [...], es un manifiesto para la visión sensible. La pregunta sobre la compatibilidad con el drama perpetuo de sus pinturas se ha desvanecido, por el momento. En términos de su enfoque, las fotografías de Twombly son una forma independiente de expresar confirmación, no de representar una acción»

⁵³ Traducción aproximada del autor:

«¿Acaso todo lo que un autor produce a través de la vida no pertenece automáticamente al cuerpo de su trabajo, a su obra? ¿Cómo podría la fotografía de "Cy Twombly" tener tan poco que ver con la pintura de "Cy Twombly"?»

A pesar de que sí que hayan unas similitudes entre sus pintura y su fotografía (de hecho Peter Geimer se extraña de que tengan *tan poco* que ver, no de que *no exista* dicha relación), sobre todo unas coincidencias basadas en lo conceptual y procesual, de la realización y toma de las imágenes, recordemos que también en el ámbito más matérico, como con el uso de algunos materiales o procesos *precarios*, o las equiparaciones que algunos autores han hecho acerca del desenfoque en sus fotos con la apariencia estética de sus pinturas... es interesante ver cómo, a pesar de ser dos medios que Cy Twombly siempre ha trabajado de una manera simultánea y desde unos inicios en sus andadura artística, siempre acaba cuestionándose el medio fotográfico y nunca el medio pictórico.

Nunca leeremos: ¿Por qué la pintura de Twombly no tiene nada que ver con su fotografía? Evidentemente, esto se trata de una hipótesis ligera que casi roza el calificativo de absurdo, ya que el corpus mayoritario de la obra de Twombly es la pintura y la escultura; la foto casi se encuentra lateralizada. Pero, este párrafo, casi se convierte en necesario tras el proceso de investigación durante estos años. A pesar de que parezca que no existe una diferencia, aquí el orden de los factores sí que altera el producto. Todo esto viene dado, seguramente y entre muchos otros factores, por la novedad del primero unida a ese pequeño resquicio de nobleza de la pintura que la sitúa, y la ha situado siempre, por encima de la fotografía⁵⁴. Porque, a pesar de lo que Twombly normalmente mostraba y, con ello, tenía acostumbrado al público conocedor de su obra, ciertos parámetros estéticos que comprendían los medios plásticos clásicos (pintura, dibujo y escultura - y casi en este orden de preferencia), la fotografía está presente, como ya hemos explicado, desde el comienzo de su andadura artística y, de un modo más profundo, la fotografía se revela como un conjunto de imágenes que exponen los fragmentos más íntimos del artista; tanto las tomas de instantes cotidianos y otras del proceso creativo, revelan este submundo que, hasta el momento, el público no tenía acceso; solamente podía accederse a tales pesquisas mediante la imaginación y bajo la más interpretativa de las opiniones, al contemplar una pintura, un dibujo o una escultura. Y, aún en esta posición privilegiada de intimidad, cercanía y referencialidad directa al acto creativo, la fotografía siempre acaba saliendo mal parada en este pequeño aspecto respecto a los gigantes plásticos Pintura o Escultura.

⁵⁴ Gonzalez Flores, Laura; *Pintura y Fotografía ¿Dos Medios Diferentes?*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005.

Y haciendo hincapié esta vez en ese hilo conductor entre medios, partiendo de la cita de William Katz (1993) en su texto para la primera exposición de fotografías de Twombly en 1993, *Cy Twombly photographs*, decía «subjects that have concerned him for the past forty years: history and ancient world, the kingdom of flora, nature and landscape»⁵⁵ (pág. 44). Como ya anticipaba Katz a principios de los noventa al hacer la descripción de las fotografías de Twombly, los sujetos o las temáticas parecen mantenerse equiparables entre sus medios, especialmente entre su pintura y su fotografía, así como su estética predominante: el blanco y negro en una primera instancia (tanto en su pintura como en su fotografía, los primeros cuadros son en escalas de grises), como el uso del color en las etapas posteriores. También hace alusión a este detalle diciendo «then, his photographs, like his paintings and drawings, were in black and White, more recently, like his paintings and drawings, are vivid in colour»⁵⁶ (pág. 44). Si bien es cierto que este equilibrio, o este paralelismo entre medios es frecuente (y así lo trataremos, más a fondo en las próximas páginas), cabe mencionar que no siempre es así y no se trata de una norma establecida o un patrón estable en su obra. De nuevo, sí que ocurre, pero no de una manera ortodoxa.

Por abordar desde otro punto de vista esa relación foto-pintura, la retroalimentación de una a la otra y las concepciones de lo fotográfico trasladadas, por llamarlo de algún modo, a un espacio pictórico, entraremos en el terreno de la fotografía como referencia; como imagen de punto de partida para una posterior pintura basada en ella. Aunque es evidente que esto no ocurría directamente de este modo, es decir, a partir de la toma de una fotografía y de la obtención del cliché, se decidía una translación a otro medio distinto, a lo pictórico, como si de otra reproducción se tratase, sí existe en muchos casos una relación directa entre la imagen fotográfica anterior a la realización de una pintura. Volviendo al texto *Le Temps Retrouvée- Cy Twombly photographe & artistes invitées* de Nicholas Cullinan (2011):

Rauschenberg would later give Twombly a photograph by Muybridge that subsequently influence the latter's Teatrise on the Veil paintings (1968-70) [...] The initial

⁵⁵ Traducción aproximada del autor:

«Temas que le han preocupado durante los últimos cuarenta años: historia y mundo antiguo, reino de la flora, naturaleza y paisaje»

⁵⁶ Traducción aproximada del autor:

«Por entonces, sus fotografías, al igual que sus pinturas y dibujos, eran en blanco y negro, más recientemente, al igual que sus pinturas y dibujos, son de colores vivos»

inspirations for these works apparently came from Muybridge's photograph 'The veiled bride' ⁵⁷ (pág. 48).

Twombly tomaba referencia de imágenes y fotografías para sus pinturas, así como el uso de imágenes apropiadas en sus collages⁵⁸, aunque no ocurría frecuentemente, sí es algo ciertamente particular una referencia directa desde una fotografía. Como hemos dicho, no es nada extraño, pero sí nos da pie a imaginar una posibilidad (entre otras muchas a la vez) de uso de su propia fotografía como inspiración y referencia. Es decir, de la práctica fotográfica como propia inspiración, a la vez que el producto fotográfico sirve como referencia gráfica; como, de un modo poético, una musa captadora de inspiración.

Uno de los ejemplos más claros es el de la fotografía tomada en el Museo Diocesano de Gaeta de un barco Celta en 1994:



Figura VI - Celtic boat, Gaeta, 1994. © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.

⁵⁷ Traducción aproximada del autor:

«Rauschenberg más tarde le daría a Twombly una fotografía de Muybridge que posteriormente influiría en el último "Teatrise on the veil" [...] Las inspiraciones iniciales... aparentemente provienen de la fotografía de Muybridge "The bride veiled"»

⁵⁸ Ver figuras "Natural History, Part I, Mushrooms. Núm. VIII y X, 1974. Litografía y técnica mixta sobre papel, 758 x 558 mm."

Y su consiguiente realización con la serie “*Lepanto*”⁵⁹. Como decimos, es obvia una relación formal entre uno y otro medio.

⁵⁹ También, aunque de un modo menos representativo o menos similar a la fotografía referida, también es incluido un motivo similar en varias series de pinturas, como por ejemplo el set titulado «*Coronation of Sestoris*», finalizado en el año 2000:



Cy Twombly, *Coronation of Sestoris (Part V)*, 2000, acrylic, wax crayon, and lead pencil on canvas, 81 × 61 1/2 inches (206 × 156.5 cm)
© Cy Twombly Foundation.



Figura VII – Vista interior del Museo Brandhorst con la serie *Lepanto*. Foto: Sibylle Forster © Museum Brandhorst

La fotografía, tomada en 1994 (siete años antes que la realización de la serie pictórica), evidentemente, guarda una potente similitud con la posterior pintura y, podemos dar por sentado, que no se trata de una mera casualidad. Esta referencialidad directa, ya no en lo conceptual o en lo más personal (entrando en un término casi del inconsciente o del estado mental), sino en un modo gráfico y evidente, casi tratándose de un calco de la imagen, extraída y ejecutada mediante otro material o medio plástico, se trata de una rareza en toda la producción fotográfica en relación a la pictórica. Normalmente, podemos hablar de una relación del estado mental, de la parte más próxima al concepto o, incluso, a la aproximación estética entre un medio u otro y, de hecho, en muchos de los casos, como el que acabamos de ver, existía una relación entre su fotografía y su pintura casi directa.

Tal es esta relación entre lo mental, lo imaginario, lo estético o lo conceptual, que, en muchos casos y, corroborado a partir de los testimonios de las personas más cercanas a Twombly⁶⁰, la fotografía realizada por el artista ya no era ni fotografía, sino un recuerdo, una *fotografía mental*; fotografiaba con su mente por así decirlo y, después de haber fijado esa imagen, ese

⁶⁰ Viorel Grasu en conversación con el autor. Nicola Del Roscio en entrevista con el autor.

recuerdo, ya no solamente de lo visual, sino de todo el estado mental en relación a lo sensorial recibido durante ese estado de porosidad creativa.



Figura VIII - Cy Twombly, *Lepanto*, 2001 © Cy Twombly Foundation

Como explicaba Achim Hochdöfer (2009) en su texto, para el catálogo de la exposición *Cy Twombly States of Mind*:

*Twombly thus keeps the borders between the different genres and between subjective and historical experience permeable, as if specific aspects might shine from one field into another, as through a window*⁶¹ (pág. 14)

Como bien expone Hochdöfer, existe una *permeabilidad* en Twombly que, a nuestro juicio es definitoria; es dicha permeabilidad la que dota de sentido propio a toda su obra y, por lo tanto, a la unidad entre sus medios; entre sus obras. Esta permeabilidad ya no solamente afecta a los medios o procesos creativos, sino también a las experiencias o, incluso, a los referentes.

⁶¹ Traducción aproximada por el autor:

«*Twombly mantiene las fronteras entre los diferentes géneros y entre la experiencia subjetiva e histórica permeable, como si los aspectos específicos pudieran brillar de un campo a otro, como a través de una ventana*»

De un modo muy similar al uso que Cy Twombly hace del mito, donde lo ideal se baña de *lascivia* y *banalidad*, Twombly es capaz de cubrir a la escultura en una capa de pintura, ya no solamente físicamente, sino de un modo casi conceptual y de concepción de la misma, o, cómo sus dibujos llegan a obtener toda la materialidad de la pintura y, por el contrario, cómo sus pinturas pueden quedar tan desnudas materialmente como un dibujo. En esta permeabilidad es dónde se muestra esa ambigüedad definitoria, esa imposibilidad de clasificación de sus medios e infabilidad de su fotografía. Pero esta pátina de homogeneidad no se debe sino al simple hecho del deseo creador, el cual no discierne entre medios a la hora de alcanzar ese resultado, y, en consecuencia, el placer de la imagen y lo corpóreo en todos estos medios, que es el punto final tan obvio dónde culmina dicho deseo: la materialización.

Por otro lado, abordando la parte más relacionada con la producción y la acción misma, y extrapolando un poco las palabras de Achim Hochdöfer, podemos hablar de una permeabilidad casi poética en la realización de sus fotografías, dónde experiencia y medio se unen en una imagen última. Pues, para Twombly, el propósito y juego de la toma fotográfica erradicaba ahí, en esa encapsulación del *state of mind* en una imagen definitoria. De este modo, los *Green Paintings* vuelven a surgir aquí a modo de ejemplificación: Twombly permanecía horas durante un invierno mirando por el balcón de la casa de Nicola Del Roscio, fijando un punto en el paisaje; este punto era el corte del acantilado bajo el castillo, dónde rompen las olas y la vegetación se une con el agua, en una mezcla de negra roca, blanca espuma del mar y el verde más vivo de una colina virgen frondosa en invierno⁶².

⁶² Nicola Del Roscio escribía en su texto para el Catalogue Raisonné of Drawings Vol.VII, 2017:

«And during one exceptional cold January month, many times, at night he sat a long time on the terrace of my house fixing in his memory the rocky point of the castle by the sea, with cold wind hitting his face. It was after that special occasion that he started a chronic cough for the rest of his life. I understood the next summer why he had been so stubborn in standing for so long in the cold, looking at a special point where the green vegetation below the castle over the sea gave away to bare rock and to the white foam of the sea, when he painted the series of the Green Paintings and Drawings.»

Traducción aproximada del autor:

«Y durante un excepcional y frío mes de enero, muchas veces, por la noche, se sentaba durante mucho tiempo en la terraza de mi casa, fijando en su memoria la punta rocosa del castillo junto al mar, con el viento frío golpeándole la cara. Fue después de esa ocasión especial que comenzó una tos crónica por el resto de su vida. Entendí el próximo verano por qué había sido tan obstinado en permanecer tanto tiempo en el frío, mirando



Figura IX – Fotografía realizada por el autor. Vista de uno de los castillos de Gaeta junto al mar.

Esa imagen quedaba grabada en su cabeza, como una *fotografía mental*⁶³, pues, no era hasta después de la realización de esos cuadros que, incluso las personas más unidas a él, se percataban de dónde procedía esa referencia y, este lapso de tiempo, podría llegar a ser de meses o incluso años, como ya hemos comentado anteriormente. Por nuestra parte y para incidir en ese aspecto de la *reproducción* del recuerdo, de esa *fotografía mental*, tras nuestra investigación de campo y varias conversaciones con Nicola Del Roscio⁶⁴, podemos

un punto especial donde la vegetación verde debajo del castillo sobre el mar cedía a la roca desnuda y a la blanca espuma del mar, cuando pintó la serie de Green Paintings and Drawings.»

Esta cuestión es tratada durante la tercera entrevista con el autor transcrita en el cuarto apartado.

⁶³ Nos referiremos siempre con este concepto a la acción que Twombly llevaba a cabo de fijar mentalmente una imagen en la memoria explicada en el párrafo de Del Roscio en la nota anterior.

⁶⁴ Conversación con Del Roscio:

NDR: *he took the idea from the cliff, watching it from my house up above...*

CP: *Yes, but when I went to Sperlonga I could see the fishes on the ponds of the grotto, all mixed with the green of the ground, the black of the cave and the white reflections on the water. All this reminded me on the Green Paintings*

NDR: *Oh, yeah... that's possible. He took ideas from everywhere, you know... associations of ideas. That's interesting...*

acercarnos a estas pinturas verdes desde otro recuerdo que bien podría haber funcionado como el citado por el compañero de Twombly, así como una asociación directa de ideas e imágenes muy propias del artista⁶⁵.

En este ejemplo tratamos, siempre dentro de la serie de las pinturas verdes, un caso en concreto como determinante para nuestra pequeña exposición:

CP: *Also the fishes...*

NDR: *That's from Rilke's poem.*

CP: *Sperlonga fishes brought him to Rilke's poem?*

NDR: *Yes, could be, but there is no first or after...*

Traducción aproximada del autor:

NDR: *Tomó la idea del Acantilado, mirándolo desde mi casa de arriba...*

CP: *Sí, pero cuando fui a Sperlonga pude ver los peces en los estanques de la gruta, todo mezclado con el verde del fondo, el negro de la cueva y los reflejos blancos sobre el agua. Todo esto me recordó a los Green Paintings*

NDR: *Oh, sí... es posible. Tomaba ideas de todas partes, ya sabes... asociaciones de ideas. Es interesante...*

CP: *También los peces...*

NDR: *Eso es del poema de Rilke.*

CP: *¿Los peces Sperlonga lo llevaron al poema de Rilke?*

NDR: *Sí, podría ser, pero no hay un primero ni un después...*

⁶⁵ Esta aproximación se trata aquí como otra posibilidad, no como un descarte del anterior ejemplo, sino como una complementación; siempre en pro de ilustrar este breve inciso acerca de la fijación y estado mental de Twombly en relación a su práctica fotográfica.

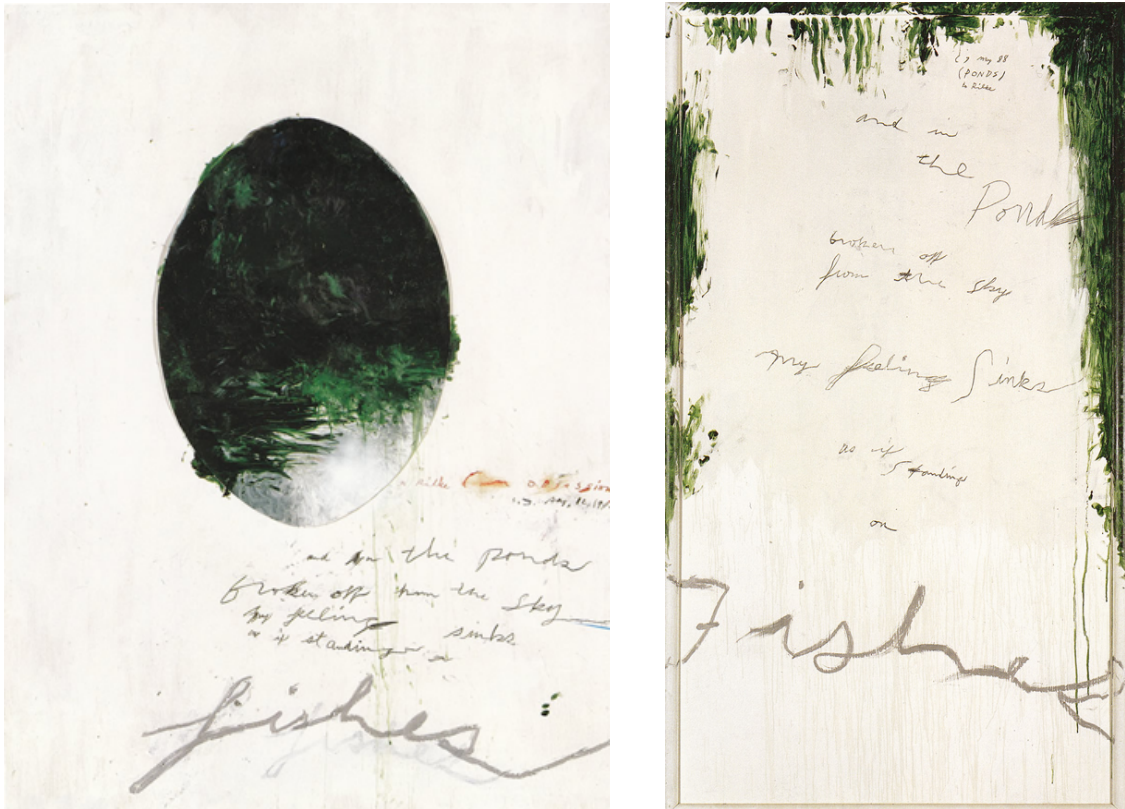


Figura X - Dos de las pinturas pertenecientes a la serie *The Green series*, *Untitled [A Painting in Nine Parts]*, 1980 © Cy Twombly Foundation

En esta ejemplificación, la pintura de Twombly no solamente se centra en la similitud material del verde conjuntamente con el resto de la composición, o la idea de la enmarcación de la imagen por el propio soporte, sino que además aparece el elemento del texto. En este caso, como ocurre de forma recurrente en otros muchos otros trabajos de Twombly, se trata de un conjunto de dos versos de Rilke:

*«... and in the ponds broken off from the sky,
my feeling sinks as if standing on fishes».*⁶⁶

La palabra *Fishes* se recalca, como si de algún modo, eso diferenciara la obra del resto del conjunto de *Green Paintings*, pues solo una minoría del total de pinturas de la serie contemplan la aparición del texto. Es aquí, pues, dónde nos agarramos, dónde emplazamos el cimiento

⁶⁶ Versos extraídos del poema *Fortschritt* de Rainer Maria Rilke. Extracto en castellano de *El libro de las imágenes – 1902-1906*, recogido en la antología *Cuarenta y nueve poemas* (bilingüe), selección y traducción de Antonio Pou, Minima Trotta, 2008:

*«Y al desbacerse sobre el estanque el día,
mi sentimiento se hunde entre los peces.»*

para contemplar la posibilidad de otra referencia visual y conceptual, otra *fotografía mental*, para la realización de esas pinturas verdes.

La fotografía ha sido tomada a escasos kilómetros de Gaeta, dónde se encuentra la pequeña ciudad costera de Sperlonga; antigua ciudad romana, dónde el emperador Tiberio construyó una villa junto al mar, Sperlonga debe su nombre a la gruta cercana a la villa⁶⁷. El museo arqueológico de la ciudad comprende una valiosa colección de esculturas griegas y romanas que pertenecieron al emperador Tiberio. En el complejo del museo, en la parte exterior, junto a las ruinas de la villa, se encuentra la gruta dónde estaban emplazadas las esculturas que ahora se custodian en el interior del museo. Mediante un conjunto de canales naturales y artificiales, el agua cubre la mayoría de la superficie de la gruta, construyendo diversas piscinas interconectadas. La base de las piscinas, así como pequeñas partes de la superficie, están cubiertas por algas y otras vegetaciones. Además, estas piscinas de aguas transparente dónde se puede apreciar el verde esmeralda de sus fondos, también dejan ver multitud de peces nadando tranquilamente.



Figura XI - Fotografía realizada por el autor en la gruta de Tiberio, Museo de Sperlonga

La combinación de los colores y las texturas de la gruta, los verdes entremezclados con las partes más oscuras de la cueva y los brillos más blancos del sol y el cielo azul del reflejo del

⁶⁷ Gruta, en latín, *speluncae*.

agua, unido a ese pequeño detalle, el mismo detalle que distingue estas pinturas del resto de la serie: «peces» (*fishes*). La imposibilidad de contemplar a estos animales desde la altura del acantilado, dónde, además, la espuma de las olas imposibilita ninguna transparencia del agua que deje ver pez alguno, nos lleva a esta posibilidad de una nueva *fotografía mental*, una nueva encapsulación temporal del *State of Mind*.

Si recalcamos tanto y subrayamos la diversidad de referencias visuales y de memoria, en cuanto a la posibilidad de una cita o sustracción de la realidad para la ejecución de una pintura, no es más que para señalar la relación que Twombly tenía con la fotografía; cómo esta consideración del fragmento como alusión a un vínculo con lo real, ya sea de forma más subjetiva o con la impronta de unos colores o formas, cita directamente a esos fragmentos dónde sí consta dicha consideración por parte de Twombly: las fotografías tomadas por él. Estas fotografías son la prueba material de un Twombly que se mostraba interesado por ciertos puntos específicos que eran decisivos a la hora de realizar las diferentes obras en otros medios. Por lo tanto, durante el proceso creativo, es decir, la mayor parte de la existencia de las fotografías antes de su proceso de reproducción y edición, la Fotografía es para Twombly una forma de recordar esos instantes, más que un medio artístico en sí. Obviamente, de una forma posterior⁶⁸, reconsidera el potencial de estas imágenes no solo para el uso como mero recuerdo y retro-inspiración personal basada en ese encapsulamiento del estado mental en una imagen fotográfica.

En su texto *L'ocean universal des choses*, publicado en *Cy Twombly: The Ceiling - un plafond pour le Louvre*, Richard Leeman (2010) argumentaba «these signs put Twombly's paintings into a more or less figurative space: a window opening onto portraits, landscapes or battlefields»⁶⁹ (pág. 41). La referencialidad, ya sea a través de las palabras, los números o incluso las formas gráficas que aparecen en sus pinturas o son representadas en sus esculturas, dota a las obras de Cy Twombly de una relación directa con la realidad, driblando una suerte de abstracción que no llega a formarse plenamente como tal. Esta referencia, formada en un mundo de lo sensible y reproducida en lo plástico acaba otorgándonos una guía hacia la concepción y

⁶⁸ Recordemos que su primera exposición, la de las fotografías, es en 1993.

⁶⁹ Traducción aproximada del autor:

«Estos signos colocan las pinturas de Twombly en un espacio más o menos figurativo: una ventana que se abre a retratos, paisajes o campos de batalla»

entendimiento de lo fotográfico en la obra de Twombly. De algún modo, esas referencias, esas citas, acaban teniendo una representación alternativa en la fotografía o viceversa.

Con ello, no afirmamos una referencia directa desde la fotografía a la pintura, ni siquiera que el hecho de haber realizado esa fotografía esté ligado directamente a, si se quiere, su forma plástica. Se trata, como hemos anotado en otras ocasiones, de un flujo constante y una realimentación entre los intereses del artista, sus referentes, sus estímulos hacia lo creativo, materializado gráficamente o plásticamente a través de dos medios diferentes. Por lo tanto, de un modo conclusivo, podríamos afirmar que su relación con lo figurativo se muestra, tanto en su fotografía (como medio irremediabilmente referencial), como en su pintura (la cuál se muestra y se estudia primariamente como abstracción).

a. Leitmotiv y *glance*⁷⁰: el marco

Tras el estudio profundo de las imágenes de archivo dónde apreciamos la cotidianeidad en la que Twombly se movía y cómo conjugaba su entorno, así como tras analizar su obra plástica y sus constantes recursos gráficos y estilísticos en relación a su fotografía, encontramos un pequeño detalle a reseñar: el marco.

Por un lado, podemos ver en las fotos de los interiores de sus estudios o sus casas, cómo Twombly jugaba con la idea del marco físico emplazado en cualquier lugar del espacio; muchas veces, estos marcos se mostraban delante de sus obras pictóricas, otras, simplemente se apoyaban encima de un mueble junto a la pared.



Figura XII - Fotografía del interior de la casa de Twombly en Gaeta, dónde podemos apreciar la utilización de un marco de estilo barroco en una de sus pinturas. Podemos apreciar, además un conjunto de fotografías Polaroid apoyadas en una de sus últimas esculturas. Fotografía realizada por Nicola Del Roscio. © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.

⁷⁰ Hacemos uso aquí de la terminología inglesa ya que, además de la acepción de vistazo, incluye la de la situación y observación momentánea de algo de una forma deliberada y previamente calculada; Twombly no echaba vistazos u ojeaba estos objetos, sino que los colocaba en estas disposiciones en pro de obtener esa mirada casual y nutritiva. Por ello, consideramos el término anglosajón apropiado y más acertado.

El marco aquí no solamente jugaba un papel decorativo, estético, en el sentido más superficial del término (al igual que ocurre con muchas de sus piezas u otros objetos emplazados en el interior de sus espacios), sino un breve vistazo, en terminología inglesa: *glance*, que estimulaba y provocaba esa alerta de los sentidos hacia cualquier reacción proveniente desde el mundo sensible.



Figura XIII – Escultura *Untitled*, Rome, 1983 de Twombly junto a marco apoyado en la pared. Fotografía realizada por Nicola Del Roscio. © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.

Además, también destaca, de un modo físico, la presencia del marco en muchas de sus pinturas, bajo propia decisión de inclusión, pero, de un modo más abstracto, no tan físico y corpóreo, sino más conceptual y desde el uso de lo gráfico y las técnicas plásticas, lo encontramos en muchos de sus dibujos y obra en papel. Es frecuente toparse con pequeñas imágenes impresas pegadas sobre papeles más grandes, o papeles pintados, con una forma concreta, unidos a piezas del mismo papel de mayor superficie y distinto color (normalmente carentes del mismo, superficies blancas que sirven de márgenes a la pieza pictórica central); estos dibujos, donde podemos apreciar estos marcos bidimensionales⁷¹, se encuentran muy cerca de una idea del marco que las reproducciones fotográficas presentan: superficies claras, distinguidas del centro de la composición, dónde se desarrolla el grueso del cuerpo gráfico y pictórico, estableciéndose ambas partes como fragmentos importantes de un todo. Una balanza de superioridad del vacío ante la pesadez de lo matérico; un equilibrio estético entre la imagen y su marco.

En otras de sus obras más pictóricas (en el sentido más tradicional del término, dónde solamente encontramos pintura sobre una superficie bidimensional), también encontramos ciertas referencias a lo que podría asemejarse a la idea del marco o, en términos más abstractos e interpretativos, el aislamiento o la evidencia de una de las partes; bajo el uso de otros recursos plásticos o gráficos como pueden ser las cuadrículas (como ocurre en la serie *Nine Discourses On Commodus*) o la simple conjugación de líneas perpendiculares, forman espacios de distinción ante una masa de caos pictórico, que muchas veces deciden el peso de una composición en un cuadro de Twombly⁷².

Otro de los ejemplos, acudiendo a una idea de marco tal vez menos convencional es, de nuevo, la conocida serie de los Green Paintings:

⁷¹ O casi bidimensionales, ya que en muchos casos se trata de collages de múltiples papeles y diferentes materiales.

⁷² En una conversación con Franck Yesniikian, compositor de origen armenio que ha dedicado varios de sus trabajos a Twombly, en la Gagosian Gallery de Madison Avenue, NYC, frente a uno de los trabajos de Twombly el cual incluía algunos de los recursos gráficos nombrados, el compositor nos comentó: «*Like music, Cy insides the pentagram, but doesn't fits*», («*Como en la música, Cy se adentra en el pentagrama, pero no se encaja [en él]*») a lo que aclaró en conversación diciendo que *Twombly se dibuja el pentagrama a sí mismo, pero no deja constreñir por sus líneas*.



Figura XIV - Cy Twombly, *Untitled (Bassano in tenerina)*, 1985. © Cy Twombly Foundation

Aquí el marco ya no solamente se trata de lo gráfico-plástico dentro del cuadro o de un objeto físico por encima de la pintura, sino de la pintura en sí misma delimitada por el espacio expositivo. Evidentemente, esto siempre ocurre con cualquier pintura carente de marco (ya sea físico o clásico), pero, bajo el propósito específico de matizar y vislumbrar los intereses que guían a Twombly a estas concretas decisiones entorno a la reproducción de sus obras, estos *Green Paintings*, ilustran, en parte, una decisión de delimitar la pintura a una forma concreta. Pues, esta forma concreta afirma el límite, escapa del convencionalismo del rectángulo y decide con una declaración formal (de forma física, no de protocolo), ponerle

un marco a la pintura, establecer unos límites en el espacio pictórico, desde y con el espacio pictórico; el espacio, por fuerza, se identifica a su vez como el marco de la pintura⁷³.

Como último ejemplo, existe en la producción pictórica de Cy Twombly lo que podríamos considerar otro *tipo* de marco, dentro de este apartado de aproximación a la comprensión de ciertas características que arrojen algo de luz en nuestra investigación:



Figura XV - *Untitled IV y VI (Green Paintings) [a painting in six parts]*, Gaeta, 2002-2003

Al igual que el ejemplo anterior, no se trata de una constante como tal en la producción pictórica de Twombly. Más bien podríamos considerarlo un grupo distinguido entre el resto de obra. Se trata aquí de un marco físico emplazado sobre la superficie pictórica (como un marco clásico, superpuesto sobre el soporte), el cuál ha sido rebasado por la propia pintura. Un marco que funciona como contenedor; contenedor fallido, un intento de depósito estético frustrado. Malogrado, ya que el marco ha sido emplazado antes de finalizar la pintura; por lo tanto, la materia que contenía, que *enmarcaba*, lo ha rebasado, lo ha cubierto parcialmente eliminando toda función primigenia y convirtiéndolo, también, en soporte. Además el acabado blanco del marco ha ayudado a que el verde vejiga luzca como en soporte virgen: cubre, vela e ilumina la superficie del marco como si de la propia superficie al uso se tratara.

⁷³ Tomás Ferré, Facundo; *Escrito Pintado*. Machado, Madrid, 1998.

A diferencia del resto de ejemplos, este marco, como hemos comentado anteriormente, abandona su función; su uso estético es otro, abandona su cualidad de útil y Cy Twombly es consciente de ello de algún modo. El marco, pues, sigue formando parte del todo pictórico. Aunque negado como lo que es (era), dota de sentido y perfección al resto de la pieza; al igual que en el ejemplo de marco anterior, la pintura no se sostiene por sí misma, sino que se complementa con su forma en el borde: la forma delimitada, que acota y reduce la pintura a un perfil determinado y caprichoso del ejemplo anterior, frente al desbordamiento de la pintura respecto a sus límites y supuestos perímetros.



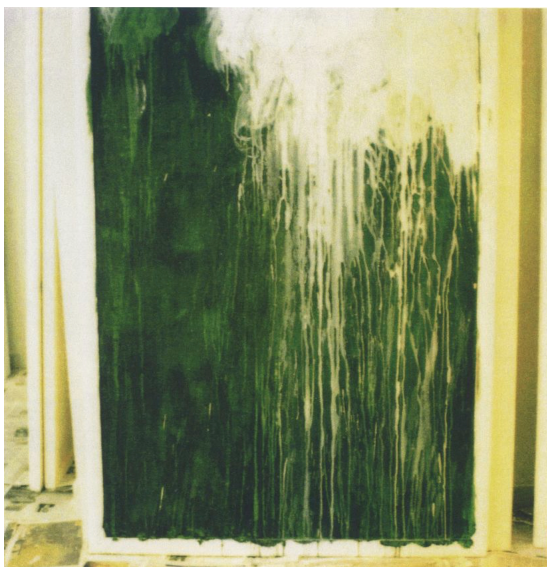
Figura XVI - Estudio de Twombly en Gaeta. En la foto podemos ver cuatro de los seis cuadros de la serie "Untitled I-VI (Green Paintings) [a painting in six parts], Gaeta, 2002-2003, además de algunas fotografías Polaroid sobre las mesas⁷⁴. Fotografía realizada por Nicola Del Roscio. © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.

⁷⁴ Seguramente, por fecha, imagen y alguna otra fotografía de referencia encontrada en los archivos de la Fundación Nicola Del Roscio, podrían tratarse de algunas tomas del siguiente conjunto de fotografías:

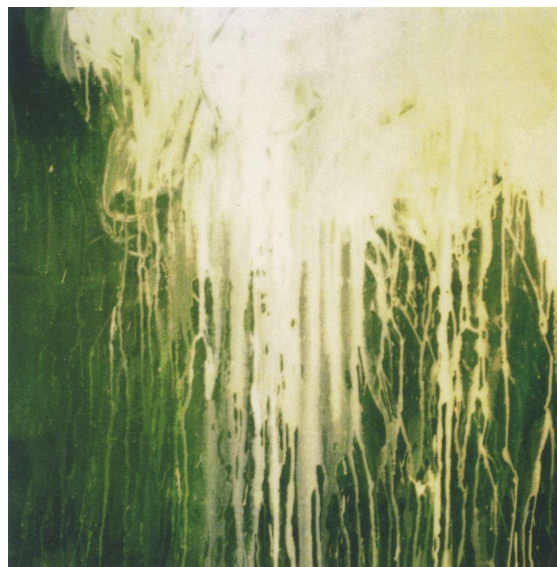


Figura XVII - Estudio de Twombly en Gaeta. En la foto podemos ver dos de los seis cuadros de la serie "Untitled I-VI (Green Paintings) [a painting in six parts]", Gaeta, 2002-2003, además de algunas fotografías Polaroid sobre las mesas. Fotografía realizada por Nicola Del Roscio. © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.

Dónde queremos llegar, una vez más con este ejemplo y su comparación con el anterior es a la importancia que Twombly le confería al marco y su uso en lo plástico, ya sea de una manera consciente (es decir, que buscase romper con la idea estética preconcebida de relación



Painting Detail, Studio Gaeta, 2005 © Cy Twombly Foundation



Painting Detail, Studio Gaeta, 2005 © Cy Twombly Foundation

pintura-marco) o totalmente inconsciente (en cuanto a que las ideas y usos se configurasen junto al proceso pictórico en un diálogo a penas controlado). Pero, también desde un punto de vista mucho más cercano a su práctica fotográfica y, casi en mayor medida a lo fotográfico en sí, el marco muestra en todos estos ejemplos como un acercamiento a esa idea del encuadre; un rápido enfoque de algo determinado a través de el objeto físico, que remite a la antigua idea de ventana; aquél «cuadrángulo de ángulos rectos [que] remitía a la instauración del marco como elemento segregador entre el espacio figurado y el espacio real» (Tomás, 2005 pág. 140). Práctica que, de este modo, tiene una clara relación directa con su fotografía y el sentido de la delimitación del campo visual.

Por otro lado, desde un punto de vista de la evidencia, no hace falta que indagemos en una profundidad de concepción de lo estético por parte del artista⁷⁵ para darnos cuenta de que esas fotografías, en su mayoría, ya provienen de un formato y un caso particular de fotografía dónde el marco ya está implícito desde antes de la toma fotográfica: el Polaroid. El marco blanco rectangular que rodea el cuadrado de la fotografía Polaroid se muestra como una imposición, sin posibilidad de negarlo (como sí ocurre en el ejemplo pictórico anterior), pues el objeto fotográfico no solamente consta de la imagen revelada en lo fotosensible, sino también de las capas y cámaras internas del resto de la cosa; ya no solamente se trata de un mero margen decorativo, sino de una necesidad de la propia técnica. Por lo tanto, el marco aparece ya en sus preciadas Polaroid; subyace como un colchón inconsciente dónde la imagen del total del objeto (marco + imagen) prodiga su preocupación por el enunciado de un marco.

Avanzando de un modo cronológico en la producción de estas fotografías Polaroid, diferenciando lo que es antes y lo que es después, llegamos a las copias impresas de ese primer material indicial. Al igual que su punto de partida como fotografía, como se puede apreciar en muchas de las imágenes de archivo, así como en algunas publicaciones dónde aparece la página completa de la impresión de la fotografía, estas imágenes son impresas también con un tipo de marco característico. En este caso se trata de un margen dejado por la zona no

⁷⁵ Con ello no restamos importancia a este proceso, sino, por el contrario, creemos que ahí reside el grueso de la investigación y, por consiguiente, las razones del artista para determinar un modo u otro de ejecutar cualquier acción relacionada; por el contrario, queremos hacer hincapié en la obviedad del marco en el formato Polaroid.

impresa del papel, es decir, el papel virgen sin material de impresión sobre él. De una imagen previamente enmarcada por necesidades de la técnica (también), a una enmarcación propia de una tradición de lo fotográfico, así como de producción de obra gráfica. Con ello, no afirmamos que por el simple hecho de provenir del Polaroid, la imagen necesite de un marco o, en el caso concreto de Twombly, que él decidiera *enmarcar* las fotografías en ese espacio en blanco solamente por la obviedad de la procedencia, sino que guarda una relación directa muy interesante y reseñable. De hecho, no encontramos en toda su obra fotográfica ninguna imagen impresa a sangre, sino que, por el contrario, encontramos más variaciones hacia formatos más pequeños con más espacio en blanco en los bordes, que impresiones de mayor tamaño que abarquen más superficie de papel⁷⁶.

⁷⁶ No obstante, sí que existen un cierto número de imágenes de este segundo caso. Pero se trata de una cantidad muy poco reseñable.



Fotografía de varias copias dry-print con mayor área de impresión.

© Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.



Figura XVIII - Fotografía realizada por el autor durante el montaje de la exposición Cy Twombly Photographs en el Surssock Museum de Beirut, dónde se aprecia el fragmento de papel virgen que enmarca la imagen impresa.

Por otro lado, el marco del espacio en blanco dejado por la impresión (aunque aplicable a niveles generales de la idea de marco), puede llegar a remitir a la sensación de fragmento. Tal vez, una forma de apelar a la escisión de la realidad y la memoria, llevada a cabo por la acción

de la cámara. El número de fotografías Polaroid en las mesas de los estudios de Twombly, así como la cantidad de repeticiones sobre un mismo tema, pueden llegar a ser ejemplificaciones de esa captura fragmentada del todo visual del momento. Este elemento técnico de las Polaroid que ya de por sí remite al fragmento y a la idea de ventana, podría ser mantenido posteriormente en las reproducciones a modo de enfatizar, precisamente, esa calidad de pedazo, de segmento visual de un conjunto.

Dónde queremos llegar con toda esta ejemplificación de la aparición del marco en la obra de Twombly, o el rastreo del vestigio que nos lleva a un posible punto de partida, es, básicamente, a la idea de que el marco en las reproducciones de sus fotografías, se trata de una decisión brillante y consciente más que de un asunto fortuito debido a la producción y seriación de las fotografías. Es decir que, ese marco, forma parte de un imaginario propio en todo el desarrollo artístico de Cy Twombly, comprendiendo dentro de cualquier medio y, de algún modo, ya sea de forma más consciente o inconsciente, este imaginario se traduce también aquí, al medio fotográfico o la reproducción del mismo.

b. Twombly, pictorialismo e ironía

Mary Jacobus (2015), en su texto *Aura di Limoni (Aura of Lemons)*, publicado en *Cy Twombly Photographs Volume II*, explicaba:

*Twombly is a painter [...] Most of these images are miniature paintings in light [...] Twombly's photographs become little lyrics in themselves - startling images of transient happiness*⁷⁷ (pág. 6)

Jacobus hace alusión a ese mito del pintor-fotógrafo, al artesano de la materia pintura, que recurre a la fotografía como otro medio en el que reflejar sus inquietudes estéticas. A pesar de no estar muy alejado de la realidad, esas descripciones, como *pinturas de luz en miniatura*, no hacen más que recaer en un aspecto estético muy superficial. De nuevo, el *blur* es uno de los protagonistas que acercan estas fotografías a un lenguaje pictórico, por lo tanto, otro argumento que las empuja a ese relato pictorialista que ya hemos acostumbrado a ver en otros textos. Aunque Mary Jacobus realmente no se detiene en este comentario; no cae en la mera superficialidad y descripción efectista de otras apreciaciones. Como leeremos más adelante, su concepción de las fotografías de Twombly va en una dirección bastante más profunda y delicada. No en vano, nos sirve de ejemplo de una comparación o inclusión de la fotografía dentro de la atmósfera de lo pictórico.

Precisamente por tales intentos en abordar unas comparaciones entre una pintura y una fotografía en Twombly, surge en buena parte de la literatura que trata esta temática la reiterada relación de su fotografía con el Pictorialismo. No son pocos los textos que encontramos estas referencias pictorialistas acerca de la fotografía de Twombly. En parte, podríamos dejar caer esta carga en los hombros de William Katz puesto que es él quién le dedica las primeras palabras sobre dichas fotografías y, es aquí también, dónde encontramos la primera referencia o comparación con el Pictorialismo. Por el contrario, Vincent Katz (2002), en su texto para el catálogo de fotografías de Twombly, *Cy Twombly, photographs 1951-1999* intenta *remediar* este acercamiento del siguiente modo: «Cy Twombly takes the

⁷⁷ Traducción aproximada del autor:

«Twombly es pintor [...] La mayoría de estas imágenes son pinturas de luz en miniatura [...] Las fotografías de Twombly se convierten en pequeñas letras en sí mismas: imágenes sorprendentes de felicidad transitoria».

pictorialist tradition into another realm or realms. He takes it into abstraction and he takes into antiquity»⁷⁸ (pág. 8).

Si bien es cierto que Twombly interviene algunas de las fotografías antes de reimprimirlas o editarlas⁷⁹, como los pictorialistas solían hacer con sus negativos antes de positivar; o se preocupa por un resultado, digamos pictórico, en los resultados de las estampas (tanto con las reproducciones de los Fresson, así como con las dry-print); y, aunque por otro lado, también cuida esa relación con los conceptos clásicos en la fotografía como pueden ser el claroscuro o la composición, a nuestro juicio, la concepción y uso de la fotografía en Twombly está lejos de una relación con lo pictorialista.

Bajo nuestro punto de vista, esta relación, o especialmente, centrar esta relación de la fotografía de Cy Twombly con el Pictorialismo, peca de superficial o argumento ligero. Por un lado, porque se basa casi en su totalidad en el análisis de dos aspectos formales que podrían tildarse de efectistas⁸⁰, todos ellos, a nuestro juicio, carentes de un peso real para cimentar una comparación estilística, definitoria y tan directa como esta y, por otro lado, porque este argumento se centra puramente en la reproducción de la fotografía y en ninguna otra concepción alrededor de la toma o consideración del proceso fotográfico⁸¹.

Por alimentar todavía más nuestro argumento, basándonos en las palabras de Hubertus V. Amelunxen (2011), el cual proponía en su texto *Do not interrupt this rose: Light texts by Cy Twombly* del tercer catálogo *Cy Twombly Photographs III 1951-2010*, acerca de esta relación recurrente con el pictorialismo: «The diffusion of light resulting from the blurring of many

⁷⁸ Traducción aproximada del autor:

«Cy Twombly lleva la tradición pictorialista a otro reino o reinos. Lo lleva a la abstracción y lo lleva a la antigüedad»

⁷⁹ No directamente sobre la superficie fotosensible, sino mediante los ajustes de impresión. Lothar Schirmer lo explica en el documental *Cy Dear*. (*Cy Dear*, 2018. [film] Roma: Good Day Films.)

⁸⁰ El foco suave, los colores pálidos, el papel mate incluso... todo ello forma parte de un compendio de recursos que, en términos pictóricos y dentro de la jerga propia de los pintores se tacha de *efectista*. Hace referencia a conseguir un efecto resultante y llamativo a partir de elementos mínimos y, a su vez, poco trabajados o elaborados.

⁸¹ A pesar de nuestras anteriores palabras, no culpamos directamente a William Katz por ello, ya que es eso mismo, las reproducciones, lo que está analizando y, finalmente, es lo que muestra tanto el catálogo como cualquier exposición de las fotografías de Twombly.

pictures does not signify an appeal back to pictorialism, to painterly photography»⁸² (pág. 172). Como clara y sintéticamente apunta Amelunxen en las palabras citadas, la apariencia de luz difuminada resultante del desenfoco y lo borroso de las imágenes fotográficas de Twombly no necesariamente cita al pictorialismo, a la «fotografía pictórica». De hecho, a nuestro juicio, existe un gran vacío entre una y otra, no solamente en el aspecto gráfico y físico de las fotografías (que es dónde la mayoría de teóricos se apoyan a la hora de relacionar a Twombly con el Pictorialismo), sino también en la forma de abordar la fotografía y valores estéticos de la misma.

En su libro *La fotografía plástica*, Dominique Baqué (2003) nos introduce perfectamente al mundo que dio paso al Pictorialismo:

Condenada a ser tan sólo la humilde sierva de las artes y las ciencias, la fotografía fue, durante mucho tiempo, un medio secundario al que ningún discurso teorizaba, como si la maldición originaria -un arte producto de la máquina y no de la mano del hombre- no dejase de perseguir a una práctica que, para colmo de la paradoja, una vez más, adquirió su primer estatuto de arte bajo los muy dudosos auspicios del pictorialismo, ese mixto bastardo de fotografía y pintura... (pág. 81).

Los creadores de este movimiento fotográfico, con aspiraciones a ser categorizados como Arte al nivel de las bellas artes tradicionales, basaban su existencia en la intencionalidad de crear imágenes fotográficas distanciadas de la realidad, separadas por completo de una referencia con el mundo. Sus técnicas se basaban desde el uso del desenfoco deliberado, hasta la utilización de cámaras estenopeicas, así como la alteración de la propia fotografía con procesos de *postproducción* durante el revelado y el positivado de las fotografías. Además se postulaban, a nuestro juicio de manera fallida, como contrarios a la imitación de su hermana mayor Pintura. Decimos fallida ya que, en vez de la defensa de un medio fotográfico que se valiese por sí mismo, por sus características y posibilidades, el pictorialismo, en forma última, no hace más que negar la fotografía y sus características con recursos, temas y resultados propios de la pintura.

⁸² Traducción aproximada del autor:

«La difusión de la luz resultante de la disolución de muchas imágenes no significa una apelación al pictorialismo, a la fotografía pictórica»

Dominique Baqué (2003) hablaba sobre la corriente *neopictorialista* que surgió posteriormente, pero nos sirve para ilustrar este equívoco del que hablamos:

Como si una vez más la fotografía tuviese que practicar la negación – “No soy la fotografía” – para acceder al tan deseado territorio de las artes plásticas; como si la fotografía tuviese que hacerse, siempre-ya, pintura para acceder al sacramento de la obra (pág. 148).

Desde una perspectiva superficial, en un primer vistazo, podría llegar a pensarse que los términos poéticos, alegóricos y románticos y, sobre todo, su representación o translación conceptual al terreno de lo fotográfico y de lo gráfico⁸³, podrían estar hermanados en el caso de la fotografía de Cy Twombly y la tradición pictorialista. Pero, bajo un estudio y una comprensión más extensa de ambas propuestas, llegamos a comprender que, la fotografía de Twombly, no solo permanece en un aspecto primario de aproximación de los conceptos románticos victorianos y recae en una preocupación por el resultado gráfico de la fotografía, sino que rebasa ambos términos con la propia genealogía de lo fotográfico en su obra. Es decir que el conjunto fotográfico en la práctica de Twombly, no solamente nace por la adaptación de un medio en pro de una cohesión con su práctica plástica, sino que también se muestra como una necesidad primaria; como hemos expuesto anteriormente, las fotografías de Twombly no son solamente el producto final expuesto en las galerías y museos de todo el mundo, sino la toma y convivencia del propio artista con las fotografías originales. Lo realmente *fotográfico* reside ahí, en las indiciales fotografías Polaroid.

En el caso del pictorialismo existía, debido a la juventud del medio respecto a su hermana mayor Pintura, esa necesidad de equiparación y reivindicación como medio artístico. El problema (y en lo que respecta a nuestro caso, además de ser otra gran diferencia con la práctica de Twombly), es que su origen está derivado de esa necesidad y no de la creación misma y que esto, a su vez, deriva en la emulación de la antigua representación pictórica (no siendo este el caso de Cy Twombly y su reproducción de los objetos fotográficos primeros); como otro acercamiento con pequeñas diferencias respecto al pictorialismo, encontramos el concepto del pintoresquismo, el cual fue ampliamente tratado durante el siglo XVIII por

⁸³ Recordemos que la fotografía pictorialista se caracterizaba, entre otras cosas, por la intervención de los negativos o los positivos mediante, por ejemplo, rascados en las placas o coloreados de los papeles.

autores ingleses como William Gilpin. A groso modo, el pintoresquismo se trataba de ciertas características de una representación que dotaban a la misma de cierto carácter pintoresco, es decir, singularidad, irregularidad, extravagancia; cualidades que partían de su interés singular por la naturaleza. Geoffrey Batchen (2004) expone la cuestión ampliamente en su *Arder en Deseos, la concepción de la fotografía*, citando a Gilpin:

En sus primeros escritos sobre esta cuestión en 1768, Gilpin había descrito el pintoresquismo como “expresivo de ese tipo peculiar de belleza que resulta agradable en un cuadro”. En 1792, Gilpin había redefinido ligeramente su concepto del pintoresquismo, esta vez más en sintonía con una sensibilidad romántica. En este caso lo describe como una juiciosa conjunción de opuestos : “Al enriquecer las partes de un todo con [el elemento de] lo agreste, se obtiene la combinación de sencillez y variedad, de la que surge el pintoresquismo” (pág. 76).

Bajo esta curiosa y simpática concepción de belleza, nos vemos en la posición de ceder alguna relación con la fotografía de Twombly. Sobre todo, porque ya no solamente se centra en la propia fotografía y su génesis, sino en su observación y asimilación, según Batchen (2004) «el pintoresquismo se expone aquí en términos del efecto que la “combinación” produce sobre la mente, y no como un estilo concreto de creación de imágenes.» (pág. 76). Pero, a pesar de esta pequeña cesión, no podemos más que cerrar este fragmento citando de nuevo a V. Amelunxen (2011):

One can compare them [Cy’s photographs] to nothing else, to nothing but their own genesis, released in the second in which they were cast. Twombly’s photographs stand as caesurae in the story of their own becoming⁸⁴ (pág. 172).

Tanto la dificultad de englobar sus fotografías con el resto de sus obras realizadas en otros medios gráficos o plásticos, así como la importante relación de las mismas con el instante de la creación de la imagen primigenia, hacen que toda posibilidad de encasillamiento de estos clichés sea tarea, si no compleja y fragmentaria, imposible. Por esta razón surgen argumentos

⁸⁴ Traducción aproximada del autor:

«Uno puede compararlas (las fotografías de Cy) a nada más, a nada más que a su propia génesis, realizadas en el segundo en el que fueron formadas. Las fotografías de Twombly se presentan como cesuras en la historia de su propio devenir »

desesperados tales como, por ejemplo, su relación con el pictorialismo. Pero, lejos de desestimar todos estos esfuerzos, valoramos todas las descripciones que tantean la posibilidad de un sendero hacia una aclaración definida y coherente, que nos aleje de toda inefabilidad circundante a ellas⁸⁵. Pero, esa imposibilidad es, con toda seguridad, una de sus virtudes, quizá la principal.

Siguiendo en el camino de la relación formal de las fotografías de Twombly con el resto de su obra artística, no es descabellado afirmar que existe un gran hueco o vacío, ya sea en su producción bidimensional como la pintura o el dibujo, o con su medio escultórico. Pero, como sabemos, no se trata solamente de una relación formal directa entre medios lo que hace que, esta práctica, tenga un lugar en la cohesión de toda la obra heterogénea de Cy Twombly.

Como bien explica Hubertus V. Amelunxen, estas fotografías *no se pueden comparar más que con su propia génesis*; precisamente es ahí donde reside el punto de unión entre sus diferentes medios, entre sus diferentes obras: no es sino en el acto creativo donde se generan estas imágenes (estas decisiones y estos gestos...). Pues, en esa constante permeabilidad hacia lo bello que Twombly demostraba reside el nexo. Podríamos tildar sus fotografías de apuntes, de bocetos, de recordatorios, de imaginario del estado mental anterior... pero lo cierto es que, si podemos afirmar que funcionaban así, también podríamos considerarlas parte de una rutina banal y casi mecánica, un juego nemotécnico. A lo que pretendemos llegar con estas afirmaciones es que, a pesar de la brecha formal entre medios, la relación entre unos y otros existe; la *interconexión* entre pintura, fotografía, dibujo y escultura, aunque no directamente formal, sí es patente de un modo conceptual y de relación hacia el mundo; hacia la forma de interpretarlo mediante la creación de algo nuevo: algo tan asimilado como el proceso creativo y la creación artística.

Por lo tanto, la asociación con lo pictorialista, por la mera coincidencia de varios esquemas estéticos, en nuestra opinión, no quedan más que en la superficialidad y en la poca profundidad de análisis y reflexión sobre las propias fotografías del autor. Y en cuanto a la superficialidad de la obra fotográfica de Cy Twombly, no cabe más que reseñar, como más

⁸⁵ Esta inefabilidad y este dualismo se trata más extensamente en próximos apartados. Ver ap. 3

adelante expondremos extensamente, cómo ésta se adentra de un modo casi intrusivo en un mundo de lo pictórico y lo matérico. En sus fotos, la luz acaba transformándose en pigmento.

Por finalizar, partiendo de las palabras de Peter Benson Miller (2015):

Ascribing a broadly pictorialist aesthetic to the range of Twombly's photographs on the basis of their blurry intensity, or the painterly preoccupations of their author, seems overly reductive.

It might be more accurate to underline how Twombly plays with certain conventions of photography and reinterprets them to suit his purpose. He exploits the properties of the Polaroid itself to make photographs that do not so much emulate historical models as reinterpret them⁸⁶ (pág. 96)

Aquí Peter Miller explica, de una manera clara y concisa que, como hemos apuntado líneas atrás, dichos argumentos pueden parecer bastante reductivos. La superficialidad crítica de dicha comparación se debe, de nuevo, a ese par de coincidencias de la apariencia de la imagen y, a lo sumo, en una suposición de visión romántica del artista pintor-fotógrafo, que no pueden ser dadas como válidas para establecer un argumento de peso, sino más bien como una leve comparación anecdótica y, tal vez, algo ilustrativa. Pero, a nuestro juicio, nada más allá de una ligera opinión subjetiva.

La solución que Miller propone es la de acercarse a esta obra, a las fotografías de Twombly, como un juego de las convenciones históricas de la fotografía reinterpretada para su propósito específico. Ante la inteligente vuelta de hoja de Peter Benson Miller, con la cual no podríamos sino sumarnos, nos surgen las siguientes preguntas: ¿Qué necesidad tenía Cy Twombly de enmarcar sus fotografías en tal encasillamiento teórico? ¿Realmente Twombly se planteaba estos rompecabezas lógicos? Puede que podamos leer estas fotografías de este modo particular, que podamos establecer este enunciado como apoyo teórico para las

⁸⁶ Traducción aproximada del autor:

«Asignar una amplia estética pictorialista al rango de las fotografías de Twombly sobre la base de su intensidad borrosa, o las preocupaciones pictóricas de su autor, parece demasiado reductivo.

Sería más preciso subrayar cómo Twombly juega con ciertas convenciones de la fotografía y las reinterpreta para que se adapte a su propósito. Él explota las propiedades de la Polaroid para hacer fotografías que no tanto emulan modelos históricos como sí los reinterpretan»

mismas, pero, tanto en el acto fotográfico como con la propia imagen resultante, así como con la producción y reproducción final, creemos poder afirmar que el propio Twombly no reparaba en este tipo de cuestiones; sus preocupaciones oscilaban más entre lo que las fotografías habían logrado encapsular y en cómo funcionaban a un nivel estético (sobre todo posteriormente con su edición). Por lo tanto, puede que formase parte de un movimiento inconsciente en el acto fotográfico.

Como el mismo Twombly dijo en la entrevista realizada por Marie-Laure Bernadac, publicada en 2010 en *Cy Twombly: The Ceiling - un plafond pour le Louvre*:

*After sixty years of working, things just come into play. You don't know why you do this or why you use that: it's not something conscious. You have enough references, and that enables you to just put things in without having to mediate or calculate what you're doing. The main thing was to make something that worked*⁸⁷ (pág. 15).

A pesar de que no se trate de ninguna disparidad (el que un artista base sus acciones y creaciones en su bagaje personal), cabría mencionar aquí un pequeño hilo que puede tener algo de importancia en toda esta construcción teórica aproximada. Hablamos aquí de un fuerte sentido de la estética ligado a un juego de la ironía bastante común en el artista. Por ejemplo, cuando leemos la entrevista que Marie-Laure Bernadac hizo a Twombly, publicada en *Cy Twombly: The Ceiling - un plafond pour le Louvre*, no podemos pasar por alto toda esa cantidad de referencias banales, simples y aparentemente poco profundas con las que Twombly describe y explica su trabajo. En parte porque no le gustaba ser entrevistado, en parte porque lo que decía era completamente cierto, en parte porque le divertía ese juego irónico entre lo intelectual, lo coloquial y el absurdo.

Por poner un ejemplo de esto en esta entrevista, en la primera pregunta realizada por Marie-Laure Bernadac, en *Cy Twombly: The Ceiling - un plafond pour le Louvre*, se puede ya apreciar lo que exponemos:

⁸⁷ Traducción aproximada del autor:

«Después de sesenta años de trabajo, las cosas simplemente entran en juego. No sabes por qué haces esto o por qué lo usas lo otro: no es algo consciente. Tienes suficientes referencias, y eso le permite agregar cosas sin tener que medir o calcular lo que está haciendo. Lo principal era hacer algo que funcionara»

Marie-Laure Bernadac: What was your reaction to this proposition by the Louvre Museum?

Cy Twombly: Well I don't remember. I didn't know the room. How could I have known the room?

M.-L. B.: Even though you hadn't seen the room, the Salle des Bronzes, were you interested in the idea?

C. T.: I guess so, but I don't really remember all of that...⁸⁸

(Twombly, y otros, 2010 pág. 13)

Su humor, sentido de la ironía y la aparente despreocupación no son características que se presentan como nuevas dentro de la personalidad de Cy Twombly. Muchos textos de compañeros, amigos y conocidos muestran esa cara de Twombly que se conjugaba, constantemente, con la faceta de artista intelectual. Sally Mann (2016) hablaba en su libro acerca de una anécdota dónde Twombly mostraba parte de esta dualidad en la que se envolvía continuamente y, en un entrevista con Paul Holdengraber de *LIVE from the New York Public Library*, lo exponía acerca de un objeto⁸⁹ que aparecía en las fotos que hizo en su estudio:

[About "Froggie"] I guess that's what's so funny, it's like that story I tell in the book about Cy standing in his studio while the, like, extremely reverential young art handlers are wrapping up his like bazillion-dollar paintings, right? And they've got their white gloves on and they're just so careful and everything is temperature and humidity controlled and all gorgeous and they're all dressed in white and everything's perfect, and Cy's watching them roll up all these canvases and put them in their perfect truck and all that kind of stuff and then, when it's all over, Cy like dusts his hands off like that and says, "Glad to get this shit out of here"⁹⁰ [laughter]

⁸⁸ Traducción aproximada del autor:

«M.-L. B.: *Cuál fue tu reacción a esta proposición del Museo del Louvre?*

C. T.: *Bueno, no me acuerdo. No conocía la sala. Cómo podía conocerla?*

M.-L. B.: *Aunque no hubieras visto la sala, la Sala de los Bronces, te interesó la idea?*

C.T.: *Supongo, pero no me acuerdo realmente...»*

⁸⁹ Ver siguiente Figura.

⁹⁰ En esta cita, Sally Mann referencia a su libro *Hold Still: A Memoir with Photographs*, Little Brown and Company, Nueva York, 2015.

You know, and so there's Froggie that he picked up at the antique mall for a dollar fifty next to some, you know, work of art that's in some museum now that you couldn't buy if you sold your life for.⁹¹ (Mann, 2016)



Figura XIX - Sally Mann, Froggie, 2016. Impresión inkjet. Fotografía realizada en el estudio de Twombly en Lexington. © 20016 Sally Mann

⁹¹ Traducción aproximada del autor:

«[Acercas de "Froggie"] Supongo que eso es lo que es tan gracioso, es como la historia que cuento en el libro sobre Cy en su estudio mientras que los jóvenes y extremadamente reverentes manipuladores de arte están terminando de empaquetar sus pinturas de millones de dólares, ¿verdad? Y tienen sus guantes blancos puestos y son tan cuidadosos y todo está controlado por la temperatura y la humedad y todo es precioso y todos están vestidos de blanco y todo es perfecto, y Cy los está viendo enrollar todos estos lienzos y ponerlos en su perfecto camión y todo ese tipo de cosas y luego, cuando todo termina, Cy se desempolva las manos] así [hace un gesto con sus manos imitando el de Twombly] y dice: "Me alegro de sacar esta mierda de aquí". [risas] Sabes, y Froggie lo cogió de la tienda de antigüedades por un dólar cincuenta junto a alguna, ya sabes, una obra de arte que está en algún museo ahora que no podrías comprar si vendieses tu vida.»

New York Public Library; LIVE from the NYPL: Sally Mann, Paul Holdengräber. September 27, 2016. [consulta 27 Octubre 2016] Disponible en:

<https://www.nypl.org/events/programs/2016/09/27/sally-mann-paul-holdengraeber?nref=121031>

En la entrevista con Edmund de Waal, publicada en el catálogo *Remembered Light*, Cy Twombly in Lexington, Sally Mann (2016) exponía acerca de la inclusión de estas fotografías en la selección de obras:

Cy maintained a wonderful balance between the sublime and the ridiculous; he always played those two things against each other, at least in his personal life. Maybe less in his art. But I thought it was important for that picture to be in there, just to help people understand that aspect of his personality. He is such a revered figure with all these references in his art, but that's only part of the story. He was also funny and irreverent and a little bawdy, and he always had a sparkle in his eye. I wanted that to come through (pág. 14).

Una personalidad que, a nuestro juicio, acaba siendo reflejada en su obra. Y, de un modo más directo (puesto que se trata, también de un medio más evidente, intuitivo y representativo *per se*), en su fotografía. El escritor y cineasta, admirador y amigo de Twombly, John Waters (2010), escribió en su libro *Role Models*:

He even took arty, hilariously detailed photographs of ugly toys and cheap flower bouquets at the local Wal-Mart and showed them to his publishers. Imagine Cy Twombly in Wal-Mart! Like a space alien. So out of place. So unrecognized. So interested in how earthlings live⁹² (pág. 252).

Y, efectivamente, como ese *alienígena que se interesa por la vida en la tierra*, Twombly, no solamente se encerraba en su intelecto, en las referencias del mito, de arcadia etc. sino que, además, extendía su interés a otras formas de estética que fuesen de interés, que le pudiesen aportar algo, como las fotografías mencionadas por John Waters. Twombly, como se expondrá más adelante, era un coleccionista casi compulsivo; pero, al igual que con sus intereses estéticos, no solamente centraba sus colecciones en esculturas clásicas o pinturas

⁹² Traducción aproximada del autor:

«Incluso tomó fotografías artísticas, hilarantemente detalladas de juguetes feos y ramos de flores baratos de su Wal-Mart local y se las mostró a sus editores. ¡Imagina a Cy Twombly en Wal-Mart! Como un extraterrestre. Tan fuera de lugar. Tan irreconocible. Tan interesado en cómo viven los terrícolas»

de artistas contemporáneos o modernos, sino que también coleccionaba cartas y sobres de hoteles, postales y hasta los elementos decorativos más absurdos.



Figura XX - Wal-mart, Lexington, 2007. © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.

Como añadido a esta descripción personal del artista, en pro de una comprensión más profunda de su concepción de lo fotográfico y a modo de conclusión, tomaremos las palabras de Sally Mann (2015); escribía en su libro *Hold Still, a Memoir With Photographs*:

People mistakenly thought him shy, which he wasn't really, and innocent, which he wasn't, either. Okay, in some ways he was innocent, but for sure he wasn't naïve, and neither was his art. A friend once quipped that naïvete in art is like the digit zero in

*math; its value depends on what it's attached to. In Cy's case, it was attached to a honking big number*⁹³ (Mann, 2015 págs. 82-83).

Con toda esta exposición, lo que queremos hacer ver es que, del mismo modo que esa similitud, (o proximidad si se quiere), del Pictorialismo en el trabajo fotográfico de Twombly puede provenir de un *juego con ciertas convenciones de la fotografía y las reinterpreta para que se adapte a su propósito*, como bien exponía Miller en su texto, también (o incluso, a su vez), puede que simplemente sea un elemento más en su imaginario que lo forma como artista; una especie de referencia inconsciente. O, incluso, puede que simplemente se trate de ese juego, pero desde un punto de vista de lo más caprichoso e irónico. En cualquier caso, siempre estaríamos ante una reinterpretación de su propio imaginario, en un constante juego entre el deseo, lo que surge inconscientemente, la referencia, el juego y el goce.

⁹³ Traducción aproximada del autor:

«La gente erróneamente lo consideraba tímido, lo cual no era realmente, e inocente, lo que tampoco era. Bueno, de alguna manera él era inocente, pero seguro que no era ingenuo, y tampoco su trabajo artístico. Una vez, un amigo bromeó que el ingenio en el arte es como el dígito cero en matemáticas; su valor depende de a lo que está unido. En el caso de Cy, estaba conectado a un llamativo y gran número.»

c. Dos aproximaciones; dos referentes

Se ha hablado en varias ocasiones de Cy Twombly como pintor-fotógrafo y, si bien es cierto que su práctica artística se engloba en la pintura y se le acuña la calificación de pintor, a pesar de su multidisciplinariedad y de su amplio desarrollo en muchos de los medios clásicos del arte⁹⁴, encontramos la fotografía siempre muy cerca de términos y conceptos próximos a su práctica más escultórica⁹⁵.

En varias ocasiones encontramos su nombre junto a muchos otros artistas también multidisciplinares que han desarrollado su práctica primaria junto a la práctica fotográfica, como pueden ser los conocidos nombres de Balthus, David Hockney o su amigo Robert Rauschenberg. Pero, destacadamente y por razones obvias, formal y conceptualmente, abordaremos la comparación con dos ejemplos de gran peso histórico en la historia del arte y, de un modo más específico, en el medio escultórico: Medardo Rosso y Constantin Brancusi.

Tanto en un ejemplo como en el otro, atendemos a la fotografía como un acompañante, como un adjunto más a las composiciones que, de algún modo, añaden y completan la obra de arte. Se trata de un medio satélite, que orbita en el campo gravitatorio del grueso de su creación plástica. Como en el caso de Twombly, los dos artistas indagan, por ejemplo, la perspectiva y punto de vista de sus obras entremezclando la toma con una consideración estética, sensorial, conceptual y, de una forma casi patente, sentimental; pues si no existiese ese vínculo emocional, de la evidente imposibilidad de una contemplación desinteresada, tan arraigado entre el artista y la obra, en ninguno de los tres casos existirían estas singulares producciones fotográficas. Si bien es cierto que cada cual tiene sus particularidades y éstas son patentes en cada una de las tomas, sí existe un fino hilo que forma un tejido que agrupa a cada uno en una proximidad y hermandad estética patente en los clichés resultantes; pues, a pesar de la diferencia técnica, por poner un ejemplo material y físico, entre cada uno de los

⁹⁴ Comprendemos aquí: dibujo, pintura y escultura.

⁹⁵ Nesin, Kate; *Cy Twombly's Things*, 2014

Entre Sculpture et Photographie, Huit Artistes Chez Rodin; Editions du Musée Rodin, Paris, 2016.

tres artistas⁹⁶ existe una conceptualización del medio y una forma de abordarlo muy similar y cercana.

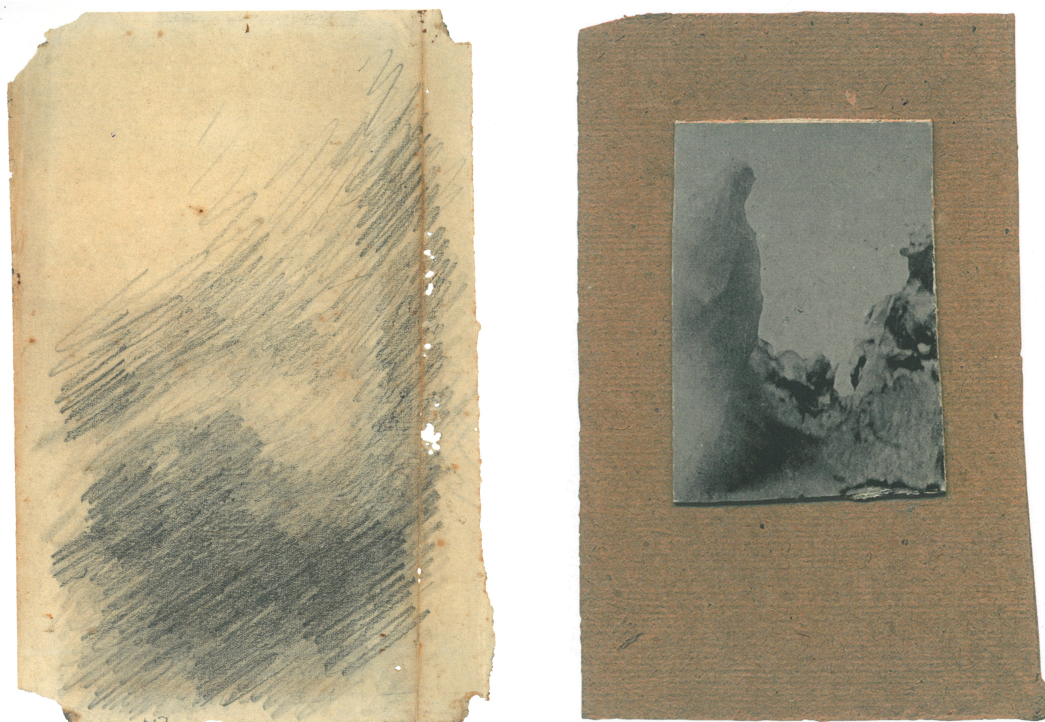
1. Medardo Rosso⁹⁷

Comenzando con el autor más pretérito, la proximidad de Cy Twombly a la obra fotográfica de Medardo Rosso (y tengamos en cuenta que no solamente fotográfica, sino también en otros medios plásticos como el dibujo o, incluso más directamente, la escultura⁹⁸), puede que, de una forma más inmediata y en una primera instancia, lleguemos a relacionarla desde un punto de vista totalmente somero y casi superfluo, ya que obviamente la primera y más directa relación que vemos entre su fotografía es la de lo visual. Si bien es cierto que la

⁹⁶ Cada uno de ellos utilizó una tipo de cámara, revelado y proceso diferente, principalmente debido a la diferencia temporal entre cada uno de ellos

⁹⁷ Todas las imágenes de este apartado, a excepción de “*Cy Twombly, Detail of Pan, Bassano in Teverina, 1980*”, han sido extraídas del catálogo *Medardo Rosso, Center for Italian Modern Art, Nueva York, 2014*

⁹⁸ Sorprendentemente, en muchos de los trazos realizados por Rosso, podemos encontrar similitudes directas con la obra de Twombly; así como en muchas de sus esculturas es visible la acción de las manos y los dedos sobre los materiales blandos, como la escayola en el caso de Twombly, o la cera en el de Medardo Rosso:



Derecha: *Sin título, (s.f.)*. Lápiz sobre papel, 20,5 x 13,4 cm. Museo Medardo Rosso, Barzìo, Inv. 441. Izquierda: *La conversazione, c. 1904*. Fotografía antigua montada sobre cartón, 11.9x7,9 cm. © Archivio Medardo Rosso, Barzìo

fotografía de Twombly guarda ese parecido con los clichés de Rosso, esa relación no es más profunda o desarrollada que la del Pictorialismo con la obra fotográfica de Cy que mencionábamos con anterioridad; se trata de una ojeada, un estudio, como ya hemos indicado, superfluo y una relación que cae en la trampa del primer diagnóstico, dónde lo que se dijo por primera vez tiene un peso en el historial teórico hacia lo que se formula con posterioridad.

La fotografía de Cy Twombly, sin embargo, guarda una relación incluso más afín y cercana que la propia materialidad o representación de los clichés de Medardo Rosso. Se trata, sobre todo, del uso y concepción de lo fotográfico para ambos. Es aquí dónde realmente encontramos una unión o una aproximación interesante y cercana (Todo esto sin olvidar que, sin una primera aproximación o fijación en esa similitud material o física de sus fotografías, no llegaríamos a establecer una comparación más profunda; por lo tanto, no quitamos peso a tal comparación o *primer vistazo* que nos conduce a esta investigación, sino por el contrario, enaltecemos esa primera comparativa superficial y general del objeto fotográfico como primer paso hacia una profundidad de estudio y comparación de ambos autores y su producción fotográfica).

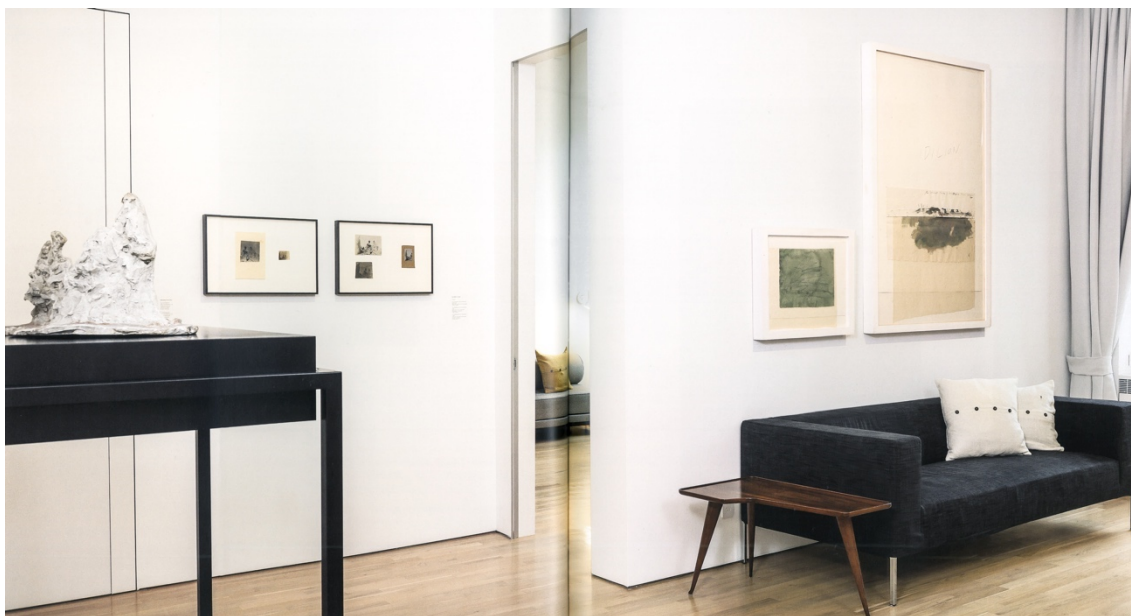


Figura XXI – Instalación de varias piezas de Medardo Rosso junto a obra de Cy Twombly en Center For Italian Modern Art de Nueva York. Fotografía realizada por Waler Smalling Jr.

Rosso documentaba sus piezas. Las fotografiaba para registrarlas, para anotar un punto concreto de su creación, para asentar un hito (ya sea un proceso o una pieza acabada), incluso

utiliza la fotografía en una forma de documentalismo más clásico en el sentido de registro gráfico de una exposición importante o una instalación concreta de piezas, ya que Medardo Rosso, a nuestro juicio, muy adelantado a su época, contemplaba la espacialidad y la disposición de las piezas como una parte muy importante de la obra de arte en sí⁹⁹. Pero, en la forma más personal de su fotografía, la que se adentra de lleno en lo que podría considerarse su producción fotográfica (y que él mismo llega a considerarla, pues en ocasiones expone sus fotografías junto a sus esculturas o dibujos, comprendiendo la independencia de cada uno de los medios¹⁰⁰), encontramos a un operador de la cámara que nada tiene que ver con esas otras fotografías puramente de registro, de catalogación que, como cualquier otro artista, tomaba en pro de la documentación gráfica personal. Ahí, en la producción artística fotográfica de Rosso, miramos de frente, nos enfrentamos, a una singularidad fotográfica que nada tiene que ver con los cánones de la época.

Rosso sobreexpone, saca de encuadre, recorta, desenfoca, aísla lo representado... por asimilarlo con conceptos propios del lenguaje teatral, en la fotografía de Medardo Rosso, lo obscuro entra en escena, forma parte de la representación y, como en el teatro, todo lo obscuro (lo que está fuera del escenario dónde transcurre la acción o, al menos, debería de permanecer fuera de él) da forma a la representación, complementa para completar. Sin ello no hay posibilidad alguna de que lo visual último tenga lugar; por ello, acaba mostrándose

99



Izquierda: *Enfant à la bouche de pain* expuesto en el Salon d'Automne de 1904, Paris. Copia moderna por contacto con negativo de placa de cristal original. 30,5 x 24 cm. Derecha: *La portinaia*, Henri Rouart y *Madame Noblet* expuestas en el Salon d'Automne de 1904, Paris. Copia moderna por contacto con negativo de placa de cristal original. 24 x 30,5 cm. © Archivio Medardo Rosso, Barzìo

¹⁰⁰ *Entre Sculpture et Photographie, Huit Artistes Chez Rodin*; Editions du Musée Rodin, Paris, 2016.

como parte fundamental. Y esta parte fundamental obscena es tratada con la más amplia concepción y conocimiento de lo fotográfico; pues, como hemos apuntado antes, la experimentación en cuanto a la exposición, el encuadre o la profundidad de campo (entre otros recursos propios del medio fotográfico), se presentan como fundamentales para el operador de la cámara.

Sus esculturas, muchas veces, son mostradas en las fotografías de una manera casi etérea, dónde la materialidad escultórica se funde con el fondo, con su entorno, en un sutil *sfumato* derivado de la sobreexposición de las zonas iluminadas y el fondo, a la par que el desenfoque acusado proveniente de la reducida profundidad de campo que diluye la figura con el plano posterior. Otras veces, las piezas tienen tanta importancia como su entorno: el estudio, las herramientas, las propias paredes del espacio creativo se elevan a la suficiente categoría como para imponerse como presencia imprescindible en la composición fotográfica.



Figura XXII - Madame Noblet en el estudio en el Boulevard des Batignolles, Paris, 1897. Copia por contacto moderna de negativo de placa original, 16,5 x 12,7 cm. Colección privada. © Archivo Medardo Rosso, Barzìo.

Pero, si queremos aproximarnos lo máximo posible de una manera comparativa a la fotografía de Cy Twombly, la producción fotográfica de Medardo Rosso comprende un buen número de clichés que muestran la propia materia de las piezas escultóricas; la escayola, la cera, el bronce... finalmente, el propio material, el espacio más próximo a la parte más alejada de la forma, más próxima a la apreciación de la materia como principal muestra de artisticidad, rozando el límite de lo concreto para ofrecer un punto de vista de lo más abstracto de su trabajo... estas tomas bien podrían confundirse con las Polaroid de Twombly, dónde los detalles de sus esculturas, así como de representaciones ajenas, son fotografiadas desde puntos de vista que parece que solo Cy Twombly sea capaz de decidir aislar y concederles esa importancia que finalmente se les otorga.

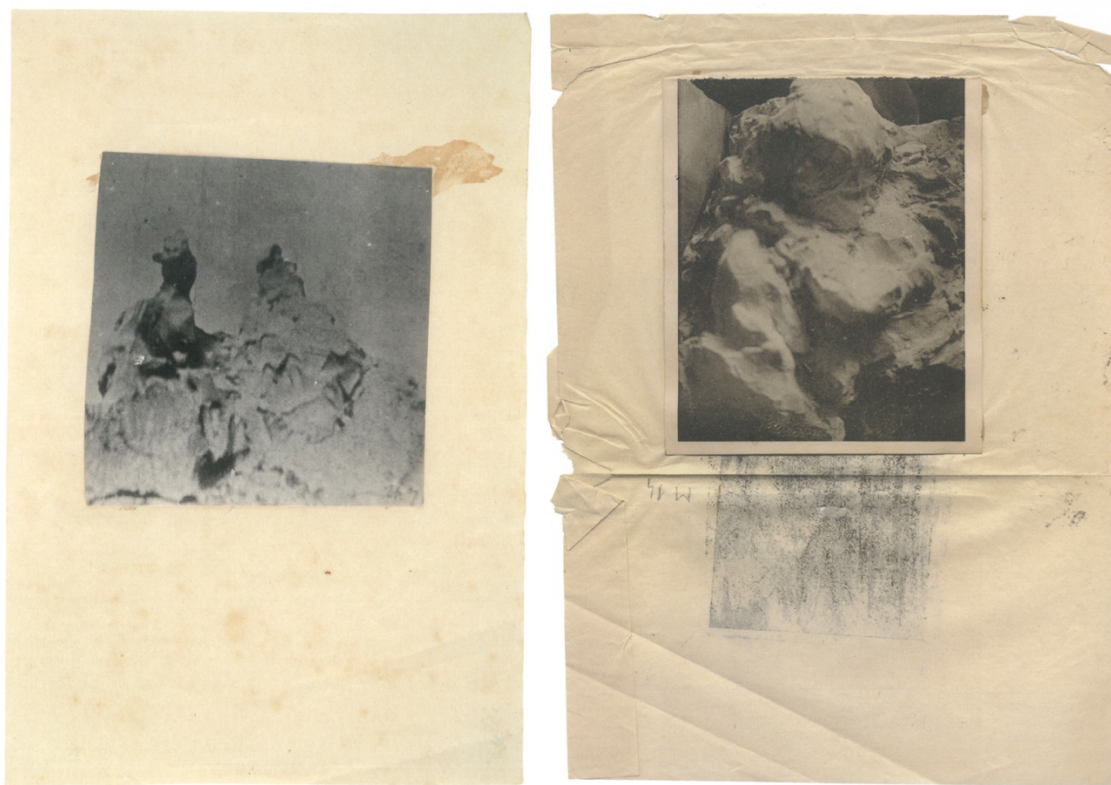


Figura XXIII – De izquierda a derecha: *La conversazione*, (s.f.). Fotografía antigua montada sobre papel, 22 x 14 cm. y *Enfant au sein*, 1923. Fotografía antigua montada sobre papel, 27,2 x 22 cm. © Archivio Medardo Rosso, Barzio.

En las esculturas de Twombly y Rosso, suele imponerse una vista frontal, directa. Existe la posibilidad de rodearlas, sí, pero no es ofrecida por la propia pieza o el emplazamiento expositivo, sino por la curiosidad del espectador. Es también curioso ver cómo, esta no-invitación a la completa visualización de una pieza escultórica o tridimensional, es de alguna manera sustituida por la complementariedad fotográfica de la toma de los detalles obscenos

(por continuar con la jerga teatral). Un señalar en lo que normalmente no se invita a ver, o al menos, a mirar. Pero, aquí no solamente se invita, sino que se muestra directamente, literalmente y de una manera aislada; sin posibilidad de escapar la mirada hacia otro sitio más que hacia lo grotesco de sus creaciones. La fealdad, de nuevo, vuelve a abanderar el estado de precariedad de la imagen.



Figura XXIV - Cy Twombly, Detail of Pan, Bassano in Teverina, 1980. © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.

Pero, como es evidente, no todo son similitudes entre los dos artistas o sus prácticas. Si bien, tanto Rosso como Twombly, toman la documentación desde una postura informal, o al menos, de una manera visual nada ortodoxa, como hemos comentado anteriormente, Rosso sí que muestra una preocupación por el archivo y el registro; muchas (si no todas) de sus

fotografías se encontraban fechadas y firmadas, así como guardadas y archivadas cuidadosamente en sobres, con los títulos de las esculturas fotografiadas¹⁰¹. Clara diferencia con un Twombly más preocupado por la objetualización de las mismas y su constante revisión en sus *juegos de naipes*¹⁰² y emplazamientos en el espacio.

Tal vez, uno de los motivos por los que Medardo Rosso se preocupaba de este modo por sus fotografías, fuese por la importancia material que se le concedía a la fotografía en la época. Pues, finalmente, a diferencia de Twombly, del hombre ya acostumbrado a un objeto fotográfico, dónde la fotografía forma parte de un estándar de vida de la clase media-alta, a finales del siglo XIX, principios del XX, la fotografía se consideraba un objeto muypreciado y singular, solo alcance de las elites, tanto en la producción como en la propiedad o el encargo, y desde luego lejos de la consideración actual. Esto ha ayudado enormemente al estudio y la catalogación posterior, ya no solo de la parte fotográfica, sino de todo el trabajo de Medardo Rosso¹⁰³.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² Con juegos de naipes nos referimos, aquí, a una de las prácticas que Twombly llevaba a cabo: con el material fotográfico obtenido de la polaroid, disponía las fotografías sobre una superficie, como si se tratara de un juego de solitario, o un tarot. En párrafos posteriores se trata más a fondo la cuestión.

¹⁰³ *Ibid.*

2. Constantin Brancusi

Nuestro otro caso de estudio también se trata de uno de los mayores recursos de comparación con Twombly. Es el caso de la producción fotográfica de Constantin Brancusi que, al igual que con el anterior ejemplo de Medardo Rosso, no solamente nos acercamos a una comparativa formal de los clichés de cada uno de los artistas de referencia, sino también a una estética de lo fotográfico, una adecuación del medio a una forma de entender la belleza. La anécdota citada en muchas ocasiones, y no en vano, ya que ilustra perfectamente el punto de vista de Brancusi respecto a la toma de fotografías de sus obras, es la que es explicada con la letra de Man Ray (1997), citado por Victor I. Stoichita:

I went to visit Brancusi with the intention of taking his photograph so that I could add it to my collection. He frowned when I broached the subject, saying that he did not like having his photo taken. Then he showed me a print [Alfred] Stieglitz had sent him during the Brancusi exhibition in New York. It was one of his marble sculptures, and both light and grain were perfect. He told me that although it was a very beautiful photograph it did not embody his work, and that only he, Brancusi, could do that. He then asked me whether I would help him procure the necessary equipment and give him few lessons. I replied that I would be more than willing to do so and the very next day we set off to buy a camera and tripod. I suggested he take on an assistant to develop the photos in a dark room, but this too he wanted to do himself. And so in a corner of his studio he set up a dark room. I showed him how to take a photo and in the dark room I showed him how he should develop it. From then on he worked alone and never consulted me again. Soon after, he showed me his prints. They were blurred, over- or under-exposed, scratched and stained. There you are, he said, that's what my work should look like. Maybe he was right - one of his Golden birds had been photographed with the sunlight falling on it, so much so that it emanated a kind of aura which made the work look as though it were exploding¹⁰⁴ (Ray, 1997).

¹⁰⁴ Traducción aproximada del autor:

«Fui a visitar a Brancusi con la intención de fotografiarle para poder agregarla así a mi colección. Frunció el ceño cuando le expliqué el tema, diciendo que no le gustaba que le tomaran una foto. Luego me mostró una impresión que [Alfred] Stieglitz le había enviado durante la exposición de Brancusi en Nueva York. Era una de sus esculturas de mármol, y tanto la luz como el grano eran perfectos. Me dijo que, aunque era una fotografía muy hermosa, no encarnaba su trabajo, y que solo él, Brancusi, podía hacer eso. Luego me preguntó si lo ayudaría a conseguir el equipo necesario y le daría algunas lecciones. Respondí que estaría más que

A pesar de mantener esa diferencia con el método de Twombly: la máquina automática, un proceso rápido y sin *perder* tiempo en la materialización de esa visualización, Brancusi tenía la necesidad de realizar todo el proceso manual y personalmente, existe, tanto en la forma de abordar lo fotográfico hacia la obra propia, como en la materialidad gráfica resultante de las fotografías, una aproximación notoria.



Figura XXV – “Bird in Space”, c. 1936 Gelatin silver print, printed c. 1936. 9 7/16 x 7 1/16 inches de Constantin Brancusi © Succession Brancusi y “Painting Detail and «By the Ionian Sea» Sculpture, Bassano in Teverina, 1929 © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.

Twombly, a diferencia de Constantin Brancusi, nunca expresó esa clase de necesidad del control de la forma visual de sus obras y la firmeza de su voluntad como único agente capaz de traducirlas en imágenes: «solamente él [Brancusi] podía captar realmente sus piezas mediante la fotografía»; la posición de Brancusi podría parecer egocéntrica, pero no es sino

dispuesto a hacerlo y al día siguiente salimos a comprar una cámara y un trípode. Le sugerí que se hiciera con un asistente para desarrollar las fotos en una habitación oscura, pero también quería hacerlo él mismo. Entonces, en una esquina de su estudio, instaló un cuarto oscuro. Le mostré cómo tomar una foto y en el cuarto oscuro le mostré cómo debería revelarla. A partir de entonces trabajó solo y nunca más me consultó. Poco después, él me mostró sus impresiones. Estaban borrosas, demasiado o poco expuestas, arañadas y manchadas. Abí está, dijo, así debería ser mi trabajo. Quizás tenía razón: uno de sus Pájaros Dorados había sido fotografiado con la luz del sol cayendo sobre él, tanto que emanaba una especie de aura que hacía que el trabajo pareciera como si estuviera explotando.»

naif y conmovedora al mismo tiempo. Por otro lado, el valor que el artista rumano da a la elección del punto de vista es fundamental muy en sintonía con el artista moderno, rabiosamente individual; *tardoromanticismo* que culmina en la posmodernidad en un *empoderamiento* radical, obsesivo, y este sí, egocéntrico. A pesar de esa diferencia, de Twombly, también sugirió todo un abanico de puntos de vista personales de sus piezas, tanto de éstas en su entorno o proceso creativo, como en descripción personal hasta llegar al detalle.

Sally Mann (2015) también escribía en su libro *Hold Still* acerca de esta relación Brancusi-Stieglitz y lo comparaba con su propia experiencia, en lo que ya podríamos llamar una relación Twombly-Mann:

When I first began photographing in his studio, I remembered how Alfred Stieglitz, by making the altogether too-perfect images of Brancusi's sculptures, provoked Brancusi to grab up his own camera and overexpose, blur, and generally screw up his way to photographic sublimity.

Likewise casually shooting with his dime-store Polaroid in the same space where I had Stieglitzly labored with my 8 x 10 inch view camera, Cy made affecting images of his own work, especially the sculptures.

In doing so, he brought me around to a Brancusi-like freedom of interpretation, and over the years my work in his studio changed from documentary to evocative¹⁰⁵ (Mann, 2015 págs. 66-67).

Al igual que Brancusi, los clichés resultantes de la toma fotográfica de la obra propia, así como las vistas de sus estudios, resultan ser un destilado de personalidad y de concepción estética muy singular y específica; un punto de vista de su propio trabajo que, efectivamente, solamente ellos podían captar con la cámara, porque solamente ellos habían creado aquellos

¹⁰⁵ Traducción aproximada del autor:

«Cuando comencé a fotografiar en su estudio, recordé cómo Alfred Stieglitz, al hacer las imágenes demasiado perfectas de las esculturas de Brancusi, provocó que Brancusi agarrara su propia cámara y sobreexpusiera, borroneara y generalmente arruinara su camino hacia la sublimidad fotográfica.

Igualmente, al disparar casualmente con su Polaroid de tienda de diez centavos en el mismo espacio donde trabajé Stieglitzicamente con mi cámara de 8 x 10 pulgadas, Cy hizo imágenes conmovedoras de su propio trabajo, especialmente las esculturas.

Al hacerlo, me llevó a una libertad de interpretación al estilo de Brancusi, y con los años mi trabajo en su estudio cambió de documental a evocador»

volúmenes, solamente ellos los conocían desde esos puntos de vista, como anteriormente ya comentábamos. Nadie puede nunca llegar a establecer el vínculo tan especial que un artista puede llegar a tener con su obra: fuera de caer en una especie de sentimentalismo paternal, la concepción estética y comprensión del momento de creación de una pieza artística, al igual que podríamos hablar de otras circunstancias, que bien podrían ser de carácter más mundano (como degustar un plato de comida, por ejemplo), obviamente, nunca tienen lugar de igual modo en una persona que en otra; por lo tanto, la descripción o interpretación de un artista frente a una de sus creaciones siempre irá cargada de ese aura de comprensión y casi transcripción gráfica de su estado mental y de su voluntad.



Figura XXVI - Fotograma de la película Edwin Parker realizada por Tacita Dean, 2011

Por otro lado, al igual que ocurre con la comparativa anterior con Medardo Rosso, existe cierta similitud no solamente en las fotografías o la forma de abordar lo fotográfico, sino también en la parte plástica del desarrollo escultórico. Sobre todo, y por ilustrar con un ejemplo claro, las últimas creaciones de Twombly se acercan, de una manera muy sutil y poética, a la ascensión y sublimidad de las obras más verticales de Brancusi. Y es aquí

precisamente, en la búsqueda de lo sublime, dónde encontramos la mayor diferencia entre las fotografías de ambos.

Mientras que Twombly se abalanza sobre sus piezas como si, a pesar de conocerlas al milímetro, hubiese descubierto algo nuevo en ellas, algo que le hace focalizar en ese punto concreto, Brancusi, por su lado, busca captar, cazar esa idea que él y solo él tiene de su escultura, hacerle justicia con una fotografía; captar lo sublime de su obra en lo fotosensible. Y, a pesar de que esa presencia de lo sublime, del *terror* que produce la belleza, está plasmada de algún modo sutil y punzante, lo que primordialmente, bajo nuestro punto de vista, llevan a denotar es un manifiesto de lo precario como medio para lograrlo. Pues, esa inversión de belleza en la carencia técnica, no hace más que exaltar el aura de lo inestable; inestabilidad formal, técnica, material y creativa, ya que sin esa falta de equilibrio en el proceso creativo no sucederían estas fotografías que oscilan entre lo aberrante y lo bello lo cual, finalmente, no es sino lo mismo. Es ahí, en esa línea de inefabilidad dónde, tanto Cy Twombly como Constantin Brancusi, encuentran el punto dulce del uso de lo fotográfico; pues así lo muestran sus imágenes.



Figura XXVII - Overall View of the Studio, c. 1929-30 Gelatin silver print, printed c. 1929-30. 15 5/8 x 11 11/16 inches © Succession Brancusi

Por abordarlo de otro modo y encontrar una manera tal vez más ilustrativa, desde el punto de vista de la propia imagen, las tomas revelan una forma de acercarse a sus obras (del *approach* inglés) el abordar conscientemente algo, acercándose desde la propia introspección, como si la cámara no fuese su ojo, no solamente su órgano receptor, como si no retuviese solamente la luz, sino, directamente, una interpretación gráfica desde lo cerebral, desde los sensores corporales; ya no solamente de la vista o incluso el tacto, como podríamos llegar a comprender con una fotografía (la cual, en su mayoría y de una forma primaria, se puede ver y tocar), sino un conjunto de datos sensoriales que forman, mediante información puramente física, una imagen global de lo percibido y, todo esto, se llegase a traducir en un cliché

fotográfico. Una transubstanciación, ya no solamente de la luz, sino de la idea del objeto y su entorno desde el punto del vista del artista.

A pesar de nuestras palabra, somos conocedores de la imposibilidad técnica de esta quimera estética; estas imágenes no tratan esto de una forma veraz, de una forma directa e indiscutible, pero, de nuevo, nos permitimos esta licencia estructural, esta licencia de abstracción poética, tanto en las palabras como en la descripción de los hechos y formas de abordar del operador de la cámara, no en vano, sino para llegar a una comprensión más amplia del razonamiento del artista ante el acto fotográfico.



Figura XXVIII - View of the Studio- Bird in Space, 1924 Gelatin silver print, printed c. 1924. 15 5/8 x 11 3/4 inches © Succession Brancusi

Edmund de Waal (2012) explicaba en su texto *Cy Twombly - A Kind of Aura*: «To photograph a sculpture or a painting: to make one image out of another. [...] This is where there is the greatest intimacy»¹⁰⁶ (pág. 6). La *gran intimidad*, el desnudo propio expuesto, la interpretación de uno mismo, el reflejo personal devuelto por la creación, la neutralidad hacia sí... todo ello como idas y venidas de un mismo factor proveniente de la introspección directa. La fotografía de la obra propia, sobre todo en la forma en la que Twombly la abarca (del modo más íntimo y permeable, dejando a un lado todo ánimo descriptivo o documental), muestra la forma en la que el artista interactúa con su obra, en la forma en que respira junto a sus creaciones, esa retroalimentación intencionada pero, a su vez, inocente y casual. De algún modo, la *verdadera* forma y espacialidad de una escultura, el *verdadero* impacto visual de una pintura... si esto no es así, al menos, sí que es como su creador la contempla: una declaración en cada encuadre, una prueba en cada objeto fotográfico.

Haciendo referencia de nuevo a las palabras de Man Ray citadas arriba, la relación Brancusi-Twombly en el texto es más que evidente con nuestros planteamientos, sobre todo en los aspectos como la iniciativa de tomar las fotografías de sus obras, el hacerlo de un modo alternativo al puramente descriptivo y, desde un punto de vista más técnico, la apariencia de deficiencia de la técnica fotográfica, dando un aspecto de amateurismo y precariedad (cuestión que trataremos a fondo más adelante). De nuevo, de Waal (2012):

*Twombly's photographs share Brancusi's intensity of vision. They have an aura.
Remembering the image, the sound, a footfall, the passage of light across a bowl of roses.
I find them incredibly moving (pág. 7).*

Tras las acertadísimas palabras descriptivas y comparativas de Edmund de Waal, dónde la evidencia de características comunes se reduce a un par de ejemplos evocadores que se relacionan directamente con el concepto aurático, apreciamos que el gerundio vuelve a ser el tiempo verbal escogido para la descripción, o aproximación verbal del contenido de sus fotografías. Pues no es extraño este patrón que vemos a lo largo de la historiografía relacionada con la fotografía de Twombly, ya que, como hemos argumentado anteriormente,

¹⁰⁶ Traducción aproximada del autor:

«Fotografiar una escultura o una pintura: hacer una imagen de otra. [...] Aquí es donde yace la mayor intimidad»

la producción fotográfica del artista se encuentra en ese estado permanente de referencia, casi de permanente gestación, producto de un gesto atemporal (o al menos, fijado en una atemporalidad material como la fotografía), vacilando entre lo poético, lo inmaterial, el concepto, el estado mental, y un producto, una cosa, un útil, una pieza final.



Figura XXIX - Studio Lexington, 2002. © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.

II. Lo fotográfico en el proceso creativo

La claridad ante un patrón o la consciencia de acciones durante la creación, no es un común denominador en la práctica de Cy Twombly. Como muchos otros artistas, no llegan a plantearse como llegan a ciertos estadios en su creación, o cómo se han conjugado sus acciones para materializar algo concreto de su obra. Recordando la cita de Twombly apuntada ya anteriormente, en la entrevista realizada por Marie-Laure Bernadac a Cy Twombly, *Cy Twombly: The Ceiling - un plafond pour le Louvre*, Twombly (2010) exponía:

*After sixty years of working, things just come into play. You don't know why you do this or why you use that: it's not something conscious. You have enough references, and that enables you to just put things in without having to mediate or calculate what you're doing. The main thing was to make something that worked*¹⁰⁷ (pág. 15).

A pesar de nuestros intentos por establecer unas características claras en la obra de un artista, basándonos en unos *modus operandi*, patrones de uso de materiales, características formales... es muy difícil llegar a determinarlos o concretarlos dentro de un modelo racional, previsible o medible. Sobre todo, cuando ni siquiera el propio artista llega a saber cómo o por qué llegó ahí. Lo que sí llega a afirmar Twombly en este fragmento acerca de su intervención en el techo del Louvre (aunque, bajo nuestro punto de vista, es completamente aplicable a otros de sus trabajos y medios de producción artística): lo principal es que lo creado «funcione». Bajo este “decir” del propio artista (dónde entendemos una referencia a que la pieza tenga un sentido y orden estético en relación a su materialidad y emplazamiento), no es de extrañar que, alguien tan centrado en una parte tan material de la estética, con una preocupación principal en los materiales y el resultado de la obra como lo era Cy Twombly (sin dejar nunca de lado un peso importante de la parte conceptual de la genealogía de la propia obra), deje entrever en sus palabras la principal preocupación de un resultado final, si se quiere, óptimo y coherente al medio.

¹⁰⁷ Traducción aproximada del autor:

«Después de sesenta años de trabajo, las cosas simplemente entran en juego. No sabes por qué haces esto o por qué lo usas lo otro: no es algo consciente. Tienes suficientes referencias, y eso te permite poner cosas sin tener que mediar o calcular lo que estás haciendo. Lo principal era hacer algo que funcionara.»

Con esto, nuestra búsqueda en cuanto a la comprensión de su producción fotográfica, debe centrarse en el aspecto global de un hábito y práctica generalizada en su creación, y no tanto en la razón del medio en sí. Es decir, captar como un todo, un conjunto unitario de producción y labor artística en el que la fotografía sea otra molécula que ayude a la comprensión final del conglomerado de medios que forman y definen al artista y su praxis; el obrar como elemento cotidiano.



Figura XXX - Mesa de trabajo de Twombly en su casa de Bassano in Teverina. Podemos ver sobre la mesa, además de las fotografías Polaroid sobre blocs de esbozos y compartiendo espacio con material pictórico, varios paquetes de cartuchos de polaroid, abiertos y todavía sin abrir. Fotografía realizada por Nicola Del Roscio. © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.

Para comenzar esta argumentación, en su texto *Camera Obscura*, publicado en 2011, en el catálogo *Le Temps Retrouvée- Cy Twombly photographe & artistes invitées*, Nicholas Cullinan (2011) exponía:

*He also made photographs using a pinhole camera [...] Still lifes taken in 1951 of bottles, glasses and jars filled with turpentine and paint arranged in different configurations*¹⁰⁸ (pág. 47).

¹⁰⁸ Traducción aproximada del autor:

«También hizo fotografías usando una cámara estenopeica [...] Naturalezas muertas tomadas en 1951 de botellas, vasos y frascos llenos de trementina y pintura dispuestas en diferentes configuraciones.»

Además de la variedad de cámaras usadas por el artista (lo cual trataremos en próximos apartados de la investigación), lo más interesante que podemos extraer de este párrafo de Cullinan es que hace alusión a que, desde sus comienzos del uso de la fotografía, Twombly realiza la práctica fotográfica durante (o al menos en el mismo espacio) que realiza su pintura. Esas jarras y esos vasos, supuestamente, llenos de trementina y pintura no hacen más que hacer referencia al proceso pictórico y al espacio dónde se desarrolla la actividad pictórica. Es decir, que pintura y fotografía se engloban en una misma esfera, en una burbuja artística que afirma la interrelación de medios. La cita de la pintura misma es clara en estas fotografías. El proceso pictórico está inscrito en los materiales fotografiados y, a su vez, el proceso creativo denota unidad a través del uso de la fotografía durante lo pictórico.



Figura XXXI - *Still life, Black Mountain College, 1951.* © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.

La figura reiterada numerosas veces a lo largo de la historia del arte del pintor-fotógrafo, nace aquí como una casualidad entre todo un universo de posibilidades, dentro del abanico de probabilidad de la producción artística. Pues, en el caso de Twombly, ya no se trata del pintor-fotógrafo, sino también del pintor-escultor, del pintor-poeta, del fotógrafo-pintor, del escultor-fotógrafo y el resto de variaciones nominales que queramos formar.



Figura XXXII - Cy Twombly tomando una fotografía de una de sus esculturas con una Polaroid One 600 en Lexington, V.A. Fotografía realizada por Nicola Del Roscio. © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.

Se ha mencionado multitud de veces la relación de la pintura y la fotografía de Twombly, incluso se ha tratado el tema específicamente, pero, bajo nuestro punto de vista, esta antigua concepción del artesano de la pintura que se acerca a otros medios que rozan en alguna similitud al medio que frecuentan, o aquella otra fascinación por el escultor que toma la mirada única y personal de su obra tridimensional bajo las posibilidades que le otorga el medio fotográfico, fueron ampliamente rebasadas, entre otros, por artistas como Cy Twombly o sus contemporáneos; para los que, realmente, todo proceso creativo prescinde de cualquier tentativa de segregación entre medios.



Figura XXXIII - Fotografía realizada por Nicola Del Roscio, dónde se aprecian Polaroids sobre una mesa de trabajo durante el proceso de realización de una pintura. © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.

Obviamente, en cuanto a las cuestiones materiales, a las cuestiones de medio, topamos con un punto de diferenciación física y sensible que no se puede pasar por alto. Es aquí dónde debería de entrar el discurso entre medios, y no en el de la incursión hacia un terreno inestable basado en una semejanza posible. La fotografía (como en su propia etimología comprende) no es, si no es gráfica. Y, hablando en terreno de lo plástico, aquí en estas fotografías que son nuestro caso de estudio, lo gráfico no es si no es materia.

La fotografía plástica empieza en el revelado de la imagen¹⁰⁹; el cual, en el proceso de la Polaroid ocupa el mismo espacio y tiempo que el del positivado. Dicha cuestión es importante recalcarla. Como hemos comentado, en Twombly existe esa necesidad de la objetualización de la imagen. A modo de ejemplo, no le bastaba con ojear uno de los catálogos de Sotheby's que recibía periódicamente¹¹⁰, sino que, además, necesitaba arrancar aquellas páginas que le habían causado algún estímulo y tenerlas a la vista. Este objetivo de materialización en la creación fotográfica, es resuelto en un solo paso con la Polaroid. Las fotografías compartían espacios visibles en el entorno de trabajo con otras imágenes impresas o extraídas de catálogos. Si bien esta cuestión parece en cierto modo resuelta, de alguna forma se nos podrían llegar a escapar las razones que llevaron al artista a editar sus fotografías en otro formato¹¹¹.

¹⁰⁹ Hablamos aquí de la fotografía plástica. Reiteramos en la cuestión puesto que somos conscientes y conocedores de otros usos de la fotografía llevados a cabo por artistas más vinculados a un arte conceptual, dónde el concepto de lo fotográfico puede llegar a prescindir, incluso, del revelado de la imagen improntada en el soporte fotosensible.

¹¹⁰ En su entrevista *History Behind the Thought* con Nicholas Serota publicada en *Cy Twombly: Cycles and Seasons* en 2008, Twombly hacía referencia a su interés por estos catálogos: «*That's why I like Sotheby's catalogues, because you see all the strata of the art world at the time.*» (Twombly, 2008)

Traducción aproximada del autor:

«*Es por esto por lo que me gustan los catálogos de Sotheby's, porque se ven todos los estratos del mundo del arte al mismo tiempo.*»

¹¹¹ Este tema se trata más ampliamente posteriormente. Ver ap. 2



Figura XXXIV - Recortes de catálogos de Sotheby's dispuestos sobre una mesa de trabajo en el estudio de Twombly en Gaeta, junto a material pictórico. Se puede apreciar, además, en la parte superior central de la fotografía, una Polaroid junto a varias notas escritas a mano. Fotografía realizada por Nicola Del Roscio. © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.

Con las Polaroid obtenidas, Twombly entraba en una especie de recreo visual, llevado a cabo a partir de diversos *modos de juego*; algunas veces, parecía jugar, propiamente, al solitario, otras parecía predecir el futuro (paradójicamente, y de un modo muy poético, en imágenes tomadas de un pasado), otras veces solamente las ordenaba y desordenaba, encontrando nuevos órdenes lógicos: de más cerca de la toma a más lejos, de más a menos desenfoque, paisajes, marinas, plantas, flores, rosas...¹¹² las posibilidades eran infinitas y, bajo esta infinitud de

¹¹² Extracto de la entrevista con Nicola Del Roscio:

«Quite often, very often, in the morning to the studio, and he did like a game, a work on memory [laughs]. Reorganizing his things. And about the Polaroids, he spent a lot of time thinking about the Polaroids and used to play like solitary. He had a special boxes and he would arrange them by... [coughs] I like a film photogram. Like a [inaudible], let's say... More violent, less violent... or less colour, more colour, more color... more... more out of focus, a little more realistic, more realistic... things like that. Gradation about the distance: more close, less close, far away [laughs] it's what he did all the time. It was like in a casino [laughs]; he would do it very fast.

So, he was playing also about memory in the way. Not only but the aesthetic development of an emotion, or colour, or focus... it was also about memory. Ok?»

Traducción aproximada del autor:

«A menudo, muy a menudo, por la mañana al estudio. Y le gustaba un juego, un trabajo en la memoria [risas], reorganizando sus cosas. Y sobre las Polaroids, pasaba mucho tiempo pensando en las Polaroids y solía jugar como al solitario. Tenía cajas especiales y las ordenaba por... [tos] como un fotograma de película.

gestación de sucesiones visuales, como si de escalas de tonalidades o valores se tratara, Twombly masticaba mentalmente cualquiera de las ideas que le rondaban por la cabeza relativas a nuevas composiciones y trabajos. Una especie de recordatorio, de paseo visual por los estados mentales anteriores, los cuales ya había recorrido en otros momentos y había dejado constancia gráfica de ellos; un ejercicio de la memoria directamente desde lo visual propio¹¹³.



Figura XXXV - Twombly organizando las Polaroid en diferentes disposiciones. © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.

Según nuestra investigación, tras conversaciones y entrevistas con primeras fuentes como la de Nicola Del Roscio, este ejercicio, este juego, le valía como aceleración a la hora de procesar toda información visual, de desarrollo de una habilidad mental referente a la selección y ejecución de imágenes. Esto le llevaba a lo que muchas veces ha sido mentado como una

Como un [inaudible], digamos... Más violento, menos violento... o menos color, más color, más color... más... más fuera de foco, un poco más realista, más realista... cosas por el estilo. Gradación sobre la distancia: más cerca, menos cerca, muy lejos [risas] es lo que hacía todo el tiempo. Era como en un casino [risas]; lo hacía muy rápido.

Entonces, también jugaba con la memoria de alguna forma. No solo el desarrollo estético de una emoción, color o enfoque... también se trataba de la memoria. ¿Vale?»

¹¹³ Propio, aquí, en el sentido de creado por uno mismo.

búsqueda del genio, como esa parte de la transpiración en la famosa cita de Edison¹¹⁴. Pues se trataba, para Twombly, de una continua práctica, de un trabajo cotidiano que posteriormente, en algún momento, se transformaría en ese 1% de inspiración necesaria para dar un salto hacia la producción más propiamente dicha. La revisión continua de su material gráfico en forma de fotografía y, para él, que había ejecutado las diversas exposiciones del mismo motivo, encapsulando los estados mentales del momento de la toma, lo mantenía en vela en cuanto al acto creativo; una constante porosidad ante cualquier otro estímulo que penetrase sus sentidos y le hicieran saltar hacia lo más puramente plástico.

En el catálogo de la exposición de 2008 en el Museo del Prado de Madrid *Lepanto by Cy Twombly*, entramos las palabras de Kirk Varnedoe (2008) en su texto *El Lepanto de Cy Twombly*: «Twombly es un lector insaciable y un acaparador ávido de imágenes. [...] Cuando se pone a trabajar, suele rodearse de numerosos estímulos de este tipo.» (pág. 18). Este acaparar imágenes se relaciona directa y lógicamente con la existencia de su producción fotográfica. La nutrición de imágenes externas de la que precisaba Twombly a la hora de trabajar o, simplemente para lograr el estímulo que lo llevase a la acción, se entremezcla con la obtención y revisión de imágenes propias.

La importancia de la toma fotográfica de esos momentos se equipara a la revisión de los mismos a través de los objetos resultantes: las Polaroid. No se trata de la búsqueda de un referente, o el simple hecho de la copia o translación del *boceto* a una escala mayor (en sentido de tamaño o de importancia), sino de lo que más comúnmente articulamos como búsqueda de inspiración; un continuo estímulo de la imaginación, una forma de provocar o convocar a la memoria. Su imaginario variaba, como hemos visto en ocasiones anteriores y ya se ha tratado profundamente en otros textos¹¹⁵, desde imágenes de pintores clásicos, pasando por paisajes, otras fotografías que sobrevolaban la temática de la pintura que llevaba a cabo, como flores, marinas... y estos referentes, a su vez, compartían el mismo espacio creativo, junto a sus pinturas, esculturas y fotografías.

¹¹⁴ «El genio es uno por ciento de inspiración y un noventa y nueve por ciento de transpiración»

¹¹⁵ Cullinan, Nicholas; *Cy Twombly and Nicolas Poussin. Arcadian Painters*. Paul Holberton Publishing, Londres, 2011.

Lepanto by Cy Twombly. Museo del Prado, Madrid, 2008.



Figura XXXVI - Estudio de Cy Twombly en Lexington, dónde podemos observar varias de sus fotografías Polaroid apiladas junto a esculturas y libros, sobre mesas de trabajo. Fotografía realizada por Nicola Del Roscio. © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.

Ahondando en el tema del espacio de trabajo y de su influencia estética en Twombly y en su fotografía, Laszlo Glozer (2008) proponía las siguientes palabras en su texto del segundo catálogo *Cy Twombly Photographs 1951-2007*:

*When he grants insight into his daily environment, noteworthy in itself as a novelty, the pictures distance themselves from possessive description; they display expert construction from moments of experience*¹¹⁶ (pág. 257).

Como bien expone Laszlo Glozer, cuando por ejemplo, fotografía interiores de sus estudios o de sus casas, no se trata de una apertura de puertas, no se trata de una descripción; ni siquiera de apuntar algo concreto, de indicar lo representado, de señalar *eso* (un pescado, una flor, una verdura...), de aislar el objeto representado en la fotografía. La fotografía de Twombly es un extracto de referencia de un entorno en relación a una imagen; un constructo entre el estado mental del autor y la luz emanada de los objetos representados (incluso todo aquello que permanece fuera del marco), captados por la máquina fotográfica.

Bajo nuestro punto de vista, ya no solamente es lo que la fotografía de Twombly muestra, sino en qué términos y con qué criterio y motivaciones se ha llevado a cabo, lo que estas imágenes tienen de especial, lo que las hace características y extrañamente seductoras. Esa inefabilidad a la hora de describir, ya no el contenido de la imagen, sino lo que emana de ellas hacia el observador y queda detrás del marco gráfico de la estampa.

Otro ejemplo es el que nos brinda Nicholas Cullinan (2011) en su texto *Camera Obscura*, del catálogo *Le Temps Retrouvé- Cy Twombly photographe & artistes invités*:

*As so often with Twombly, an artist who is perpetually responsive to his surroundings, many of his photographs give us a vital (and incredibly beautiful in their own right) glimpse into the world in which he has created his singular works*¹¹⁷ (pág. 48).

¹¹⁶ Traducción aproximada del autor:

Cuando él da una idea de su entorno cotidiano, notable en sí mismo como una novedad, las imágenes se distancian de la descripción posesiva; muestran una construcción experta a partir de momentos de experiencia.

¹¹⁷ Traducción aproximada del autor:

No es solamente que nos abra la puerta para ese vistazo dentro de *su mundo*, como si de una pista para comprender su procedimiento se tratase, sino que, la fotografía misma ya es clave para cerciorarnos de la importancia del entorno para Twombly. De lo que todo aquello que le rodea influye directamente en él y posteriormente en su obra; de cómo esa permeabilidad estética supone una clave para el entendimiento de toda su práctica y de cómo las fotografías dan parte de ello. Por supuesto, lo representado en las fotografías (y, de algún modo, no solo lo representado gráficamente sino también su aura, su esencia captada) nos muestra un camino que guía, por ejemplo, hacia obras concretas, como bien explica Cullinan en su texto, así como también otras que definen solo notas visuales útiles, por llamarlas de algún modo. Al final, como veremos más adelante, estas fotografías también documentan.



Figura XXXVII - Tacita Dean, *Gaeta, a photo essay*, 2011 © Tacita Dean

Y, no es de extrañar encontrar a lo largo de su carrera como fotógrafo, una incidencia constante en el motivo fotografiado. Pues rara es la vez que se encuentra una sola toma de un objeto o un paisaje. Y no nos referimos aquí a la seriación o la preocupación respecto a

«Como sucede a menudo con Twombly, un artista que siempre responde a su entorno, muchas de sus fotografías nos dan una visión vital (e increíblemente hermosa en sí misma) del mundo en el que ha creado sus singulares obras.»

un género o temática¹¹⁸, que lleva a la producción de fotografías de referentes similares bajo un mismo paraguas de consideración temática, sino a la repetición de tomas de un mismo referente en un espacio y tiempo no muy alejados entre cada toma. Dicha reincidencia, ésa multitud de tomas, no puede más que vincularse con la obsesión de una captura muy precisa¹¹⁹, muy particular, que solamente el portador de la cámara conoce. Pues para llegar hasta el destino final, a esa fotografía exacta, son muchos los “descartes”¹²⁰, las tomas imprecisas y las disparidades con lo que a ojos del *operator* se considera digno de permanecer. Y por otro lado, no hay constancia de que Twombly desechara una fotografía¹²¹, no solamente hablamos de “descartes” en la obra de Twombly, sino de numerosas fotografías satélite que completan la visión total del autor. Un conjunto de tomas que realmente afianzan la concepción visual del fotógrafo, de lo que está, al menos bajo su concepción y visualización, representado en las fotografías. Una constelación que completa un orden lógico en todo el caos del universo de la embriaguez estética.

Como explicaba Vincent Katz (2002) en su texto para el catálogo de fotografías *Cy Twombly, photographs 1951-1999*:

*There are often three or four similar images of the same object. The differences are variations of mood, not of description. They are different breaths about the object. Not to explain it. To breath it*¹²² (pág. 9).

Este párrafo de Vincent Katz refuerza, se presenta como contrafuerte para la inmensa tarea de sostener una idea tan volátil y poco sostenible como la que intentamos mantener. Esa especie de mapeado mental de la percepción del objeto, ya no solamente de un modo visual, sino de una manera casi aurática del mismo y su relación con el artista y el entorno, no se

¹¹⁸ Práctica que Twombly llevó a cabo a lo largo de toda su vida con el grueso de su producción artística.

¹¹⁹ Entendemos aquí precisión como la búsqueda de un ideal personal, no como una pericia técnica.

¹²⁰ «Descartes» aparece entrecomillado, ya que no llega a considerarlos como tal. El único momento en que descarta estas tomas es en la decisión en cuanto a si reproducirlas o no. El resto del tiempo, el objeto fotográfico acompaña al resto de tomas.

¹²¹ En conversación con el autor, según el testimonio de Viorel Grasu (el que fue asistente de Twombly en Gaeta) puede que tirase alguna fotografía, no sería extraño; pero él personalmente nunca lo vio hacerlo.

¹²² Traducción aproximada del autor:

«A menudo hay tres o cuatro imágenes similares del mismo objeto. Las diferencias son variaciones de estado de ánimo, no de descripción. Son diferentes respiraciones sobre el objeto. No para explicarlo. Para respirarlo»

trata de una cuestión fácilmente defendible y estas palabras de Katz se muestran como argumento de autoridad para nuestro fin.

La repetición como forma de asimilación, de canalización de algo interior, o de lo que el objeto hace florecer en el operador de la cámara. Esa forma de “respirar” un objeto, una estancia, un color... una sinestesia materializada a través del medio fotográfico. Una inhalación y exhalación de la luz. Por supuesto, la descripción del mismo es algo que no busca o que no *interesa* directamente a Twombly, por entenderlo de algún modo; la entendemos como su propia recopilación, como la materialización de un sentido consciente e inconsciente de lo bello en su concepción más amplia.

Por situaciones como esta, en la que parece que el autor quiera registrar algo de un modo totalmente exacto y completo, encontramos su fotografía entre el documento y la producción artística. No un documento como una anotación científica de resultados o anomalías del proceso (metódico y catalogador), sino un registro físico de la luz que emana de lo circundante al proceso creativo y por ende al acto fotográfico, y su intento (el del operador de la cámara), por traducirlo a un medio parcialmente eficaz como es la fotografía: todo impulso que dichos fotones activan en sus sentidos y que generan ese estado mental; todo ello, mutando desde una pulsión productora a una acción muscular que acaba en el órgano productor por excelencia del fotógrafo: el dedo. Es curioso que acabemos hablando de una manera tan abstracta de algo tan racional y lógico como lo es un documento pero, en el caso de Cy Twombly, abordar un tema tan profundo como podría ser documentar estos pequeños destellos en su creación artística, la abstracción de las palabras no es un capricho poético de la escritura, sino una necesidad derivada de la complejidad lógica de lo descrito. Finalmente, podemos establecer que sus fotografías, y en particular las tomas con Polaroid, bien podrían tratarse de documentos para el artista. Ya no como objetos de referencia directa con sus posteriores pinturas o piezas en los distintos medios, sino como capturas, recuerdos, cápsulas temporales y emocionales que remiten directamente a esos estados físicos, mentales y de alguna manera, emocionales, tan importantes para el artista.

Como explicaba Achim Hochdöfer (2008) acerca de las *Still lifes* realizadas en el *Black Mountain College* en su texto *Blue goes out, B comes in: Cy Twombly narratives of indeterminacy*, «again, it is not the creative working process and its subjective dynamics that are presented, but only the traces of the art materials» (pág. 26). La fotografía de Twombly no se trataba de una

práctica realizada siempre específicamente durante el proceso de trabajo artístico o la acción pictórica, es decir, que no siempre era realizada entre pinceladas¹²³. A nuestro juicio, la fotografía extendía, digamos, el proceso creativo a una cotidianidad; Twombly se mantenía siempre en una constante guardia estética y, la fotografía, le permitía registrar esos pequeños detalles que, para él, merecía la pena captar. Estas palabras de Hochdöfer alejan a la fotografía, y al propio Twombly (aunque no demasiado ya que los materiales, como hemos mencionado antes, son útiles de pintura: botellas con disolventes, vasos para las mezcla... y el lugar de la toma es el estudio) del proceso pictórico en sí mismo durante la toma fotográfica.

La ejecución fotográfica en Cy Twombly, por lo tanto, no solo se centra en su momento productor de obra plástica o un proceso creativo concreto, el acto fotográfico no tiene por qué estar dentro de un proceso pictórico, por ejemplo; esto se debe a que el método de trabajo de Cy Twombly no se basaba puramente en la rutina del estudio. No se establecía una especie de horario laboral, unas horas destinadas al trabajo en el estudio como otros muchos artistas sí acostumbran. Twombly trabajaba por oleadas¹²⁴, por impulsos llegados de alguna parte (de multitud de direcciones, de hecho). La poesía, la historia, los mitos, en general la lectura, era para Twombly una importante fuente de recursos estéticos que propiciaban el incentivo de pulsión creadora. Ya lo muestran desde los más tempranos retratos robados del artista, siempre con un libro entre las manos, hasta las tomas de los interiores de sus casas, sobre todo al final de su vida, en particular, en su casa de Gaeta, dónde observamos la evidente adquisición compulsiva de libros, llegando a hacer de la casa un espacio casi inhabitable¹²⁵.

¹²³ Anteriormente hablábamos de que esto sí ocurría. Cabe destacar aquí que, a pesar de que sí ocurra, no ocurre únicamente en esta situación.

¹²⁴ En la entrevista que Nicholas Serota realizó a Twombly en Roma en el año 2007 titulada *History behind the thought*, el artista exponía:
«*I work in waves, because I'm impatient. Because due to a certain physicality, or lack of breath from standing, so I work in... an impatient way.*» (Twombly, 2008)

¹²⁵ Nicola Del Roscio en entrevista con el autor.



Figura XXXVIII - Dormitorio de Twombly en su casa de Gaeta dónde, además de la creciente cantidad de libros, podemos apreciar algunas Polaroid emplazadas en los estantes, así como otras fotografías de otros formatos junto a una de sus esculturas. Fotografía realizada por Nicola Del Roscio. © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.



Figura XXXIX - Detalle



Figura XL - Detalle



Figura XLI - Detalle

Pero, como hemos apuntado anteriormente, no solamente de lectura se nutría nuestro artista. Hacemos hincapié en que las referencias gráficas también están presentes en todo el archivo

fotográfico. No es difícil encontrar una imagen de los espacios habitados por Twombly donde aparezca alguna postal, una impresión, una página arrancada de un libro, una pintura, sus propias fotografías... Pues, en el desarrollo de toda su obra, hablemos ya del medio fotográfico o del pictórico o escultórico, referencialmente hablando, lo visual para Twombly es tan importante como, por ejemplo, la lectura u otro tipo de estímulo exterior.



Figura XLII - Casa de Twombly en Gaeta. De nuevo, los libros predominan en el espacio, pero esta imagen también nos relata la importancia de la fotografía para Twombly: sobre la mesa, además de algunas imágenes de postales, podemos ver cuatro cajas de cartuchos para Polaroid 600. © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.

Rodearse de la referencia, establecer esa conexión directa con todo aquello que le aportaba estar un poco más cerca del fenómeno de la pulsión creadora, se traduce en una constante actividad, en una continua vigilia hacia cualquier estímulo y es aquí dónde la fotografía, la necesidad de la fotografía, se hace más presente. Esta necesidad fotográfica viene derivada de un evidente deseo productor que se arrastra a lo largo de toda una cotidianidad envuelta en razones para la creatividad; unos estímulos externos que crean, mediante sus sensores biológicos, una respuesta puramente fisiológica que deviene en el ya repetido *state of mind*.

A lo que realmente queremos llegar con esto es a que, entre las posibilidades de ese “algo” que empuja a Twombly a la acción directa de la creación, entre todos esos mundos gráficos,

textuales, conceptuales y de interacción con la cotidianeidad, lo fotográfico es, si no la más importante, una de las partes más influyentes para la posterior traducción formal en lo plástico. Con ello no nos referimos, de nuevo, a que el resultado gráfico de la foto, la imagen resultante o el objeto fotográfico expulsado por la máquina Polaroid sean necesariamente referente directo de la pintura o la escultura posterior (además de los ya apuntados casos de excepción), sino a que, dicha fotografía actúa como parte de un cuerpo documental de referencia personal e introspectiva, ilustrando hacia un proceso de clarividencia y búsqueda propias del trabajo en el estudio.

Por otro lado, el modo en que Peter Benson Miller (2015), en su texto *Cy Twombly: Photographer* trata el tema de la cotidianeidad y lo íntimo en la fotografía de Twombly, es exactamente a dónde nosotros enfocamos estos temas: «Thought the details captured in the photographs, we can imagine aspects of his daily routine»¹²⁶(pág. 92). Ello no implica que Twombly plasmase su día a día, que documentase lo doméstico y lo rutinario en la fotografía, sino que, por lo irremediable e inherente a la fotografía, lo registrado, lo *impreso* en el material fotosensible mediante la luz, queda documentado de una forma indeliberada.

Como otro ejemplo de esa permeabilidad estética en lo cotidiano a la que se exponía Twombly y que le favorecía hacía el impulso creador, en la entrevista realizada por Marie-Laure Bernadac a Cy Twombly, publicada en 2010 en *Cy Twombly: The Ceiling - un plafond pour le Louvre*, Twombly (2010) respondía a una de las preguntas de Bernadac: «The past is a springboard for me. I get the impulse and excitement from the subject of the work, and then, painting gives you a rush to do it in the way you do it»¹²⁷ (pág. 21). La antigüedad, el pasado y su influencia en la obra de Twombly es más que conocida y, bajo este tipo de afirmaciones por parte del artista podemos llegar a comprender la forma de accionar del mismo. Este «trampolín» al que se refiere aquí Cy Twombly, y que podemos encontrar puntualmente expresado de otros modos en diferentes textos acerca del artista, con toda certeza, a raíz de su entrevista con Nicholas Serota¹²⁸, en la cuál Cy Twombly se refería como «something to

¹²⁶ Traducción aproximada del autor:

«A través de los detalles capturados en las fotografías, podemos imaginar aspectos de su rutina diaria.»

¹²⁷ Traducción aproximada del autor:

«El pasado es un trampolín para mí. Recibo el impulso y la emoción del tema del trabajo, y luego, la pintura te apresura por hacerlo de la manera que lo haces.»

¹²⁸ *History behind the thought*, Nicholas Serota en conversación con Cy Twombly, Roma, 2007.

jumpstart me», ese algo que hace que salte a la acción, nunca se trata de algo concreto, puede evidentemente variar. En este caso, el pasado, pero en muchos otros, como ya hemos expuesto, el hogar, la naturaleza, algo muy concreto de un paisaje, una flor, lo circundante... todo ello forma parte de una colección de referencias que no es sino el interés y el entorno del artista.

Como prueba y ejemplo de ello, no para establecerse como una norma, sino para acompañar nuestras palabras, es interesante aquí mostrar esta relación con un caso concreto. Una muestra que apunta cómo Twombly establecía como referente todo aquello que, de algún modo, accionase en él el mecanismo de sus impulsos. Estamos hablando aquí, de la serie ya expuesta como ejemplo en líneas anteriores, *Green Paintings*, en este caso el característico *Untitled, 1985*. Bajo nuestro punto de vista, esta forma, este diseño concreto, se fundamenta, ya no solamente en el imaginario histórico perteneciente al ecléctico y enorme bagaje del artista (como podría ser, por ejemplo, la referencia a un elemento arquitectónico de un plano de planta de, por ejemplo, una catedral gótica), sino a detalles de la vida cotidiana muchísimo más simples y, si se quiere, mundanos; pero, a su vez, igual de directos y efectivos. Como esa parte mostrada que de normal se para por alto, la mirada interesada por lo habitual, por las cosas pequeñas (y no tan pequeñas) que nos rodean; un acercamiento a la idea de lo Infraordinario de la que hablaba Georges Perec (1989):

Lo que ocurre cada día y vuelve cada día, lo trivial, lo cotidiano, lo evidente, lo común, lo ordinario, lo infraordinario, el ruido de fondo, lo habitual, ¿cómo dar cuenta de ello, cómo interrogarlo, cómo describirlo? (pág. 11).

Este ejemplo del que hablamos, puede verse claramente en nuestra siguiente hipótesis: la relación de esta forma específica del marco (el de la pintura misma), con la de las contraventanas de su apartamento de Roma en Vía Monserrato:



Figura XLIII - A la izquierda: *Untitled (Green Paintings)*, 1985 © Cy Twombly Foundation; a la derecha: detalle de fotografía realizada por Horst P. Horst en el apartamento de Twombly en Via Monserrato, Roma, 1966.¹²⁹

Vemos, aquí un claro caso de ejemplo en la relación de Twombly con su entorno. Ya no solamente a nivel sensorial o de influencia secundaria, sino de referencia directa; extracción

¹²⁹ Fotografía original (así como otra dónde se puede encontrar la misma referencia) publicada en artículo Pierre Alexander De Looz, *The secret Vogue history of Cy Twombly photographed by Horst P. Horst* en *032c*, Verano 2010, No 19, pp. 101-119. [consulta: 18 Junio de 2018]. Disponible en: <https://032c.com/2011/from-vogue-to-nest-032c-activates-the-secret-history-of-cy-twombly-by-horst-p-horst/>



de la “realidad” para el uso en la creación artística. Ese “algo” que le hizo decidir la forma de una de sus pinturas, bien podrían haber sido estas antiguas contraventanas de su apartamento de Roma.



Figura XLIV – Polaroid no editada realizada por Twombly en su apartamento en Via Monserrato, Roma. © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.

Esto nos lleva a apuntar que, en el caso de la fotografía, la encontramos curiosamente dividida ante estos referentes, ante estos estímulos. Por un lado, se afirma como un medio posterior al impulso, así como ejemplifica con la pintura en las líneas citadas anteriormente: «painting gives you a rush to do it in the way you do it» (Twombly, 2010). Pero, de un modo incluso más interesante, la fotografía se muestra también como el propio “trampolín”, como el propio “impulso”; la fotografía tomada, el producto fotográfico y gráfico, como el motor hacia una materialización plástica posterior.

Se trata de un punto de vista interesante y a tener en cuenta en todo un proceso creativo, pues es, finalmente, un flujo recíproco entre ambas concepciones, siempre llevándonos hacia un mismo resultado tanto en lo fotográfico como en lo plástico que vuelve, de nuevo a alimentar lo primero; un dilema entre el prototipo y el resultado final que no puede ser

resuelto más que con la afirmación de un continuo, un flujo espacio-temporal y evolutivo entre los diversos medios, dentro del ámbito de creación personal del artista plástico.

De nuevo, una de las razones que dotan a la fotografías de una importancia suma en todo el desarrollo artístico de Twombly y su práctica creadora es, bajo nuestro punto de vista, la frecuencia con la que pisaba el estudio y el modo de abordar el trabajo de estudio. El no establecer ese *horario laboral*, ese calendario de visitas al estudio que comprometen a la producción diaria o periódica de obra plástica, los fragmentos temporales entre pinceladas (teniendo en cuenta que en ciertos casos podían ser de meses), se convierten en verdaderos tesoros ilustrativos de los referentes y el *modus operandi* del artista. Como hemos comentado brevemente en líneas anteriores y muchos otros autores han comentado a raíz de su entrevista con Nicholas Serota¹³⁰, Twombly trabajaba por un método de «oleadas», en el que en un periodo breve de tiempo materializaba una idea, pensamiento o destello estético que llevaba rumiando desde hacía, de manera general, bastante tiempo (en ocasiones meses e incluso años¹³¹). Pero, en el caso de su fotografía, a pesar de que sí encontramos que muchas veces se han ejecutado, también, en oleadas o arranques de ansia productora de imágenes, no se muestran siempre junto a esos momentos de producción plástica, sino que por el contrario, ocupan los vacíos temporales en la cronología creadora de Twombly; son imágenes, fotografías que, a la vez que muestran el interés que Twombly tenía por algo en concreto (lo fotografiado), durante su “temporada de producción baja”¹³², también se afirman como imágenes que han servido y servirán de motivación para la ejecución del material artístico que está por venir.

¹³⁰ Serota, Nicholas; *History Behind the Thought en Cy Twombly: Cycles and Seasons*. Tate Publishing, Londres, 2008.

¹³¹ Nicola del Roscio en conversación con el autor.

¹³² Nos referimos, aquí, a las temporadas del año en que Twombly no iba al estudio o prácticamente no producía. Como sabemos, Cy Twombly no era un pintor de estudio, es decir, que no tenía un horario concreto en el que aparecía por el estudio, sino que, cuando lo necesitaba, acudía durante una temporada larga y, después de eso, podría no volver a pisarlo en meses. Sí que es cierto que tal vez produciría otro tipo de material más pequeño en sus casa, pero rara vez ocurría de ese modo.



Figura XLV - Dos tomas Polaroid del Bar Bazanti, lugar frecuentado por Twombly, en Gaeta. © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.

Pueden entenderse como pequeños bocetos, como un diario o una libreta de anotaciones, dónde el estado mental y la nota visual confluyen en un mismo cliché. Pero, realmente, aunque llegemos a entenderlo de este modo, aunque aceptemos estas premisas en pro de llegar a comprender el uso o importancia que tenían estos objetos para Twombly, no podemos llegar a establecer una definición exacta de lo que realmente suponían durante la toma, su revisión posterior o en la compañía durante la creación plástica para el artista. Nuestras pesquisas nos llevan a pensar que, tanto ese ánimo de encapsulamiento de lo etéreo del *state of mind* materializado en una imagen, que a su vez es convertido en objeto material y gráfico, se une junto a la necesidad de continuo movimiento y energía creativa; dónde posteriormente la revisión y convivencia con las imágenes tomadas anteriormente, probablemente, ayudan al afloramiento de un recuerdo o al mantenimiento de esos estados perennes a la hora de la producción plástica. No se trata totalmente de un boceto, o de una descripción del referente o el *state of mind*, pero sí que mantiene una relación bastante directa con el uso y la idea de creación de un esbozo.

Cuando nos adentramos en la comprensión de estas acciones personales de Twombly, sobre todo, cuando se trata de parte del mismo proceso de labor creativa, dónde lo irracional se mezcla con lo más lógico y el inconsciente aflora de manera decisiva, estimulado por todo lo circundante al momento, es complicado ver cómo el artista evoluciona, camina a través y

hacia un proceso; cómo va entregando partes de él y succionando hacia sí todo lo que mínimamente llega a ser percibido y combinado con su persona; y, en parte, y siempre a nuestro juicio, es justamente lo que la fotografía de Twombly nos muestra: una aproximación a él, a ese proceso en constante flujo de ir, venir y devenir. Devenir de idea, pensamiento, estado mental, a objeto.

Ya no solamente de cómo llega del concepto a la obra plástica, como podría mostrarnos una serie de imágenes propiamente documentales y enfocadas al registro más puramente catalogador, sino también de que la fotografía habla de sí misma, de su proceso: del mismo impulso que lleva a la decisión del gesto fotográfico a la imagen-objeto, de las decisiones a posteriori respecto a la toma obtenida y finalmente, su edición. Toda una genealogía de lo gráfico expuesta cronológicamente, como una poética línea temporal gráfica de la gestación de la imagen.

En cuanto al documento no intencionado que, en ciertos momentos, resulta ser la fotografía del espacio del estudio de Twombly, cuando aparecen los cuadros en proceso, las esculturas inéditas, los dibujos fotografiados repetidamente... todo ello, a pesar de permanecer en un segundo plano para el autor de las fotografías, queda irremediabilmente fijado en una imagen, catalogado en un registro visual fragmentado en cientos de instantáneas. Teniendo en cuenta que este uso está totalmente fuera de una primera intencionalidad en el autor, podemos otorgarle un valor de peso en cuanto a ese aspecto y darles tal uso en el caso de estudio de la figura de Cy Twombly. Aunque, para el artista, no tuviesen esa principal intención, sí que resultaban en muchos momentos útiles de referencia y documentación de procesos así como, en dos raras ocasiones, boceto mismo¹³³.

Así pues, la fotografía se muestra disuelta en un mar de procesos creativos, en los que la unidad y la interconexión está, sin duda, presente; a pesar de que el trabajo fotográfico de Cy Twombly no ilustre o se muestre como referente directo de su creación plástica, sí que respiran un mismo aire de conjunto y de unidad estética inseparable. Por lo tanto, como hemos comentado en otras ocasiones, en algunos momentos, lo fotografiado puede aparecer en la pintura, pero de igual modo que, por ejemplo, lo pictórico aparece en la fotografía; se

¹³³ Estas excepciones se tratan en próximos apartados.

trata de un intercambio constante entre los medios, una retroalimentación recíproca entre materias, elementos gráficos, gestos y decisiones.

Hubertus V. Amelunxen (2011) proponía en su texto *Do not interrupt this rose: Light texts by Cy Twombly* del tercer catálogo *Cy Twombly Photographs III 1951-2010*: «The photographs are a natural part of his work; they join and supplement the oeuvre» (pág. 172). La fotografía es una *parte tan natural del trabajo* de Twombly como lo puede ser la pintura. *Se une y suplementa su obra* como puede hacerlo la escultura o el dibujo. A nuestro juicio, la fotografía no se trata de un medio al cual darle forma y englobarlo en un conjunto, sino que forma ya parte de ese conjunto, como puede formar parte cualquier otro medio como la pintura o la escultura.

Parece necesario, sobre todo en casos de artistas consagrados que tardíamente salen a la luz obras realizadas en un medio diferente al usual y conocido, como es el caso de Twombly y su fotografía, darle esta visibilidad; nos vemos casi obligados a incidir en la naturalidad de su ser como bien hace Hubertus V. Amelunxen en las líneas citadas más arriba. Pero, lejos de lo que bajo esta presión nos empuja a defender, estas fotografías tienen una total validez por sí mismas, tanto como imágenes, como matéricamente hablando. Su peso junto al total de la obra de Twombly, en relación con el resto de medios empleados y la forma de abordar temáticas, conceptos y la materia misma, al final, conociendo la obra y *modus operandi* de Cy Twombly, adquieren un carácter nada banal y superficial que debemos, no solo tener en cuenta, sino destacar como realmente importante.

a. Pintura sobre fotografía, casos de excepción

La obra fotográfica de Cy Twombly, a pesar de toda conclusión a la que podamos llegar, frente a cualquier estudio, no importa la profundidad del mismo, sabemos desde primeras fuentes que Twombly no tenía una razón específica ni una motivación particular a la hora de abordar la fotografía. Simplemente, fotografiaba. Simple y llanamente, como su carácter, descrito por terceras personas que lo conocieron o tuvieron algún contacto con él, tomaba imágenes con la cámara y, hasta dónde sabemos, ciertamente le apasionaba.

Por la obtención rápida de esa impronta, como por la *maravilla de la imagen desvelada*¹³⁴, tanto como la capacidad de encapsulación del instante... podemos hablar de lo secundario del documento, del uso colateral del archivo o incluso del boceto, pero, con una perspectiva amplia de toda su producción artística, sin importar de qué medio hablemos, nos damos cuenta de que pensar de ese modo se trata de una vía, cuanto menos, absurda. Absurda en el sentido de otorgarle una importancia menor que lo que realmente tuvo para Twombly un medio tan automático, rápido y mecánico como lo fue, principalmente en su obra, la fotografía Polaroid. Pero, a pesar de nuestros primeros juicios, en casi toda investigación, se acaba topando con excepciones que no solo demuestran lo equivocados que estamos en ciertos momentos, como también lo pancistas que podemos llegar a ser en pesquisas que demandan una delicadeza absoluta, puesto que todo lo que se de por *verdadero*, a favor o en contra, queda marcado a fuego.

¹³⁴ Nicola Del Roscio, acerca de por qué Twombly fotografiaba, en entrevista con el autor: «*Maybe he liked the “meraviglia della figura riprodotta istantaneamente”, maybe... that marvellous thing that is Polaroid, you know? That expectation of a quick result.*»

Traducción aproximada del autor:

«*Tal vez le gustaba la maravilla de la figura reproducida instantáneamente, tal vez... esa cosa maravillosa que es la Polaroid, ¿sabes? Esa expectativa de un resultado rápido.*»



Figura XLVI - Postal intervenida pictóricamente por Twombly. Fotografía realizada por Nicola Del Roscio. © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.

Este caso de excepción que nos trae a esta autocrítica viene dado por el descubrimiento de una serie de fotografías realizadas por Nicola Del Roscio a estos trabajos desechados por Twombly y, más concretamente, dos Polaroids originales pertenecientes al archivo de la Fondazione Nicola Del Roscio. Este par de fotografías tomadas por Twombly, así como los ejemplos anteriores, se muestran como un caso único entre todo el conjunto fotográfico tomado por el autor, que presentan una intervención plástica directa sobre las mismas.

1. Caso concreto: *Bacchus*

Para la psicología del artista - para que haya arte, para que haya algún hacer y contemplar estéticos, resulta indispensable una condición fisiológica previa: la embriaguez

(Nietzsche, 2013 pág. 115)

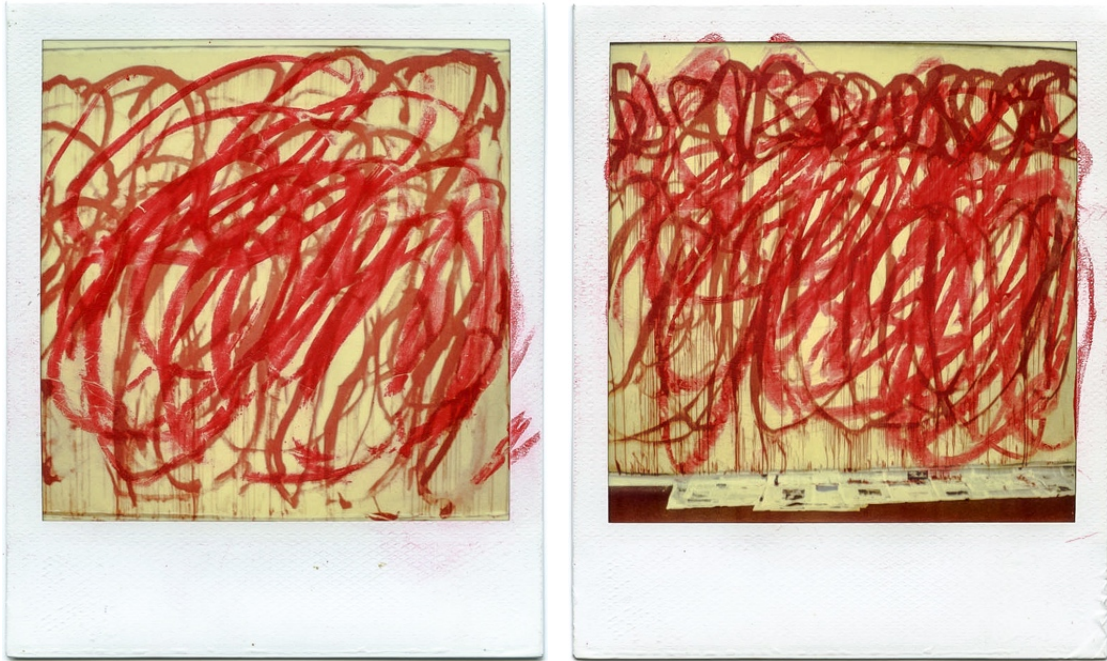


Figura XLVII - Fotografías Polaroids de las pinturas *Bacchus* en proceso, las cuales muestran trazos sobre la propia fotografía. © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.

Estas dos Polaroids, tomadas durante la producción de la serie *Bacchus* en Gaeta, durante algún verano entre 2003 y 2008¹³⁵ presentan, ambas, una toma frontal de dos de los cuadros de la serie: en una de ellas se ha fotografiado una de las versiones de dicha producción, en la que se muestran diferenciadas dos zonas de espirales en la tela, además se muestra un fragmento del suelo y los periódicos, dispuestos para evitar manchar el pavimento donde finaliza el soporte; en la otra fotografía podemos ver, en casi la total superficie de la imagen, la tela de color crema con los conocidos y redundantes círculos ligados por el mismo trazo en rojo, a excepción de un pequeño fragmento en la parte inferior, que deja ver el límite del

¹³⁵ Debido a la poca documentación acerca de estas Polaroid y que es imposible determinar qué cuadros fueron fotografiados (por el estado prematuro de las pinturas), nos vemos forzados a establecer este lapso de tiempo, el cuál hace referencia a los años en los cuales Twombly pintó la serie.

cuadro fotografiado; ambas fotografías, tomando como referencia cualquier cuadro de la serie, presentan la pintura en un estado temprano en cuanto a finalización se refiere. Por ello, somos incapaces de determinar de qué cuadros se trata concretamente (hecho que no es verdaderamente concluyente para nuestra próxima reflexión).



Figura XLVIII - Detalle de una de las Polaroid intervenida plásticamente.

Con una primera descripción, sin un referente visual, bien podríamos imaginar solo un par de fotografías de proceso de la obra o de práctica en estudio: fotos frontales, cuadros en proceso, casi la ausencia de composición... pero, los objetos reales, y es aquí dónde entra verdaderamente el grueso de la cuestión, están intervenidos con cera (o crayón) roja (o carmín) sobre las mismas fotografías.

La cera oscila en el mismo sentido que el cuadro fotografiado. Las líneas ebrias dibujan círculos ligados, redundancias cíclicas, bucles carmín, lazos en curvas descontroladas que parece que busquen finalizar en gazaras que sustentan su propio sentido. Pues si no es la propia pintura la que reafirma y defiende, tanto aquí como en los cuadros fotografiados, no existe

nada más que avale todo este acto pictórico. Esta vez sí, caligrafía¹³⁶, la mano acciona como en un bloc de notas, como en el cuaderno de esbozos, como en el diario personal o una lista de quehaceres. Caligrafía de la embriaguez; embriaguez estética, embriaguez del momento dónde se delega en lo sensorial, un momento de borrachera artística que se materializa en lo visual, en lo estético, en la materia misma; borrachera enmascarada, como si de plena lucidez se tratara. Mascarada dionisiaca que se presenta en la redundancia triangular pintura-foto-pintura¹³⁷.



Figura XLIX - Detalle de otra de las dos Polaroid intervenidas plásticamente.

Pues no encontramos, esta conversación a tres en ningún otro caso en la producción en Twombly. Ni siquiera encontramos dicha conversación, pero a dos, entre pintura y fotografía

¹³⁶ Puesto que, tal vez en el cuadro escape a un concepto caligráfico por tamaño y ejecución.

¹³⁷ Acerca de las pinturas de Bacchus, el artista y cineasta John Waters escribía en su libro *Role Models*, NY, 2010:

«Here was Cy's massacre of confidence in all his glory detail [...] Only this time the author was in a trance of twisted magnificence and private memories of classic carnage.»

Traducción aproximada del autor:

«Aquí estaba la masacre de confianza de Cy en todos sus gloriosos detalles [...] Solo que esta vez el autor estaba en un trance de retorcida magnificencia y recuerdos privados de la carnicería clásica.»

o viceversa (exceptuando en el caso expuesto y en algún fragmento de collage). El nexo de conexión entre los dos medios nunca es tan directo, ni se muestra tan explícitamente como se muestra aquí por partida doble. Estas rarezas, pues no debemos olvidar que lo son, es decir, que no representan un corpus de peso en cualquier razonamiento a un nivel global acerca de la relación de Cy Twombly con la fotografía o la práctica fotográfica, sí se muestran como un pequeño punto de inflexión para determinar que no todo se extiende siempre uniforme y sin alteraciones en la línea de creación de un artista. Con ello lo que queremos plantear es la grieta, la diferenciación, la excepción, como una forma de hito reseñable en toda creación, no hacer norma de la excepción, sino darle la suficiente importancia como para no volcar todo un cuerpo operístico en una línea de opinión y pensamiento concreta y delimitada. Hacer visible lo que nos plantea dudas, pues, finalmente, no hablamos de máquinas de reproducción programadas, sino del creativo en constante flujo de materialización de ideas, estados mentales, físicos y acciones.

Presentado el preámbulo, conocido nuestro enfoque y a qué nos referimos concretamente, ¿Qué motivo guía o impulsa al artista a decidir, por vez primera y última, según el material restante tras cesar la actividad, intervenir fugazmente sobre dos fotografías Polaroid? Obviamente, existe una conversación recíproca entre lo pintado en el lienzo, la fotografía, lo pintado sobre la fotografía y la vuelta a la tela. Una conversación de pasos, preguntas, y dudas razonables ante una acción tal vez determinante. Pues, una línea roja sobre una superficie casi blanca supone un esfuerzo mental, físico y una capacidad de decisión y desarrollo técnico tal vez demasiado valiosa para dejarla caer en una pincelada. Pero, en la fotografía, en esa máquina de producir imágenes y, lo que es más importante en este caso y concretamente con la Polaroid, objetos, en la que la imagen se reduce en tamaño, es más fácil abordarla, usarla. El trazo es rápido, nos atreveríamos a decir que casi único. No despega el crayón de la superficie satinada de la Polaroid. Ejecuta en un suspiro y obtiene un resultado sobre lo que ya estaba pintado, sobre la imagen repetida de su cuadro. Rápido, sencillo y efectivo. Resuelve la duda con un golpe de muñeca. En comparación a un sobreesfuerzo como sería utilizar la pértiga en un cuadro de, posiblemente, tres metros de alto por cinco metros de largo; merece la pena.



Figura L— Cy Twombly, *Untitled (Bacchus)*, 2008. Acrílico sobre tela, 3175 x 4737 mm. © Cy Twombly Foundation

Con esto, ¿tal vez atendemos a una primera duda dentro de la serie de *Bacchus*? Es decir, ¿es posible que fueran estas las primeras líneas en el lienzo y estuviese la fotografía haciendo de apoyo, de autorreferencia, de soporte sobre el cuál testar las acciones próximas sin mostrar un arrepentimiento en el propio cuadro? Aunque así fuera, finalmente no deja de ser una toma referencial para enfocarla (¿o tal vez no?) hacia la práctica del boceto físico que muestra la comunión entre pintura y fotografía en toda la obra de Twombly. Y una vez más, aunque así fuera, precisamente la obra pictórica de Twombly trata, en una parte plástica importante, de eso: del error, de la veladura del arrepentimiento, de las capas de pintura que dotan a todo el cuadro de una profundidad característica... y precisamente la serie *Bacchus* se reafirma en este carácter, pues, solo encontramos en ellos tres elementos plásticos básicos: lienzo, pintura color crema y pintura roja. El resto, todo queda en la acción pictórica y en la rectificación de la misma por otro ataque sobre ésta.



Figura LI - Cy Twombly. Studio Gaeta (Detail of Bacchus Painting), 2005. Fotografía dry-print no intervenida plásticamente. © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.

Entonces, ¿a dónde nos lleva esto? ¿Podemos llegar a obtener una respuesta lógica en todo este apartado de la investigación? Pues, cuanto más indagamos en las motivaciones de las acciones de Twombly ante lo fotográfico y, más concretamente, lo fotográfico en relación a la materia pictórica, más parece que nos alejamos de encontrar un patrón de análisis o un eje que nos ayude a entender los procesos y las intenciones de Twombly.

Podemos llegar a comprender esas fotografías de cuadros en proceso, de pinturas que todavía se muestran inacabadas o, incluso, recién empezadas. Todo artista duda, en algún momento, de la “estabilidad” de alguna de sus obras y, de una manera bastante frecuente, el pintor se encuentra ante unas primeras manchas o unos primeros trazos que, según su intuición

durante el momento creativo, ya podrían considerarse como acertadas y determinantes para suponer la obra como acabada. Pero, también frecuentemente, lo que ocurre es que, esos trazos, acaban siendo eso mismo: primeros trazos, primeras manchas que llevan, o llevarán, a la composición hacia un lado u otro; trazos que emulan indicaciones hechas por uno mismo, pertenecientes a un imaginario propio, que muestran caminos y posibilidades. A pesar de la valentía pictórica de Cy Twombly, de lo arriesgado de su pintura en muchas ocasiones (dónde el lienzo casi se presenta virgen y con un par de líneas de pintura, hechas con pincel a mano alzada, lo único que aparece en la tela de una forma determinante, clara e impositiva), no es de extrañar que él también cayese en esa duda, en ese estado dubitativo de la creación, dónde la necesidad de capturar esa imagen que se acaba de plasmar en el lienzo quede retenida para una posteridad incierta. No sabemos si para una posible referencia, o simplemente como imagen independiente y ajena a lo pictórico, esas imágenes, lo único que nos muestran es que Cy Twombly sentía esa necesidad, o esa seducción propia de la superficie pictórica del momento, mezclada con la embriaguez de la creación, suficiente como para coger su máquina fotográfica y accionar el obturador.



Figura LII - Polaroids no intervenidas. © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.

Lo único que resta a conceder un punto de concordancia entre nuestras hipótesis y una práctica artística tan “líquida”¹³⁸, es alcanzar una comprensión de esta acción pictórica sobre la fotografía como un impulso, como una acción no muy consciente, que deriva de nuestras hipótesis anteriores; de una necesidad de captura del estado pictórico y estético del cuadro, entremezclado con la duda de la próxima pincelada y la inconsciencia del momento de la creación. Finalmente, no podemos más que traducir esta mezcla de acciones a un comportamiento totalmente común en una práctica artística continua, en dónde técnica y pensamiento se entremezclan, dando lugar a gestos desbocados o a inflexiones en la *línea regular* del artista. Como inflexión, como excepción y rareza, no nos marca una norma dónde la fotografía tiene un uso específico, pero sí la confirma. El descubrimiento de estas fotografías nos lleva a la comprensión de que todo acto que transcurre durante la creación artística, hablemos del medio que hablemos, no puede comprenderse dentro de un recipiente delimitado y acotado, sino que debe entenderse como un flujo constante de nutrición estética, de una succión y un drenaje continuo en la que es frecuente encontrarse con pequeños destellos de genialidad como éstos.

Una genialidad que se acerca a la ingenuidad, a la posibilidad de realizar algo sin pensar en unas consecuencias, a la acción directa desde el primer instinto. Ese instinto, esas acciones directas, sí marcan una direccionalidad del proceso *regular*. Es decir, la excepción que son estas dos Polaroid intervenidas nos confirman que Twombly desarrolla su trabajo artístico, en particular el medio fotográfico, en un estado mental de despreocupación. Sus fotografías muestran todo ese basto mundo cultural e intelectualmente hablando, toda la pesada carga de conocimiento y capacidad rectora, tras una veladura de ingenuidad autoinducida y amateurismo encubierto.

¹³⁸ Líquida, aquí, en el sentido de expansiva y difícilmente delimitable.

III. Cy Twombly: Obra; Cronología

a. Cuarentena estética

¿Qué ocurría con la fotografía de Twombly hasta 1993? No es una sorpresa en Twombly encontrarnos con un caso de, lo que podría llamarse, apego al control de su trabajo. Es bien sabido y comentado profundamente por varios autores, cómo Twombly guarda para sí su propia obra. Almacenada, guardada, pero normalmente a la vista: como ya hemos apuntado, mucha obra del artista permanece por largo tiempo en el interior de sus casas, sus estudios y sus espacios habitados. No es inusual encontrarse una escultura o una pintura en las fotografías de sus interiores. Este apego, muchas veces confundido, en términos generales y desde una postura alejada, con una inseguridad hacia la propia creación¹³⁹, sus fotografías, junto a otra obra plástica, permanecían bajo su techo durante bastante tiempo antes de salir a la luz. Como en algún caso se ha comentado, en parte, era porque al propio artista le complacía acompañarse de estos fragmentos de su obra. Disfrutaba de su compañía y le ayudaban a saber cuál era el camino que había seguido¹⁴⁰, como si un hilo de seda en el laberinto del minotauro le ayudase a volver atrás, y contemplar con perspectiva la cartografía de su historial artístico más reciente, escapando así de la bestia de la repetición y la monotonía. De algún modo, también una manera de nutrirse de uno mismo, de sus propias imágenes, alimentarse de su obra para depurar y decantar la referencia.

¹³⁹ No siendo éste el caso de Cy Twombly, ya que siempre fue firme y arriesgado en todas sus creaciones, lo cual lo encauzó frecuentemente a apuestas que en muchas ocasiones le costaron críticas duras por parte del sector especializado.

Nicola Del Roscio en entrevista con el autor.

¹⁴⁰ Nicola Del Roscio en entrevista con el autor:

«In a way, you need something to see your... what you have been doing. So, the houses were full, there was no space to sit down [laughs], they were very uncomfortable.»



Figura LIII - Composición que consta de una escultura de Twombly, dos fotografías y una dibujo realizada por el mismo autor en uno de los espacios de su casa en Gaeta; práctica que llevaba a cabo de habitual, perteneciente a una cotidianidad de sus espacios habitados. Fotografía realizada por Nicola Del Roscio. © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.

En su texto *Camera Obscura*, Nicholas Cullinan (2011) exponía:

Barthes's treatment of the camera obscura as a sensorium which encompasses both scopic, aural and temporal, and his outlining of "a vague, casual [...] phenomenology" in Camera Lucida, chine not only with the seeming artlessness and effortless of

*Twombly's photographs, but with the way in which they have until only recently existed within a vacuum in any consideration of his entire body of work*¹⁴¹ (pág. 46).

Cabe destacar aquí¹⁴² y llevar a un término más extenso las últimas líneas del párrafo citado, las cuales hacen referencia a ese vacío en el que han vivido las fotografías de Cy Twombly durante la mayor parte de su existencia. Estas fotografías, llegado un momento específico en el punto de desarrollo de la carrera de Twombly, emergen de entre toda la obra plástica del autor y se muestran al público. Esta nueva faceta del *pintor*¹⁴³ explota otro lado de las múltiples caras del prisma que confecciona su figura. Pero, ya sea por el relativo descontento de Twombly ante las reproducciones de sus Polaroids por parte de la familia Fresson o por el alud de genialidad del resto de obra artística del autor, bajo nuestro punto de vista, las fotografías quedan relegadas a un segundo plano y no es hasta 2001, con la nueva edición de las reproducciones mediante la técnica *dry-print*, que las fotografías adquieren una importancia real en todo el cuerpo de su obra artística¹⁴⁴.

Pero, volviendo atrás, al tiempo que permanecieron ocultas a un público general ¿Qué, exactamente, hace a un artista reconocido como Twombly guardar estas imágenes bajo el techo del taller y en la intimidad del estudio? Por un lado, podríamos llegar a pensar en la propia inseguridad de Twombly, a la indecisión ante la *artisticidad* o la *no-artisticidad* (y de nuevo surge el término aplicado por Nicholas Cullinan) de dichas fotografías, pero, entonces, ¿qué o quién le lleva a la decisión de su edición y publicación?¹⁴⁵

¹⁴¹ Traducción aproximada del autor:

«El tratamiento de Barthes de la cámara oscura como sensorio que abarca tanto escópica, auditiva y temporal, y su delineamiento de “una fenomenología vaga e informal” en La Cámara Lúcida, no solo con la aparente falta-de-arte y la desidia de las fotografías de Twombly, sino también con la forma en que han existido hasta hace poco tiempo dentro de un vacío en cualquier consideración de todo su cuerpo de trabajo.»

¹⁴² Más tarde (ver apdo. 3.II) se tratarán otras cuestiones sobre estas mismas palabras de Cullinan, en lo relativo al término «artlessness» y su relación con la relativa inestabilidad estética de las fotografías de Twombly.

¹⁴³ Nueva para el *público general*, ya que, como hemos explicado anteriormente, es una práctica que acompaña durante toda su carrera.

¹⁴⁴ Es a partir del siguiente año, en 2002, cuando se publica un catálogo supervisado por el propio Twombly que comprende parte de sus fotografías desde 1951 hasta 1999

¹⁴⁵ Lo que sí que sabemos ciertamente es que estas fotografías, seguramente mientras el Atelier Fresson trabajaba en ellas (o, definitivamente, estando la idea de reproducción en proyecto), fueron publicadas en un libro: *Entrails, heads and tails*, Paola Iglioni, 1992 (tanto en formato singular, es decir, como imagen individual e independiente impresa a una página, así

En relación al resto de su obra, encontramos paralelismos que pueden llevarnos a guías o caminos hacia la comprensión de este comportamiento. Kate Nesin (2014) expone en su libro *Cy Twombly Things*:

Twombly retained almost all of the works in question; except for occasional exhibition, most circulated privately among his homes, studios and storage spaces. [...] Twombly

como en fotografías hechas por los autores del libro, las cuales muestran las Polaroid originales sobre las mesas del estudio):



Extracto del libro dónde se especifica la procedencia de las fotografías tomadas en la sección dedicada a Twombly (encontramos algunas nombradas como «photos [o *photo*] by Twombly» y otras como «Twombly's photograph», así como la fotografía dónde aparecen las Polaroid como «Twombly's Polaroids»):

«Cy Twombly Portrait taken by his wife in the sixties... Exterior of the house... Entrance hall with Roman sculpture... Detail of Twombly's painting The Wilder Shores of Love... Twombly's photograph of the inner garden... Twombly's sculpture... Unfinished paintings in the studio... Colors, lucky rat... The Studio just after... A room in the house (warriors, still and moving)... Head of Dionysus (photo by Twombly)... Painting... Meteoric stone... Twombly's Polaroids... Looking at a frame... An Etruscan fragment, etc... Photos by Twombly of room in the house and his bedroom... Twombly's sculpture at the foot of his bed... Apollo (drawing)... Carpenter working on window and Roman sculpture... Portico in the courtyard... Pan... Detail of painting... Sequence of rooms... Twombly's sculpture of perked-up tulip... Roman Head... Twombly's drawing... Twombly's sculpture and shutters ajar.»

Este paso no se declara como determinante, ya que, seguramente, toda la gestión y producción (tanto de las reproducciones como su exposición o el catálogo) estuviese ya en proceso; no obstante, sí es otro paso hacia una comprensión y asimilación del hecho de la necesidad de la publicación.

*speculated more than once that he had not often shown these works because no one else seemed to care about them*¹⁴⁶ (pág. 5).

Como con sus fotografías, Twombly no muestra su producción hasta tiempo después de su realización. Salvando las distancias, ya que el medio que trata Kate Nesin aquí, su escultura¹⁴⁷, se expone más tempranamente. Aunque no suponga una gran diferencia, sí que existe una relación. Otra comparación con su escultura, esta vez a manos de Laszlo Glozer (2008), el cuál proponía en su texto del segundo catálogo *Cy Twombly Photographs 1951-2007*:

*His dealing with the early work was different, disconcertingly irregular [...] (As sculpture) the photography with its own media values, is also rooted in the early years. For that reason, Twombly selected a series of still lifes as prelude*¹⁴⁸ (pág. 255).

La fotografía y la mayor parte de su producción fotográfica va sorprendentemente ligada a la producción de sus esculturas. Como si acordasen un tempo definido, el cese de la fotografía coincide a veces con los parones de producción de escultura¹⁴⁹.

Por otro lado, es interesante ver cómo Twombly revisita su propia obra y lleva a cabo, tanto en la fotografía como en la escultura, una reproducción de los originales; el caso de los bronce en cuanto a la escultura y, con la técnica de la familia Fresson primero y posteriormente con el *dry-print*, las reproducciones fotográficas. No es extraño atender, a lo largo de toda una extensísima carrera artística, a esta revisión, a esta mirada al pasado; una reinterpretación de procesos creativos anteriores o, incluso, el uso de concepciones estéticas más antiguas aplicadas a nuevos conceptos. En el caso de la fotografía y la escultura coinciden

¹⁴⁶ Traducción aproximada del autor:

«*Twombly retuvo casi todas las obras en cuestión; a excepción de alguna exposición ocasional, la mayoría circuló en privado entre sus hogares, estudios y espacios de almacenamiento. [...] Twombly especuló más de una vez que no había mostrado muchas veces estas obras porque a nadie más parecía importarles.*»

¹⁴⁷ Que casualmente también es uno de los primeros medios por los que el artista se inclina, junto a la fotografía, incluso antes que la pintura.

¹⁴⁸ Traducción aproximada del autor:

«*Su relación con los primeros trabajos fue diferente, desconcertantemente irregular [...] (como con la escultura), la fotografía con sus propios valores como medio también está enraizada en los primeros años. Por esa razón, Twombly seleccionó una serie de naturalezas muertas como preludio.*»

¹⁴⁹ Nesin, Kate; Cy Twombly Things. Yale University Press, New Haven, 2014.

en patrones de creación y producción, llegando estas creaciones primeras, en ciertos casos, a pregonar una estética o un modelo de producción posterior.



Figura LIV - Polaroid realizada por Twombly sobre álbum con imágenes de su estudio, dónde se puede ver la misma fotografía apoyada en una de sus esculturas.

En su texto *L'ocean universal des choses*, publicado en *Cy Twombly: The Ceiling - un plafond pour le Louvre*, Richard Leeman (2010) argumentaba:

*He wanted to keep his sculptures for himself. And it is true that those white pieces, together with the sculptures from his collection, provide an additional touch of perfection to his residence*¹⁵⁰ (Leeman, 2010 págs. 48-49).

De nuevo surge la comparativa del comportamiento de Twombly respecto a sus obras, en concreto, hacia sus esculturas y sus fotografías. Tanto en un medio como en el otro, aunque de maneras diferentes, con pequeñas diferencias, como por ejemplo el nivel de acabado de

¹⁵⁰ Traducción aproximada del autor:

«Quería quedarse con sus esculturas para sí. Esas piezas blancas, junto con las esculturas de su colección, proporcionan un toque adicional de perfección a su residencia.»

un medio frente al otro¹⁵¹, Twombly guarda para sí durante un largo tiempo antes de sacarlos a la luz del público. Las esculturas, más visibles y, podríamos decir que colocadas más conscientemente que las fotografías, son emplazadas en sus casas o en sus estudios en un diálogo estético entre ellas mismas y el espacio circundante: esculturas clásicas, la propia arquitectura y diseño del edificio... nada sucede por casualidad. Ni siquiera las fotografías, que en menor medida pueden ser expuestas a la vista de la cotidianeidad, caen por casualidad allí dónde podemos avistarlas en los documentos gráficos realizados por Nicola del Roscio.



Figura LV - Escultura de Twombly frente a cuadro de cacería en su casa de Roma. Fotografía realizada por Nicola Del Roscio. © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.

¹⁵¹ Las esculturas son expuestas posteriormente en la galería tal y como Twombly las guardaba en sus casas-estudio, mientras que las Polaroid permanecen en su estado primigenio, es decir, sin haber pasado por el proceso de reproducción, el objeto polaroid indicial; aunque cabe reseñar aquí que también guardó las reproducciones posteriores una vez realizadas.

La evocación tanto de la fotografía como de la escultura, como ya hemos comentado anteriormente, proporciona a Twombly un estímulo constante durante el transcurso del día; la sensibilidad hacia su entorno se vuelve todavía más aguda con estos objetos presentes, siendo esta convivencia con la belleza un valor muchísimo mayor que el que las obras pueden darle fuera de esos muros. Por ello, bajo nuestro punto de vista, Twombly impone esta especie de cuarentena estética a sus piezas; no para no contagiarlas del mundo, sino para absorber hasta la última fracción de belleza que le pueda otorgar ese pequeño estímulo tan importante en su desarrollo y en su proceso creativo.

De algún modo, esa apreciación de Nicola Del Roscio acerca de sus fotografías dónde las describía como *his secret joy*¹⁵², hermana con la actitud propensa a esa especie de aparente (o impostado) propio descrédito; uno podría pensar fácilmente que el no sacar a relucir esas piezas en galerías o museos de todo el mundo, sería condenar temporalmente esas piezas a un desmerecimiento, pero sobre todo es una fase más del disfrute de la creación para Twombly. Desde sus inicios dedica tiempo, esfuerzo y recursos a la realización de material artístico que, en muchas ocasiones, no llega a ver la luz hasta años después; en ocasiones, el motivo de no exponer esas obras es por no haber alcanzado su estado de “pieza acabada” hasta ese año, pero en muchas otras ocasiones, las piezas permanecen en el mismo estado durante largo tiempo hasta que se hacen visibles al público. Estas decisiones, bien podrían casar con el concepto de esbozo o un bloc de bocetos, los cuales permanecen guardados y no son revelados nunca por el artista (muchas veces sí, como sabemos, por los posteriores propietarios de dicho material, sobre todo con fines económicos); lo cierto es que, en cierto modo, sí funcionaban como tal, como hitos o migas de pan en el camino.

Pero, fuera de toda conjetura acerca del uso de este material de clausura, volviendo a la relación del descrédito con «su placer secreto», sí podíamos llegar a afirmar que, en el caso

¹⁵² Nicola Del Roscio, en entrevista con el autor:

«He always did, he enjoyed it, you know? It was he's secret joy, it was his secret joy, you know? Artists, when they show things is like something goes away from them. When they sell or they show something it's... [Painful]»

Traducción aproximada del autor:

«Él siempre lo hizo, lo disfrutó, ¿sabes? Era su deleite secreto, era su deleite secreto, ¿sabes? Los artistas, cuando exponen cosas es como si algo se les fuera de las manos. Cuando venden o muestran algo, es... [Doloroso].»

de la fotografía, pertenecía a un terreno totalmente personal, cotidiano y natural; Twombly no podría llegar a imaginar, al realizar esas primeras Polaroid en los años 70, que llegarían a estar reproducidas a una escala mayor y con un proceso determinado, colgadas de la pared de una galería. Las imágenes, las objetuales Polaroid, pertenecían a otro campo del desarrollo artístico, a otra forma de hacer que no era el de la producción; hablamos en parte de la investigación de la imagen, pero también de la despreocupación en la toma, del pensar un encuadre sin necesidad de que adquiriera un contenido, la familiaridad con un medio fácil, rápido y efectivo a la hora de la obtención de algo tan útil para su *modus operandi*. Dicho esto, podríamos llegar a imaginar cómo para el artista, tras años jugando con estos medios, sin ninguna pretensión más que la de el goce del propio hacer, sumado al placer obtenido de la compañía del objeto resultante, la idea de mostrar (y mostrarse) estas piezas podría llegar a ser, cuanto menos, abrumadora; esto podría haber llevado al artista a una primera reacción de propio descrédito, es decir, de otorgar a las piezas una menor importancia o peso de la que tenían realmente. Obviamente, este efecto se ve totalmente eclipsado finalmente por las propias piezas y la capacidad de Twombly a la hora de decidir exponerlas. Tal es así, que sus últimos veinte años de producción no se centran en un solo medio, sino que se entremezclan creando un conjunto operístico interrelacionado.

b. Producción, reproducción y catalogación

Como ya hemos comentado en la introducción, tras este período de *cuarentena estética*, Twombly decide editar las imágenes obtenidas mediante la máquina Polaroid; someterlas a un proceso de copia y reproducción. Dejando de lado el peso indicial de la fotografía Polaroid y su carácter de objeto único, Twombly utiliza la imagen del cuadrado y la emplea como una matriz para obtener otro objeto; una reproducción.

En 1993, en la Mathew Marks Gallery, en Madison Avenue, Nueva York, tiene lugar la primera exposición dedicada a las fotografías de Twombly. A pesar de tratarse de un artista ya por entonces muy reconocido y, a su vez, de una acción relativamente pionera (ya que entonces, exponer al público un material tan ajeno a su práctica más habitual, no se trataba de un gesto bastante común entre pintores), esta exposición solo llama la atención de un público reducido y consagrado. No es hasta 2009, principalmente tras la exposición de las mismas junto al resto de medios producidos por Twombly en el MUMOK de Viena¹⁵³, que la obra fotográfica del artista adquiere cierta importancia o se presenta de un modo relevante. La selección fotográfica expuesta en la Mathew Marks Gallery constaba de 29 reproducciones de fotografías Polaroid realizadas entre 1984 y 1986; esculturas romanas, copas de pinos del parque de Villa Quarto de Capri y varias tomas de tulipanes, formaban el conjunto expositivo impreso sobre papel de alta calidad mediante el exclusivo, y extremadamente complejo, proceso de estampa del famoso Atelier Fresson de Savigny-sur-Orge, en el sur de Francia.

A pesar de la calidad de estas estampas, según el testimonio de Lothar Schirmer¹⁵⁴, Twombly no estaba 100% satisfecho con el resultado de la familia Fresson; por este motivo, no fue hasta que el propio Schirmer consiguió una antigua máquina reprográfica que Twombly decidió reproducir sus fotografías más ampliamente.

¹⁵³ *Cy Twombly States of mind / Painting, sculpture, photography, drawing*, Schirmer-Mosel, Munich, 2009.

¹⁵⁴ Greub, Thierry; «Blooming». *Konvergenzen in Cy Twomblys Malerei und Photographie en Das ungezähmte Bild* *texte zu Cy Twombly*, 2017, Wilhelm Fink Verlag, ein Imprint der Brill-Gruppe, Germany, pág. 363.



Figura LV1 - Máquina reprográfica Canon CLC-1110 durante la reproducción de las fotografías de Twombly en las oficinas de Schirmer en Munich. Fotografía realizada por Nicola Del Roscio. © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.

Esta demora derivada del descontento por parte del artista y, a su vez por el cambio de técnica, es compensada con el lanzamiento de varios volúmenes de catálogos de fotografías, también publicados por Schirmer-Mosel. Hablamos de un primer volumen *Cy Twombly Photographs 1951-1999*, editado por Nicola Del Roscio, que salió a la luz en 2002 con 70 de las fotografías de Twombly y, un más voluminoso segundo volumen, con 181 fotografías, titulado *Cy Twombly Photographs 1951-2007* publicado en 2008 con motivo del 80 aniversario del artista. Estos recopilatorios, pero especialmente el primero publicado en 2002, permitieron dar a conocer a una mayor audiencia la obra fotográfica del Cy Twombly.

Debemos apuntar aquí brevemente que, no solamente se trata de catálogos recopilatorios de las fotografías reproducidas; no podríamos considerarlos libros divulgativos sobre la obra fotográfica de Twombly, sino que, además de tener ese carácter de catálogo, se trata de dos volúmenes ordenados y concebidos bajo las directrices de Cy Twombly, dotándolos todavía más de una importancia histórica y artística.



Figura LVII - Twombly decidiendo el orden de los pliegos de los catálogos en su estudio en Gaeta. Fotografía realizada por Nicola Del Roscio. © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.

A modo de sumario y empezando con un extracto del interior de la guía de visita publicada el 19 de Abril de 2012 por el Bozar, encontramos una entrevista a Hubertus Von Amelunxen por Xavier Flament titulada *Twombly as photographer: a work of light*; Amelunxen (2012) comentaba que «the erasure [...], what touches me is how Twombly was able to preserve this research for the length of his entire pictorial work.»¹⁵⁵ (pág. 9). Este es un pasaje importante en el desarrollo y logros de Cy Twombly. Es sorprendente como mucha parte de su obra (tanto en última etapa, como ocurre con otras series) se mantiene con un estándar y un nivel de contemporaneidad absoluta. Eso se debe a la constante renovación propia que Twombly practicó a lo largo de su vida. Su producción fotográfica es una muestra y ejemplo de ello. Por un lado, ya no solamente la sinceridad de sus tomas en Polaroid y cómo bajo la autocrítica y valoración estas imágenes cobran un sentido a lo largo de su carrera, sino también en la decisión de su reproducción; dejando de lado un método que podríamos considerar como clásico y típico de un artista de su talla, como son las copias de los Fresson (copias de alta calidad y con un caché que las dota de importancia, ya no solamente aurática

¹⁵⁵ Traducción aproximada del autor:

«El borrado [...], lo que me conmueve es cómo Twombly pudo preservar esta investigación durante toda su obra pictórica.»

sino también material, es decir, algo por lo que un coleccionista decidiría que merece la pena pagar). Twombly abarca, de nuevo desde la total sinceridad personal, el medio más antagónico a lopreciado: la precariedad de la impresión láser.

Por otro lado, en cuanto a la propia ejecución de las fotografías, teniendo solamente en cuenta aquellas que el artista decidió copiar y reproducir, es interesante destacar, primero, los límites de dicha producción. La primera fotografía que Twombly nos muestra, se trata de un retrato de él mismo (puede que un autorretrato, o al menos, así se especifica en algunas descripciones de la imagen en textos, catálogos y exposiciones) realizado en 1944; en ella se muestra a un joven Twombly formalmente vestido con sombrero y paleta en mano, en frente de un caballete portátil situado en medio de un paisaje bucólico y bajo la sombra de la sombrilla de Charles Woodbury¹⁵⁶:

¹⁵⁶ Cullinan, Nicholas. *Camera Obscura*. [aut. libro] Collection Lambert en Avignon. Le Temps Retrouvé, Cy Twombly photographe & artistes invités. Avignon : Actes Sud, 2011, Vol. I.



Figura LVIII - Cy Twombly with painting box + umbrella of Charles Woodbury. Qunquit, MN, 1944. Dry-print. © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.



Figura LIX – Negativo de Cy Twombly with painting box + umbrella of Charles Woodbury. Qqunquit, MN, 1944.



Figura LX - Negativo, copia moderna y copia original de *Cy Twombly with painting box + umbrella* of Charles Woodbury. *Qunquüt, MN, 1944*

Mientras que la última, como explicaremos más a fondo en el siguiente apartado, se trata de una serie de fotografías realizadas en el cementerio de St. Rémy en la isla de St. Barths, que muestran varias tomas de flores y lápidas, así como cielos azules parcialmente cubiertos por las nubes. Estas tomas fueron realizadas en 2011, solo semanas antes de su fallecimiento:



Figura LXI - *St. Barths, 2011* y *Sky, St. Barths, 2001*. © *Fondazione Nicola Del Roscio*, courtesy *Archives Fondazione Nicola Del Roscio*.

Habiendo determinado el comienzo de la producción (o al menos de la que él mismo decidió mostrar a un público en forma de copias reproducidas mecánicamente mediante el procedimiento dry-print, así como en los catálogos mencionados anteriormente), y estableciendo cuáles fueron sus últimas tomas; determinando en qué fragmento temporal de la carrera artística y personal de Cy Twombly existe la dedicación a la fotografía, podemos empezar un comentario acerca de en qué medida y en qué años existe dicha producción.

Cabe reseñar aquí el gran trabajo de estudio y dedicación de Thierry Greub, puesto que basaremos nuestras primeras palabras en su gráfico¹⁵⁷:

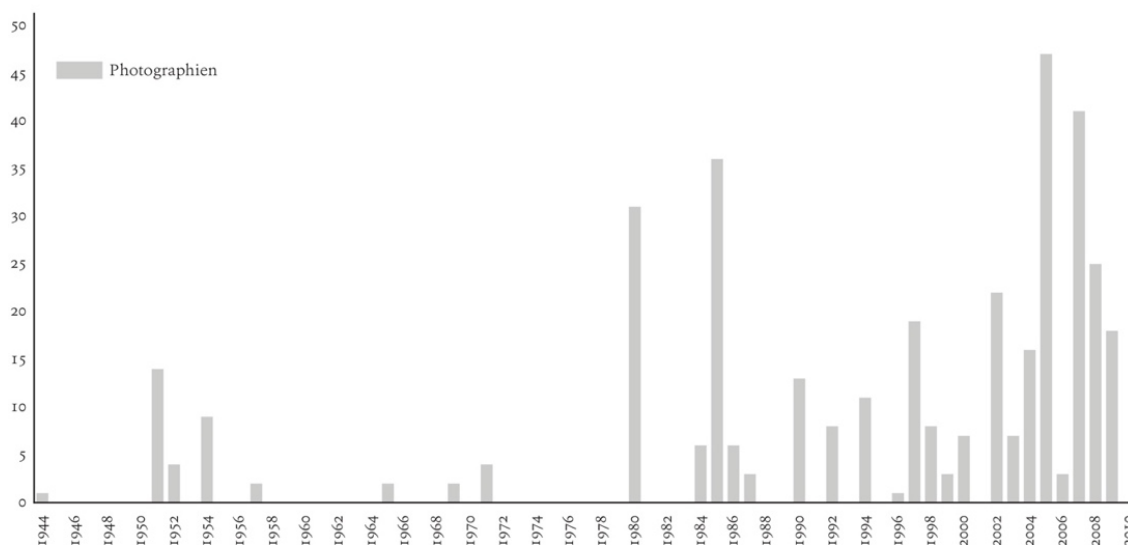


Figura LXII - Diagrama de las obras fotográficas de Cy Twombly por año de impresión (número de fotos por año desde 1944 hasta 2009), realizado por Thierry Greub.

Como muestra el gráfico y el mismo Greub expone en su libro¹⁵⁸, tras las tomas de los bodegones y retratos de compañeros en el Black Mountain College, los viajes a Marruecos y las tomas de la mesa, la silla y el mantel blanco, así como las fotografías de los templos griegos realizadas también durante los años 1951-1952, vemos que la producción de imágenes

¹⁵⁷ Greub, Thyerry; »Unschuld Ist Weiss« Cy Twomblys Photographische Kunst en Das ungezähmte Bild texte zu Cy Twombly, Wilhelm Fink Verlag, Germany, 2017; Diagrama I, pág. 346.

¹⁵⁸ Ibid.

prácticamente cesa hasta 1980; a excepción de alguna toma esporádica realizada en 1965 (por ejemplo el retrato de su hijo Alessandro junto a un busto romano), alguna otra en 1969 (un retrato de su amigo Nicola Del Roscio realizado en la Isla de San Martín) u otras fotografías realizadas durante 1971.

Como decimos, y según muestra la gráfica de Thierry Greub, es a partir de 1980 cuando realmente se aprecia un incremento de esta práctica o, al menos, de las reproducciones públicas. Es en este año cuando se da la primera subida del torrente productor, con 26 fotografías producidas y, a partir de este momento, continúa una producción continua aunque muy inestable. Por ejemplo, en los años que más fotografías produce son 1985 con 36 fotografías, 2005 con el “récord” de 47 y 2007 con 41 trabajos; además estos despuntes en la gráfica, la mayor concentración de trabajos producidos se concentra entre los años 2002 y 2009¹⁵⁹. Greub (2017) también apunta:

Gegenwärtig kennen wir neben den 353 publizierten Arbeiten ungefähr dieselbe Zahl von in anderen Katalogen aufgenommenen, respektive in Galerien und Museen befindlichen Photographien – dazu zählt etwa die wohl im Jahre 2000 entstandene fulminante Serie der sechs bislang unbekanntten Werke Untitled (North Carolina) im Besitz des Siegener Museums (vgl. S. 34–35, Abb. 9.1–9.6). Insofern stellt die Siegener Ausstellung mit ihren über 100 photographischen Werken nicht so sehr eine Überblicksschau der Photoarbeiten Twomblys dar, sondern präsentiert eine weitere Tranche aus dem enormen Fundus an Photographien des Künstlers, entstanden von 1951 bis 2010, vor allem aber zwischen 2005 und 2009¹⁶⁰ (pág. 346).

¹⁵⁹ Ibid.

¹⁶⁰ Una traducción aproximada de alemán a inglés realizada por el autor:

«Apart from the 353 published works, we currently know about the same number of photographs taken in other catalogs or in galleries and museums - this includes probably in the year 2000, a fulminating series of the six hitherto unknown works Untitled (North Carolina) owned by the Siegener Museum (see pp. 34-35, Fig. 9.1-9.6). In this respect, the Siegen exhibition with its more than 100 photographic works is not so much an overview of Twombly's photo works, but presents another instalment from the artist's enormous collection of photographs, created between 1951 and 2010, but especially between 2005 and 2009.»

Traducción aproximada de inglés a castellano por el autor:

«Además de las 353 obras publicadas, actualmente conocemos la misma cantidad de fotografías tomadas en otros catálogos o en galerías y museos; esto incluye probablemente en el año 2000, una serie fulminante de las seis obras hasta ahora desconocidas Untitled (Carolina del Norte) propiedad del Museo Siegener (ver pp. 34-35, Fig. 9.1-9.6). A este respecto, la exposición de Siegen con sus más de 100 obras fotográficas no es tanto una descripción general de las obras fotográficas de Twombly, sino que presenta otra entrega de la enorme colección de fotografías del artista, creada entre 1951 y 2010, especialmente entre 2005 y 2009.»

Refiriéndose aquí a la exposición que tuvo lugar del 17 de Julio al 30 de Octubre de 2011 en el Siegener Museum titulada *CY Twombly Photographien 1951-2010*, que a su vez esta misma provenía de una primera exposición en el Brandhorst Museum de Munich¹⁶¹, Greub muestra lo prolífico y activo que fue Twombly hasta el final de sus días y cómo, esta gráfica que él planteaba ya estaba empezando a quedarse obsoleta debido a este motivo.

Por este motivo, vemos necesario ahondar en la producción de estas imágenes, las cuales ya fueron recogidas en el catálogo *Cy Twombly Vol. IV: Unpublished Photographs 1951-2011*, publicado por Schirmer/Mosel. Un volumen de 100 imágenes son recogidas en este compendio. Fotografías de templos griegos y las sábanas de la cama deshecha en blanco y negro, así como detalles de cuadros también realizados con cámara fotográfica de carrete o las más icónicas imágenes provenientes de la máquina Polaroid que muestran cuadros en ejecución, así como partes del estudio, paisajes o las más irreconocibles tomas de flores:

¹⁶¹Museum für Gegenwartskunst Siegen. Cy Twombly Photographien 1951-2010. [Consulta: 15 de Mayo de 2018]. Disponible en: <http://www.mgk-siegen.de/deu/ausstellungen-und-sammlung/ausstellungen/rueckblick/cy-twombly.html?ref=32>

Traducción aproximada de alemán a inglés por el autor:

«The exhibition "Cy Twombly. Photographs 1951-2010"; first in the Brandhorst Museum in Munich, showed more than 100 photographs, which were selected in close collaboration with the artist himself. The Siegen show was supplemented by the complete collection of Twombly works from the Lambrecht-Schadeberg collection.»

Traducción aproximada de inglés a castellano por el autor:

«La exposición "Cy Twombly. Photographs 1951-2010", por primera vez en el Brandhorst Museum de Munich, mostró más de 100 fotografías, que fueron seleccionadas en estrecha colaboración con el propio artista. La muestra de Siegen se completó con la colección completa de obras Twombly de la colección Lambrecht-Schadeberg.»



Figura LXIII - Imagen de catálogo N. 38; Flowers, Gaeta, 2005. © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.

A pesar del volumen de fotos publicado en estas páginas que no es incluido por Greub en su tabla, en el caso de incluirlo, no alteraría demasiado el resultado. La mayor parte de las fotografías fueron disparadas del 2000 en adelante, dejando en menos de un tercio la cantidad de imágenes datadas antes de ese año (desde 1951 a 1999).

Queremos aclarar aquí que, a pesar de la gran importancia que estas muestras de actividad puedan tener en la comprensión y estudio de la fotografía de Cy Twombly, solo muestran aquellas fotografías que Twombly decidió reproducir e imprimir.

Como hemos apuntado anteriormente, existe una gran cantidad de fotografías tomadas por Twombly durante años que no fueron editadas posteriormente. Sin mencionar, por otro lado, todas aquellas fotografías que no fueron ejecutadas por el artista (algunas fotografías en las que él mismo aparece y no son autorretratos o, por el contrario, otras imágenes que fueron

ejecutadas por Nicola Del Roscio y éste regaló a Twombly¹⁶²). A pesar de la posibilidad de datar todas y cada una de las fotografías que Twombly no decidió reproducir mediante ningún medio, es decir, que permanecieron en su estado primigenio de Polaroid o de copia fotosensible (en el caso de las disparadas mediante máquina fotográfica de carrete), se muestra como una labor sumamente extensa como para incluirla en esta investigación. No obstante, permanece como una labor pendiente y asumible.

Por lo tanto (y con esto solo queremos aclarar la dirección de nuestras palabras), a pesar de afirmar, por ejemplo, un cese en su práctica fotográfica durante el período entre 1954 y 1980, nos referimos, siempre a las copias reproducidas por Twombly; aquellas imágenes que consideró apropiadas para ese fin.



Figura LXIV - Carpeta de los archivos de la Fondazione Nicola Del Roscio dónde se puede ver una de las fotografías no Polaroid que Twombly decidió imprimir mediante dry-print.

¹⁶² Nicola Del Roscio en conversación con el autor, se mostró sorprendido al hacerle saber que esas fotografías que su amigo Twombly había reproducido se encontraban en los mismos carretes que él mismo había disparado. Comentó: «*Oh, so he took my photographs to print them... he was such an intelligent man. He always said to me: "bah! Nicola, you're such a bad photographer!" And then, later he took my photographs, eh?*».

Traducción aproximada del autor: «*Oh, así que cogió mis fotografías para imprimirlas... era un hombre tan inteligente. El siempre me decía: "Bah! Nicola, eres un fotógrafo malísimo!" Y después, cogió mis fotografías, eh?*»



Figura LXV - Carpeta de los archivos de la Fondazione Nicola Del Roscio donde se puede ver una de las fotografías no Polaroid que Twombly decidió imprimir mediante dry-print.



Figura LXVI - Fotografías realizadas, seguramente, por Nicola Del Roscio mediante su máquina fotográfica réflex y, posteriormente, Cy Twombly decidió imprimir en su serie de dry-prints. De izquierda a derecha: Garden by the Medieval Aqueduct, Gaeta, 2002 y Sculpture, Gaeta, 2001. © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.

El trabajo fotográfico de Twombly no solamente se inscribe dentro de esta gráfica o en la breve ampliación que hemos hecho anteriormente, sino también en toda esa otra producción que subyace bajo la visibilidad de las fotografías estampadas. En el caso de las Polaroid, por ejemplo, se trata de más de 5000 fotografías realizadas desde aproximadamente 1975. A este número, podríamos sumar muchas otras fotografías producidas durante las dos décadas entre los bodegones del Black Mountain College y las primeras instantáneas Polaroid; pero bien es cierto que, además de que la gráfica realizada por Thierry Greub nos muestra las preferencias estéticas del artista durante esos *años de cese*, dónde apreciamos que realmente Twombly se encontraba cómodo con el medio, era mediante el formato Polaroid.

Como clave final, basándonos en nuestro estudio, lo más importante del período creativo de Twombly, respecto a su fotografía, ya no es solamente la cantidad, calidad y perseverancia que mantuvo durante todos esos años, sino la capacidad de decantarse por la retroinspección y la confianza plena en su manera de hacer hasta el fin de sus días. Como Nicola Del Roscio nos hizo saber en la primera entrevista que compartimos, de las últimas palabras de Twombly antes de morir fueron: «What I did is to renew myself continuously¹⁶³».

¹⁶³ Cita de Twombly por Nicola Del Roscio en entrevista con el autor. Traducción aproximada del autor:

«Lo que hice fue renovarme continuamente»



Figura LXVII - Cy Twombly decidiendo qué Polaroids reproducir, así como su orden y colocación para los catálogos las oficinas de Schirmer en Múnich, mientras practicaba de nuevo su juego de naipes. Fotografía realizada por Nicola Del Roscio. © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.

c. Últimos años; placer y constante renovación

Como aporte a toda esta aproximación, a la posible concepción de lo fotográfico por parte de Cy Twombly, se debe reparar en la práctica; en el propio uso de la cámara a lo largo de su carrera. En concreto, en estas palabras que dirige Nicola del Roscio hacia la exposición de estas fotografías hechas en Gaeta, hace referencia al incremento de fotografías con la aproximación a la vejez: «Un placer a la vida a través de la fotografía que compensa la falta de movilidad progresiva debido al envejecimiento»¹⁶⁴. A pesar de la obviedad, no muchos textos reparan en este aspecto; tal vez por eso mismo: por lo obvio de la cuestión. Pero tal vez, también, por la dificultad de reforzar tal sentencia, ya que el uso de la fotografía estuvo presente desde mucho antes y, si bien es cierto que aumenta de forma considerable en sus últimos años de vida¹⁶⁵, se trata de un medio constantemente presente en su desarrollo artístico. Pero, de nuevo, merece la pena recalcarlo y asumirlo como uno de los incentivos de la creciente práctica de lo fotográfico hacia el final de su carrera.

Tal es así, que el último trabajo que realiza Cy Twombly, es una fotografía. En concreto, la serie de fotografías tomadas en la isla francesa de Saint-Barthélemy; estas fotografías, muestran, de una manera un tanto premonitoria, varias tomas del cementerio de la isla: lápidas blancas que refractan la potente luz del Caribe, que contrastan con los colores brillantes de las ofrendas en forma de coloridas flores; así como otra serie de imágenes que muestran encuadres de nubes esparcidas por el cielo azul; pero no una composición en relación o cita a las conocidas tomas de Alfred Stieglitz¹⁶⁶, sino cargadas de un sentido

¹⁶⁴ Catálogo publicado con motivo de la exposición *Cy Twombly. Fotografie di Gaeta*, en el Museo Diocesano, Palazzo De Vio de Gaeta, del 4 de Julio al 26 de Octubre; texto introductorio por Nicola Del Roscio, auto-editado, 2014.

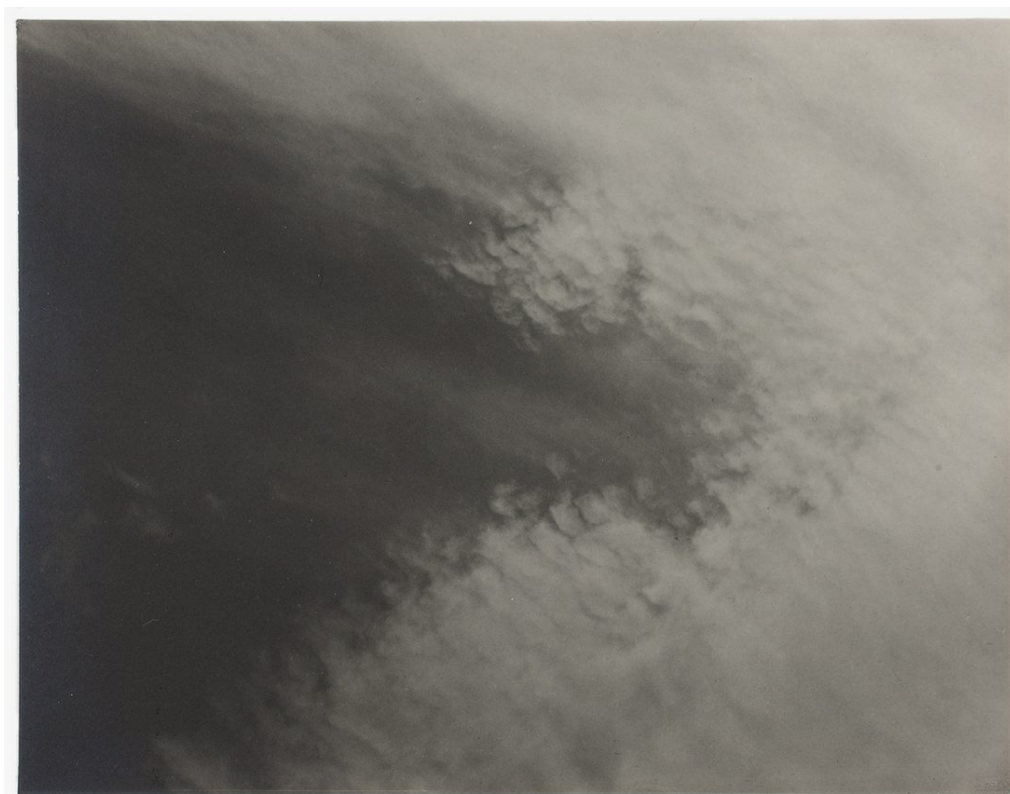
¹⁶⁵ Ver gráfica realizada por Thierry Greub en Figura LXII.

¹⁶⁶ Hablamos aquí de esta serie de fotografías:

diferente, etéreo y casi extracorpóreo. Tanto el envejecimiento del artista, como su conciencia de muerte, lo llevan a picos creativos que bien podrían aceptarse como de mayor lucidez estética y personal.

En su texto *Camera Obscura*, publicado en el catálogo *Le Temps Retrouvée - Cy Twombly photographe & artistes invitées*, Nicholas Cullinan (2011) exponía:

*Old age heightens sensory awareness, this is vividly reflected not just in the ever-increasing vibrancy of the colours to be found in Twombly's paintings and sculptures since 2000 [...], but also in his photography*¹⁶⁷ (pág. 50).



Alfred Stieglitz, Equivalent, from Set E (Print 1), 1923. Gelatin silver print; 9.1 × 11.6 cm (image/paper/first mount); 34.4 × 27.6 cm (second mount)

En esta serie de tomas, la intención primordial de Stieglitz al fotografiar las nubes, era la de liberar de toda interpretación al sujeto fotografiado, a la vez que acercar la fotografía a un terreno próximo a la abstracción; fotografías sin un horizonte visible que indagan en la concepción estética de una fotografía abstracta primigenia.

¹⁶⁷ Traducción aproximada del autor:

«La vejez aumenta la conciencia sensorial, esto se refleja vívidamente no solo en la vibración cada vez mayor de los colores que se encuentran en las pinturas y esculturas de Twombly desde 2000 [...], sino también en su fotografía.»

Tal vez, esta intensificación sea más visible en su obra pictórica¹⁶⁸ y en alguna pieza concreta de su escultura¹⁶⁹, siendo un poco más ambiguo en la producción fotográfica. Pero, aún así, existen ciertas fotografías que bien podrían apoyar esta hipótesis de la intensificación del color, como pueden ser las fotografías realizadas en *Wal-Mart*. Lo que esto nos muestra es un Twombly preocupado en todo momento por su alrededor y por una ímpetu de constante cambio y renovación de su lenguaje. Al contrario que otros artistas al llegar a la vejez, Twombly no hizo más que intensificarse, en vez de acomodarse en un estilo o un patrón que le aportase tranquilidad y comodidad; siempre intentó renovarse a sí mismo, dando cada vez un poco más¹⁷⁰.

En el catálogo de la exposición de 2008 en el Museo del Prado de Madrid *Lepanto by Cy Twombly*, encontramos las palabras de Kirk Varnedoe (2008) en su texto *El Lepanto de Cy Twombly*:

Estamos ya más acostumbrados a pensar en la muerte como una pérdida de color, y a esperar su representación en ásperos o goyescos negros y blancos [...] Twombly logra combinar la belleza exuberante con el desastre más grotesco (pág. 23).

Este fragmento de Kirk Varnedoe, de nuevo, la especial relación que Twombly entablaba con el color y la muerte. Twombly no solamente logra la representación colorida de una tragedia como la que trata en la serie a la que Varnedoe dedica estas palabras: Lepanto, sino que, fuera de la representación más directa, en su producción artística más tardía, Twombly afronta el final de sus días con un sorprendente incremento de la cantidad de color. Acercándose a su vejez, Twombly expone sus series de colores más brillantes, más vivos que nunca, hasta tal punto que la saturación del color alcanza el límite del uso del color flúor.

Ciertamente, es curioso como esto también se ve reflejado en su fotografía. Mientras que su producción fotográfica parte del blanco y negro con las fotografías de bodegones en el Black

¹⁶⁸ Como ocurre, por ejemplo, con su serie *Camino Real, Lexington/Gaeta, 2010*, la cual presenta sus fondos pintados con verde flúor.

¹⁶⁹ Un ejemplo de esto en su trabajo escultórico se puede encontrar en las esculturas producidas en Gaeta durante 2005 (*Untitled, Gaeta, 2005*), las cuales se presentan cubiertas de pintura azul, a diferencia de sus anteriores piezas, dónde homogeneizaba los materiales mediante la pintura blanca o la escayola.

¹⁷⁰ Nicola Del Roscio en entrevista con el autor, ver 4.II.a: «*What I did is to renew myself continuously*»

Mountain College¹⁷¹, y pasa por tonalidades más pastel o desaturadas como podrían ser las segundas series de tulipanes¹⁷², como hemos comentado anteriormente, Twombly alcanza un

171



Negativos de fotografías de bodegones realizados en Black Mountain College por Twombly

¹⁷² Hablamos aquí de una segunda serie de tulipanes ya que Twombly reeditó las mismas Polaroid que había reproducido mediante el método Fresson, pero esta vez con las máquinas dry-print de Schirmer. El resultado fue el de una serie de fotografías de tulipanes, pero esta vez más desaturadas y con una tonalidad totalmente diferente a la de sus predecesoras; tonos amarillos, verdes y pardos en las dry-print, en vez de azules y magentas en las de Fresson):



Tulips VII, 1985. Dry-print



Tulips IN. 6, 1985. Fresson print

máximo en la saturación y el uso de colores brillantes con sus fotografías de tartas o flores y peluches de los centros comerciales *Wal-Mart*.

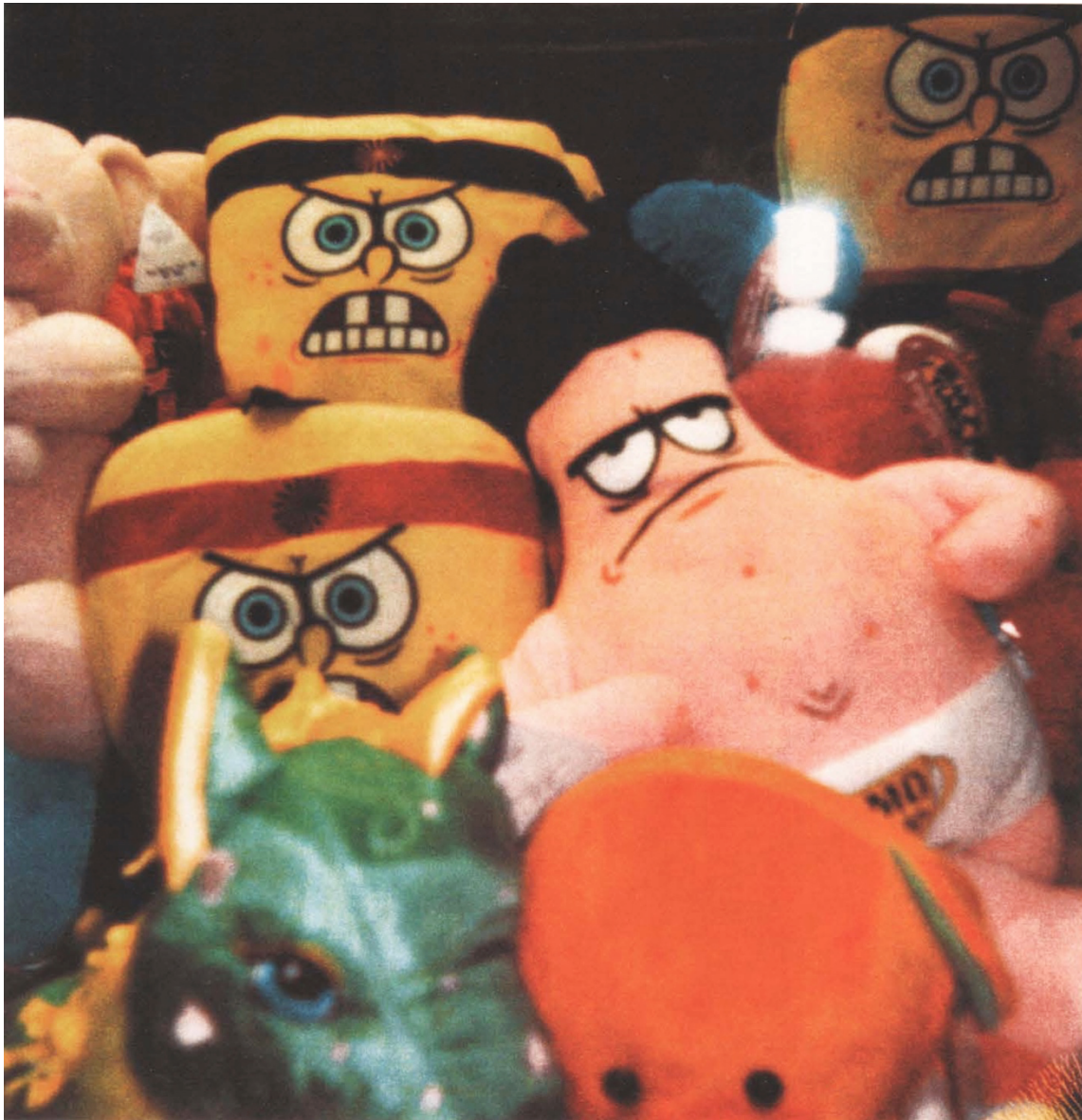


Figura LXVIII - Wal-Mart, Lexington, 2007. © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.

Incluso, llevándolo un paso más allá, encontramos en sus últimas fotografías, las realizadas semanas antes de morir en Saint Rémy, el cementerio fotografiado consta como una de las series más luminosas y con detalles más brillantes del total de su producción fotográfica.



Figura LXIX - Fotogramas de vídeo dónde Twombly toma las últimas fotografías en el cementerio de St. Rémy. © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.

Todo este panorama visual que Twombly nos deja al final de sus días, como hemos leído anteriormente de la mano de Varnedoe (2008), no puede ser más contradictorio a la idea occidental de aproximación a la muerte. Pero, lo que realmente queríamos hacer patente en este pequeño apartado de la tesis, no solamente es cómo el artista trata de abordar la temática o interpretar las situaciones funesta; no se trata de un análisis de cómo Twombly destila su propio acercamiento al final. La lucidez con la que Twombly decide dar estos pasos finales abruma y desubica por igual; no se trata de una paradoja cultural, ni muchísimo menos de una huida de ese final con fundido a negro; lo que realmente tenemos ante nosotros con estas obras, lo que realmente obtenemos, es otra muestra de un Twombly que vuelve a innovar en su forma de hacer, para reafirmarse como lo que siempre ha sido: un artista que no cesa de extender la mano a todo aquél estímulo que pueda generarle un cambio hacia una dirección no explorada.

2. CARACTERÍSTICAS FORMALES DE LA FOTOGRAFÍA

Como anteriormente hemos comentado, en los textos que tratan de analizar la fotografía de Twombly, siempre ha habido una intención de equipararla, igualarla o hacer mención y referencia a su pintura. Esto se debe, en parte, a la reacción que estas fotografías causan en sus observadores y la inefabilidad derivada de su contemplación. Pero, esta reacción, no es sino dada por unas características formales específicas, por unos rasgos materiales presentes en las reproducciones¹⁷³. En el texto *Image Loss* de Jurgen Fitscher (2011), éste añade:

*However, there are two strategies which may have become apparent in a special way in Twombly's photographs in the past two decades. [...] Firstly, his photos are always fuzzy. [...] Secondly, many of Twombly's photos are overexposed*¹⁷⁴ (pág. 19).

Bajo nuestro punto de vista, las palabras de Jurgen Fitscher citadas, caen en lo primario y en la banalidad al enumerar y, a su vez, tachar de *estrategias* de creación a lo que, de nuevo a nuestro juicio, son meras características formales y visuales que se dan en ciertas fotografías concretas (que no en todas ni tampoco en su mayoría); efectos y casualidades propios del medio y de su uso prolongado.

Una estrategia conlleva una premeditación y una búsqueda de resultados concretos que, a nuestro entender, no se daban de este modo en la práctica fotográfica de Twombly. Si bien es cierto que sí que existe la búsqueda de un resultado y de un material determinado, no parece una estrategia, como un plan elaborado, dónde se miden la toma de cada foto para la obtención de la sobreexposición y el grano perfecto, sino como parte del propio proceso. La finalidad aquí, la *estrategia*, es la obtención de la imagen idónea que capte, de la forma más aproximada para el artista, el estímulo que le ha llevado al acto fotográfico. Esto conlleva el

¹⁷³ Es importante, aquí, destacar que toda la literatura a cerca del material fotográfico de Twombly se basa, como no podría ser de otro modo, en las reproducciones; son las impresiones seriadas lo que, en última estancia, es mostrado al público en forma de exposiciones y catálogos. Las Polaroid, su uso y la relación de Twombly con ellas siempre permaneció dentro de su estudio y sus confidentes más cercanos.

¹⁷⁴ Traducción aproximada del autor:

«Sin embargo, hay dos estrategias que pueden haberse manifestado de forma especial en las fotografías de Twombly en las últimas dos décadas. [...] En primer lugar, sus fotos son siempre borrosas. [...] En segundo lugar, muchas de las fotos de Twombly están sobreexpuestas.»

lidiar con resultados cambiantes y muchas veces no esperados como suele ocurrir con la fotografía Polaroid y su constante inestabilidad. Fitscher (2011), de nuevo exponía:

*The point of this method therefore is to comprehend the results as being equally real, or indeed even more truthful, than the clarity of a documentary picture of the outside world can afford; and furthermore to sow the seeds of distrust towards the claim of perceptual convention to exclusive validity, and ultimately to destroy it*¹⁷⁵ (pág. 20).

Al final, con la destrucción de la imagen, con la disolución del referente, la reinterpretación y la translación de un medio a otro, resulta un producto externo, exento de una representación ortodoxa; bajo nuestro punto de vista, en las fotografías de Cy Twombly, la posibilidad de identificación de un referente no indica forzosamente la representación del mismo. El peso cultural que recae sobre la fotografía nos fuerza a la búsqueda de esa conexión entre imagen y referente, pero, tanto en el proceso de la toma como en el de la reproducción de la fotografía, dicha conexión es destruida, interrumpida por partida doble mediante la precariedad e inestabilidad de dos medios gráficos ajenos al referente.

Este proceso de continua reinterpretación gráfica y visual, anula toda referencia y, por lo tanto, pretensión de veracidad y documentación. La lucha contra el rigor y la claridad siempre en pro del alcance máximo del concepto estético, la materialidad y, en última instancia, la plasticidad; pieza artística, producto independiente y carente de un referente real: pintura.

Y, volviendo sobre las palabras de Jurgen Fitscher, todo este planteamiento nos hace cuestionar ese peso representativo: ¿Es, finalmente, más *sincera* una fotografía como la de Cy Twombly, en la que el referente queda atrás para hacerse patente como objeto y afirmarse como imagen propia, que una fotografía descriptiva, documental, en la que se asume como real lo fotografiado? Este antiguo debate, que se cimienta sobre ese peso cultural que, finalmente, hemos dado a la fotografía, dónde por fuerza todo lo que aparece es real e incuestionable, parece ser casi eludido por Twombly. Bajo la afirmación de la materialidad propia de lo fotográfico, es decir, de su independencia como medio y de la no necesidad de

¹⁷⁵ Traducción aproximada del autor:

«El objetivo de este método, por lo tanto, es comprender los resultados como igualmente reales, o incluso más auténticos, de lo que puede permitirse la claridad de una imagen documental del mundo exterior; y, además, sembrar las semillas de la desconfianza hacia el reclamo de la convención perceptiva a la validez exclusiva, y finalmente destruirla.»

rendir cuentas a un segundo plano de realidad, la fotografía se hace presente como medio autónomo, con un peso propio suficiente ante cualquier abordaje crítico-estético externo. Aunque las palabras de Twombly (1957) refieren a la línea pintada, no podemos dejar de citarlo para comprender su pensamiento y forma de creación:

*Each line now is the actual experience with its own innate history. It does not illustrate - it is the sensation of its own realization. The imagery is one of private or separate indulgences rather than an abstract totality of visual perception*¹⁷⁶ (pág. 32).

De algún modo aunque, como hemos apuntado, estas palabras hablan de la línea, se refieren a otra cosa más que al gesto, que es, el que guía su práctica. Sus fotografías se equiparan aquí con su definición de esta línea: la «experiencia del momento» junto con su propia génesis y memoria, siendo una muestra de sí misma; parafraseando al propio Twombly: una *materialización de su propia realización*.

¹⁷⁶ *L'esperienza Moderna (rivista di cultura contemporanea)*, año I, N.2, mes 8 (Agosto-Septiembre), Roma, 1957; Pág 32.

Traducción aproximada del autor:

«Cada línea es ahora la experiencia del momento con su propia historia indígena. No ilustra; es la sensación de su propia realización. El lenguaje de las imágenes tiende a ser el de las satisfacciones privadas o no conectadas, en lugar de una totalidad abstracta de la percepción visual.»

I. Géneros, Temas, Tipologías

Por un lado, en cuanto a la pregunta de “qué fotografía Cy Twombly”, afrontamos géneros más clásicos como el paisaje o el bodegón, abrazando siempre multitud de temáticas y emplazamientos. Desde frutas y verduras sobre una superficie, a una máquina recreativa de premios a la entrada de *Wal-Mart*, en el caso de los bodegones; pasando por un paisaje bucólico a las afueras de su Lexington natal, a la vista desde un rascacielos en Boston. En cuanto a paisaje se refiere; enfrentando una fotografía a un cuadro manierista y sus relieves del craquelado de la pintura ensalzados por el flash de la cámara, a la banalidad de una pintada callejera de spray sobre un muro representando un pene.



Figura LXX - de izquierda a derecha: Interior, Gaeta, 2002; Detail of Mannerist Painting, Gaeta, 1998; Polaroid no editada. © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.

Pero, a pesar de ser tanta la diferencia entre lo fotografiado, el modo de fotografiarlo, el peso o la ligereza que llega a transmitir, finalmente, estas imágenes, establecen una conexión interrelacionar que dota a todas y cada una de ellas de una compleja capacidad de seducción (tanto individualmente, como en un conjunto, ya sea escogido premeditadamente como puede ser en el caso de una selección para una exposición concreta o predispuesto al azar).

Los únicos ejes, que podríamos llegar a encontrar como los más unitarios en toda su producción fotográfica (siempre a excepción de alguna decena entre miles), se definen en dos escisiones: las tomas de flores (tanto dentro como fuera de la naturaleza y a excepción, como ya hemos apuntado, de alguna flor de producción industrial o de imitación) y, por razones más obvias, las fotografías de sus obras (comprendiendo dibujos, pinturas y, en mayor número, sus esculturas).

Si bien es cierto que estas fotografías convergen temáticamente, y la disparidad de calidades gráficas entre lo representado en una foto y en otra alternativa similar, es menor, cabe mencionar que las composiciones y encuadres sí varían en gran medida. Pues es fácil encontrar fotografías desde pequeñas vasijas con peonías enfocadas e iluminadas sobre un fondo oscuro que recuerdan al más puro estilo clásico y formal de la fotografía comprendida de una forma más pura, a las *angel trumpets*, que muestran flores secas sobre una superficie porosa totalmente fuera de foco.



Figura LXXI - "Peonies, Bassano in Teverina, 1980" y "Gaeta, 1994". © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.

Como explicaba Peter Geimer (2009) en su texto *Cy Twombly Painter / Cy Twombly Photographer*, para el catálogo de la exposición *Cy Twombly States of Mind*: «One could then say that Twombly paints flowers and also photographs flowers [...] But this analogy doesn't take us very far»¹⁷⁷ (pág. 121). Bajo una especie de sarcasmo formal, Geimer acierta en que tal simplicidad no nos lleva muy lejos en la comprensión y estudio de la figura del Twombly operador de cámara. Pero, a pesar de las sencillez¹⁷⁸ de la frase: «Twombly pinta flores y también fotografía flores», algo existe en esa analogía; algo de cierto hay siempre en la superficialidad.

Es cierto que el interés sobre un tema, como puede ser el de las flores en este caso, está presente en todo lo largo y ancho de su producción artística, sin importar el medio con el que se trate, ya sean pinturas, dibujos o esculturas; no es de extrañar incluso ver los mismos motivos en cualesquiera de sus medios.



Figura LXXII - Twombly junto a sus pinturas de "Roses" en su estudio a las afueras de Gaeta. Fotografía realizada por Nicola Del Roscio. © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.

¹⁷⁷ Traducción aproximada del autor:

«Se podría decir que Twombly pinta flores y también fotografía flores [...] Pero esta analogía no nos lleva muy lejos»

¹⁷⁸ En un aspecto de poca profundidad o sensibilidad, además de banalidad.

Finalmente, ¿qué hay de extraño en que un artista plástico siempre muestre un interés específico, que base su búsqueda de un ideal de belleza artística, en ciertos motivos que reaccionan en él, ante sus sentidos, de un modo inspirador y, que estas formas, estos motivos, le lleven a representaciones que, sin importar en qué medio, lleguen a ser plasmados o trasladados? Y, por otro lado ¿qué tiene de inusual en que el resultado de la traslación de un concepto sensorial y mental a una forma plástica, gráfica o visual, por una misma persona, por un mismo artista, de nuevo, sin importar a qué medio sea transferido, llegue a presentar similitudes estéticas evidentes? Estamos ante un individuo, un artista plástico, que escoge del mundo pequeños fragmentos que son transformados en grandes trazos, transmutados en materia plástica, en otras imágenes; el hecho de que las temáticas coincidan no es más que una perseverancia en la búsqueda de esos estímulos que llevan al artista a crear lo específico de su obra.

Pero, volviendo al argumento anterior, mostrando nuestro acuerdo con Geimer, es cierto que no podemos parar ahí, no podemos detener nuestra búsqueda y nuestro análisis en la simple afirmación de un paralelismo en la temática como resolución de coherencia y cohesión de la obra de Twombly. Un ejemplo claro de esta complejidad de referencias, géneros y temáticas lo tenemos en los espacios que Cy Twombly frecuentaba; sus casas y estudios, si es que se pudiesen diferenciar claramente, se caracterizan por una compleja simbiosis de inspiración y síntesis. Estos espacios revelan una visión profunda de los mecanismos visuales y conceptuales que subyacen en la totalidad de su obra y, tal vez de un modo más concreto, en su fotografía. Un entramado de referencias visuales y notas, que desvelan el funcionamiento de las relaciones sensoriales y conceptuales en Twombly. Como decíamos, una imposible separación mental-procesual entre el hogar y el espacio de trabajo, la casa y el estudio.



Figura LXXIII - Interior de una de las casas de Twombly, donde se puede ver una de sus esculturas sobre una mesa y varias Polaroid apiladas junto a ésta, entre otros objetos. © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.

Estos lugares habitados, finalmente, muestran cómo se conjuga en un mismo espacio reducido (como puede ser una mesa auxiliar, o un rincón de la casa), una serie de elementos de distintas procedencias, los cuales forman lo que podríamos llamar una composición; sus esculturas junto a postales de museos, pilas de libros bajo bustos clásicos, sus propias pinturas y fotografías junto a elementos cotidianos como un aerosol etc. pero siempre dispuesto.

Con ello, a pesar de encontrarse en un espacio habitado, en una casa, no tratamos de decir que todos estos emplazamientos estuviesen dentro de una concepción de lo bello, de lo

estético desde un punto de vista decorativo; sino que, de un modo u otro, aunque en ciertos casos aparentasen desorden y carentes de ese sentido estético, tenían una especie de funcionalidad, no en el emplazamiento en sí, sino en la dinámica de trabajo y pensamiento del propio Twombly.



Figura LXXIV - Mesa de la casa de Twombly en Gaeta. En ella podemos ver varias impresiones dry-print (por ejemplo, en la esquina inferior izquierda), el cuño con el que marcaba las impresiones (parte central baja) y alguna Polaroid (parte central derecha), todo ello, junto a una de sus esculturas, libros etc. Fotografía realizada por Nicola Del Roscio. © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.



Figura LXXV - Casa de Cy Twombly en Gaeta. Se pueden apreciar varias esculturas en el pasillo, así como múltiples Polaroid sobre la mesa de la esquina inferior izquierda. © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.

Tras esta breve observación, el estudio nos lleva, como otra de las temáticas a reseñar, a las fotografías que toma Cy de dichas casas o estudios en los que trabajaba (entre los cuales, repetimos, a veces no podemos establecer una distinción entre hogar y lugar de trabajo). En dichas fotografías, como hemos expuesto con anterioridad, las estancias se muestran abarrotadas de elementos que apelan a la sensibilidad estética. Siendo así, finalmente, no es de extrañar que una mayoría de las fotografías (ya no solamente de las Polaroid, sino también en otros formatos) atiendan a estos espacios interiores, dónde lo anteriormente mencionado se mezcla con la capacidad del artista para captar aquello que no fácilmente se puede llegar a describir con las palabras. Su apartamento en Via Monserrato en Roma, la casa-estudio de campo que poseía en Bassano in Teverina, al norte de Roma, o sus últimas residencias: por

un lado la de su ciudad natal de Lexington, Virginia, y de nuevo en Italia, la casa con vistas a la bahía en Gaeta, forman un bloque más que considerable en todo el cuerpo fotográfico del autor. Podríamos decir que, con sus fotografías, se puede completar un “atlas”; un catálogo de los espacios que habitó, de sus costumbres y su modo de vida.



Figura LXXVI - Cy Twombly, Interior, Gaeta, 2002. © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.

A menudo, podemos ver las mesas cubiertas de materiales destinados al trabajo plástico, sobre periódicos, con una de sus pinturas parcialmente acabada al fondo de la estancia, o incluso, a través de una de las puertas abiertas en la siguiente habitación. Otras veces, las imágenes focalizan los espacios diáfanos de sus casas, en los que aparece súbitamente un busto de su colección privada de escultura clásica. Sus esculturas en los pasillos, sobre

pedestales, como hitos cotidianos que refieren a un diálogo interespatial entre las estancias y sus habitantes. Las sillas y las mesas abarrotadas de libros frente a un vano que deja entrar el deslumbrante brillo del sol naciente en la bahía de Gaeta...

Todos estos emplazamientos, estas micro intervenciones en el espacio habitado, inspiran a Twombly a beber directamente de sí, a respirar de su propia obra, de sus objetos creados. Y, en un estado similar, en el de beber de uno mismo, se encuentra a nuestro juicio, la fotografía de su propia obra. Como ilustración a este propósito, podríamos apreciar palabras de Nietzsche, cuando dice que «hay que evitar en lo posible el azar, el estímulo venido de fuera; un como-emparedarse dentro-de-sí forma parte de las primeras corduras instintivas del embarazo espiritual.»¹⁷⁹ (pág. 55).

En el trabajo artístico de Twombly, fuera de cualquier acción azarosa propia (excluyendo, así, las propiedades fortuitas inscritas en el medio mismo), podemos destacar una constante autorreferencia, una continua introspección mostrada en un discurso entre medios, géneros y motivos. En el caso de su fotografía, se muestra de un modo más directo y referencial; la comprensión de esa autorreferencia, de ese mirarse-dentro-de-sí parafraseando a Nietzsche, se hace clara tras el estudio de su trabajo fotográfico. Las reproducciones en las que aparecen sus esculturas, pinturas o dibujos forman una gran parte del total de su obra fotográfica. Evidentemente, la cita de Nietzsche nos sirve aquí en cierta medida como ya hemos apuntado antes, ya que, solo en ciertos casos, Twombly estaba cerrado al estímulo externo, a ese «estímulo venido de fuera» (como por ejemplo cuando se encerraba en el estudio para producir series concretas¹⁸⁰).

En todo caso, esta revisión de sí mismo, de su propia obra a través de medios diferentes pero paralelos, se materializa en nuevas visiones, en nuevas producciones; segundas emanaciones de un mismo motivo. En el texto de Jurgen Fitscher (2011), publicado en *Cy Twombly Photographien und Druckgraphiken aus der Sammlung Grosshaus* exponía que «Twombly frequently photographs his own Works, giving them a second birth, a second life; and again it is not about reproducing the idea of the picture, but about what it puts across.»¹⁸¹ (pág. 20).

¹⁷⁹ De nuevo, apuntar que esta cita nos sirve a modo de ilustración. Lo oportuno de estas palabras está en lo concreto de lo que exponen, más que su discurso y aplicación total.

¹⁸⁰ Nicola Del Roscio en conversación con el autor.

¹⁸¹ Traducción aproximada del autor:

La fotografía de su propia obra, así como ocurre con las fotografías de obras de autores ajenos (ya sean pinturas antiguas, los tapices de su casa de Bassano o las esculturas clásicas de su colección), se afirman como dimensiones alternativas, como segundas miradas, como posibles imágenes caleidoscópicas que no hacen más que hacer renacer a lo representado; a pesar de lo manido de la frase: “darle una segunda vida”.

Cuando estas obras son fotografiadas, aparecen en la imagen resultante como un sacrificio, o como manifiesto o rastro del mismo; en estas imágenes, algo del referente se pierde por el camino. Ya no solamente como esa cara sacrificada, ese punto de vista rechazado con la decisión del ángulo y encuadre de la toma fotográfica de una escultura o un objeto tridimensional, sino casi en la sustancia del mismo, pues ya no *es* en la fotografía.



Figura LXXVII - Sculpture detail, Gaeta, 1990. © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.

«Tombly frecuentemente fotografía sus propias obras, dándoles un segundo nacimiento, una segunda vida; y una vez más, no se trata de reproducir la idea de la imagen, sino de lo que muestra.»

Obviamente, este se trata de un clásico tema cuestionado a lo largo de la historia de la fotografía, pero, en nuestro caso de estudio, ese hurto que la fotografía acomete contra la realidad se hace más visible, más acusado. La razón se basa en la obviedad de dicha transformación, dónde el objeto pasa a convertirse en imagen; pero no en una imagen cualquiera fruto del proceso fotoquímico, sino, primeramente en otro objeto (el Polaroid), para posteriormente volver a desmaterializarse dejando, todavía más alejado, una referencialidad real. La obra plasmada en la fotografía aparece como *otra*, como un suspiro de luz, como un reflejo desmejorado, como si se tratase de un leve recuerdo interpretado en forma de imagen.



Figura LXXVIII - Paintings, Studio Gaeta, 2005. © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.

La prestigiosa obra pictórica es convertida en imagen banal mediante la fotografía y ésta es banalizada mediante su reproducción mecánica; convertidas, ambas, en otro medio, por lo tanto, en otra cosa; proceso alquímico proporcionado por la magia del aparato de captura fotosensible en primera instancia, por otro tipo de máquina de reproducción en segunda.

Pero, toda esta inestabilidad de la percepción, esta precariedad de la imagen, no es más que una cantera de apreciaciones estéticas y posibilidades formales. La belleza en su forma *negativa* de compresión; la *fealdad* como abanderada de la creación y portadora del peso estético real en su entera materialidad.

II. Técnica, recursos y procesos técnicos

Peter Benson Miller (2015), en su texto *Cy Twombly: Photographer* exponía:

Impatient with complicated technical details and procedures, Twombly liked the immediate gratification of watching the image materialize on the three-inch-square Polaroid print¹⁸². He often used photographs as a sketchbook, a memory aid, not to document things as much as states of mind and sensory experience¹⁸³ (pág. 91).

Bajo nuestro punto de vista, como bien explica Miller en las líneas citadas, Twombly deja a un lado todo procedimiento y entretenimiento en un proceso técnico que demore un tiempo o que, de algún modo, “limite” el proceso creativo; que coarte su momento, que interrumpa su *state of mind* durante la toma. La cámara Polaroid, a diferencia de otras cámaras (como otras que también utilizó Twombly y que más tarde trataremos a fondo), por su carácter automático, le permitía ejecutar varias tomas, varios puntos de vista. Pero, además de la cualidad de *point-and-shoot* (que otras cámaras de carrete también poseen y eran muy populares entre un público más *amateur*, dónde no se requería ningún conocimiento práctico ni teórico de la fotografía), la Polaroid, como marca distintiva, le permitía a Twombly ver el resultado de esas tomas fugaces en pocos minutos.

Esta inmediatez, conjugada con lo primario y fácil uso de los materiales, se ajusta totalmente a su modo de trabajo y a sus procedimientos más habituales, a su *modus operandi* de la materia. Por otro lado, también se ensamblan perfectamente con los posibles “usos” que Twombly pudiese hacer de ellas y que Peter Miller menciona en su texto. La rapidez, la inmediatez, la referencia visual... todo ello parece la descripción literal de un esbozo o de un apunte. Pero,

¹⁸² No creemos que el término «*print*» escogido aquí por Peter Benson Miller sea el más adecuado para referirse a la fotografía Polaroid, ya que se trata de un objeto indicial fotosensible, no de una impresión al uso, o ni siquiera una copia de un objeto fotográfico. Bajo nuestro punto de vista, el término *print*, además de su acepción inglesa que determina la copia de una fotografía, si se especifica como huella de luz, o se utiliza en este mismo sentido como una licencia poética, es más que aceptable, pero no consideramos que este sea el caso.

¹⁸³ Traducción aproximada del autor:

«Impaciente por los complicados detalles técnicos y procedimientos, a Twombly le gustaba la gratificación inmediata de ver que la imagen se materializaba en la impresión Polaroid de tres pulgadas cuadradas. A menudo usaba fotografías como un bloc de esbozos, una ayuda a la memoria, no para documentar cosas tanto como estados mentales y experiencias sensoriales.»

como también deja claro Miller, a pesar de que tenga algo de todo esto, algo de “asistencia” gráfica de «memoria», algo de «block de esbozos»... el documento queda a un lado si no es para grabar la experiencia sensorial y el *state of mind*.

Si bien es cierto que la gran producción fotográfica de Twombly se basa mayormente en el formato Polaroid¹⁸⁴ encontramos una buena cantidad de material fotográfico¹⁸⁵ que no se corresponde con el uso de la máquina instantánea. La existencia de fotografías de sus viajes, así como de interiores de sus espacios de trabajo o retratos de familiares y amigos, nos dejan ver a un Twombly que nunca cesó en la búsqueda de un lenguaje fotográfico¹⁸⁶ y que, pese a no sentirse totalmente cómodo con el medio que por entonces utilizaba, siempre acababa apretando el obturador de cualquier cámara que estuviese a su alcance. Desde fotografías de base húmeda (placas preparadas al colodión o *wet plate* en inglés)¹⁸⁷, pasando por negativos de 6x6 de principios de los años 50, hasta algunas fotografías más actuales (desde los 80 hasta los 2000) realizadas en su mayoría con cámara réflex en carrete de 24mm a color¹⁸⁸.

Estas fotografías están entremezcladas con fotografías realizadas por sus cercanos, como por ejemplo Nicola Del Roscio, y atienden a un acto similar al que suponemos que ocurría con su colega Robert Rauschenberg y que ya comentábamos anteriormente: Twombly, tras un arrebatado de necesidad derivada del deseo de reproducción de la imagen, arranca la cámara de las manos de su compañero y ejecuta la foto (o las fotos) en pro de satisfacer ese deseo productor, o de encapsular ese *state of mind* en el material fotosensible. A pesar de la teatralidad de los términos con los que describimos la acción, en ciertos casos podía ocurrir de este

¹⁸⁴ Podemos asegurar la existencia de, al menos, unas 5000 fotografías instantáneas archivadas en la Fondazione Nicola Del Roscio.

¹⁸⁵ Tanto publicado en catálogos y exposiciones, cómo editado y reproducido por el propio Twombly, así cómo no publicado y guardado en los archivos de la Fondazione Nicola Del Roscio.

¹⁸⁶ Tal vez esta «búsqueda de un lenguaje fotográfico» sea demasiado aventurada y en parte difiera con nuestro planteamiento del *modus operandi* de Twombly, dónde la falta de ortodoxia, la espontaneidad y descuido de la parte técnica de la toma son los pilares centrales. Pero, lo que sí podemos afirmar es que Twombly buscaba un tipo de imagen; un resultado a nivel fotográfico y personal muy concreto, que nos lleva a plantear estas decisiones como una forma de materializar sus intenciones mediante un código estético.

¹⁸⁷ Podemos confirmar de la existencia de, al menos, una copia en los archivos. No se ha podido adjuntar la imagen correspondiente por carecer del permiso necesario.

¹⁸⁸ De todos estos tipos de fotografías, solo unas 400 de ellas están editadas (o reproducidas) y publicadas en catálogos.

modo. En boca de algunos de sus compañeros, Twombly atendía a ciertas acciones y comportamientos dignos del capricho de un niño¹⁸⁹.

Nos resulta particularmente notable, o al menos merece la pena hacer una pequeña referencia, a su predilección por un formato fotográfico cuadrado. Si bien es cierto que, como hemos citado anteriormente, la producción fotográfica de Twombly varía entre los múltiples formatos y aspectos más comunes, no siendo únicamente el formato cuadrado el utilizado en toda su producción, encontramos, desde sus inicios con la fotografía, una mayor desenvoltura en la proporción 1:1.

Sus primeros bodegones en el Black Mountain College, o las tomas de Tánger dónde aparece una silla junto a una mesa con mantel blanco... dónde realmente se muestra el verdadero desarrollo estético y artístico de lo fotográfico, bajo nuestro punto de vista, no es lo que podrían llegar a ser las “excepciones” de formatos más apaisados o verticales, las cuales, en su mayoría, suelen ser tomas desde cámaras que no eran propias o, incluso, ni siquiera tomadas por él¹⁹⁰, sino en la complejidad compositiva del cuadrado. Como hemos dicho, su génesis se encuentra en los disparos con la película de 6x6 en la cámara Rolleiflex de Rauschenberg o en la supuesta¹⁹¹ cámara estenopeica que, en este caso, estaba cargada

¹⁸⁹ Mann, Sally; *Artistic Legacy of Cy Twombly*; American Academy in Rome, Wed, Oct 7 2016.

¹⁹⁰ Por un lado, los clichés en formatos apaisados también podrían provenir de una de sus cámaras Polaroid (en concreto la Polaroid *ProCam*, ver páginas siguientes), cuyo formato era ligeramente más alargado que el mítico cuadrado de la marca. Por otro lado, existen fotografías que fueron tomadas por otras personas cercanas a Twombly, como el ejemplo de las tomadas por Nicola Del Roscio, o algunos retratos de Twombly tomados por Viorel en el estudio, que luego fueron escogidas por Cy para su reproducción y, de esta forma, se incluyen en un terreno de la apropiación.

¹⁹¹ Suponemos por el material encontrado en los archivos de la Fondazione Nicola Del Roscio que puede que no se tratara exactamente de una cámara estenopeica; tanto por el hecho de que Twombly compartiese cámara con Rauschenberg durante esos años, como por la apariencia de las propias imágenes, podemos llegar a pensar que se trataba, o bien de la propia Rolleiflex de Robert Rauschenberg, o de una cámara sencilla y barata (cercana a modelos arcaicos de cámara “tipo” lomográfica, contruidos en plástico y de poca calidad). No obstante, tanto a través del propio testimonio de Nicola Del Roscio, como algunos textos como *Camera Obscura* de Nicholas Cullinan así lo afirman:

«He also made photographs using a pinhole camera [...] Still lives taken in 1951 of bottles, glasses and jars filled with turpentine and paint arranged in different configurations»

Traducción aproximada del autor:

«También hizo fotografías con una cámara estenopeica [...] Bodegones tomados en 1951 de botellas, vasos y frascos llenos de trementina y pintura dispuesta en diferentes configuraciones»

también con la misma película; estas tomas encuentran una direccionalidad con lo que será una práctica en futuro, pues, no es casualidad que Twombly elija el formato cuadrado de la Polaroid como preferido para sus clichés.

Otro dato peculiar respecto a esta predilección que, personalmente, percibimos en la práctica fotográfica de Twombly, es que no tiene una relación directa o equivalencia con su práctica pictórica, ya que suele estar compuesto, el grueso, por rectángulos verticales u horizontales y, además, bastante acusados en la mayoría de los casos.

Esto pone de manifiesto la separación entre medios que Cy Twombly comprendía, dónde cada una de las materias es tratada con premisas específicas, siempre desde una consciencia estética unificadora.

A nuestro juicio, para Twombly, la fotografía, al igual que la pintura, la escultura o cualquier otro medio artístico, tienen una presencia y corporeidad específica, por lo tanto, tienen que ser tratadas desde una adecuación al medio por parte del artista; pero, de algún modo, Cy Twombly era capaz de englobar todo medio artístico que pasase por sus manos en una misma estética. Decimos estética, ya que no se trata de solamente una apariencia o superficialidad común, como la mayoría de textos sustentan (aunque, en ciertos casos, también se corresponde con esta idea; es decir, que además de la parte estética subyacente, existe una correlación entre medios a nivel superficial), sino una forma de abordar el concepto de belleza de un modo transversal; ciertas características presentes en cada una de sus obras que, a pesar de pertenecer a medios diferentes, se manifiestan como huellas de una forma de hacer. Hablamos aquí de un *modus operandi* que culmina en un gesto, tras la obviedad de que todas estas obras provienen de un imaginario común.

Es decir, si bien es cierto que esta predilección por el formato de todos los lados iguales es evidente a lo largo de la obra fotográfica de Twombly, no podríamos confirmar esta regla sin alguna excepción clara. Ya no solamente como hemos apuntado antes, en dónde Twombly toma las fotografías con cámaras ajenas o escoge clichés rectangulares, sino también en la

Una vez más, podemos llegar a poner en duda dicha afirmación, ya que, junto a los negativos originales de estas reproducciones, se encuentran otros tantos de las mismas dimensiones (medio formato - 6x6) claramente disparados mediante una máquina fotográfica más compleja como podría ser la Rolleiflex de Rauschenberg.

decisión consciente de la toma propia y continuada; Twombly adquiere alguna máquina Polaroid que produce las fotografías en formatos más apaisados¹⁹², y no se trata de un par de

¹⁹² Se trataba de una Polaroid Procam. En las imágenes, de izquierda a derecha, vista frontal con la máquina abierta y vista de la inferior con la cámara cerrada (cabe reseñar las manchas de pintura por toda la cámara y la pegatina de *Wal-Mart* que Twombly adhirió):



En esta imagen podemos ver dicha cámara en el estudio, en la esquina inferior derecha
© *Fondazione Nicola Del Roscio*, courtesy *Archives Fondazione Nicola Del Roscio*.

fotografías aisladas, sino de un conjunto más o menos numeroso. Pero, como ya hemos dicho, no lo suficientemente numeroso como para tratarse de una línea de trabajo o vertiente, sino de una clara excepción que se postula más bien, a nuestro parecer, como confirmación de una comodidad dentro del formato cuadrado.

Como hemos comentado anteriormente, la obra fotográfica de Twombly había permanecido inédita desde su andadura fotográfica con las primeras tomas con cámara estenopeica, pasando por las más recientes Polaroid, hasta su revelación en la Mathew Marks Gallery en 1993. La exposición comprendía tres series de sus fotografías Polaroid redimensionadas a un tamaño considerablemente más grande¹⁹³. Algunas de ellas enmarcadas y colgadas en la pared y otras mostradas en expositores horizontales, acompañadas de una carpeta contenedora.

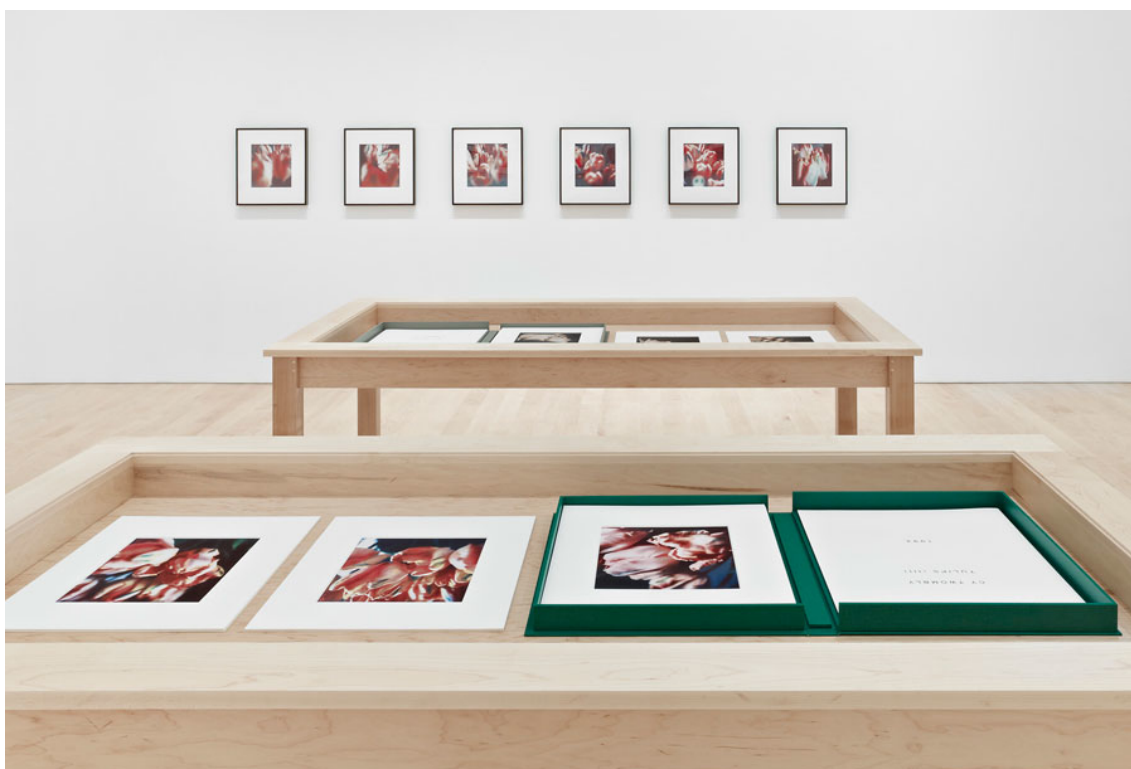


Figura LXXIX - Vista de la exposición "Cy Twombly Photographs" en la Gagosian Gallery de Beverly Hills en 2012, dónde ven las mesas expositoras que contienen las carpetas contenedoras de las primeras fotografías expuestas en la Mathew Marks Gallery. Foto de Douglas M. Parker Studio. Obra © Fondazione Nicola Del Roscio

Esta edición para la exposición de la Mathew Marks Gallery fue realizada por el famoso Atelier Fresson del sur de Francia, mediante su técnica totalmente artesanal transmitida de

¹⁹³ De un tamaño de 3x3" del resultante Polaroid a 11"x11,7/8" de las ediciones posteriores.

generación en generación. La delicadeza y calidad de dichas estampas es completamente desbordante: la utilización de pigmentos naturales, la completa realización a mano, junto a la calidad del papel y calidades obtenidas durante el proceso, de algún modo, completan un círculo entre la fotografía del artista y las reproducciones del taller casi perfecto.

Como explicaba William Katz (1993) en su texto para la primera exposición de fotografías de Twombly, «The Polaroids are comparable to a composer's score and the prints by Fresson family are like a performance of that score»¹⁹⁴ (pág. 44). Es cierto y, en esto estamos totalmente de acuerdo con William Katz, que el trabajo que llevaron a cabo los Fresson con las reproducciones de las Polaroid de Twombly es un claro ejemplo de delicadeza, dedicación y buena práctica. Katz no podría haber estado más acertado con el término *performance* (interpretación), ya que, además de la reproducción de esa matriz ofrecida por Twombly, de esa partitura, la familia Fresson aporta su pequeño matiz personal, efectivamente, su *interpretación* de la imagen. Ya no solamente a través del medio empleado, sino también en resultado y ejecución.

El método utilizado por la familia Fresson data de finales del S. XIX. Se trata de una técnica que ha permanecido en secreto y se ha transmitido de padres a hijos durante varias generaciones. Se trata de un proceso y un trabajo llevado a cabo, de manera totalmente artesanal, en un taller familiar. Basado en la exposición del negativo ampliado sobre una base fotosensible de pigmentos tratados, dota a las estampas de singularidad; únicas no solamente en la parte técnica, sino también en el resultado, ya que se trata de un proceso totalmente manual. La imagen es expuesta a los pigmentos sensibilizados como en un proceso de cuatricromía, es decir, tantas veces como colores primarios, y lavada a mano después de cada exposición. Posteriormente, cada estampa resultante, es retocada a pincel por el operario.¹⁹⁵

¹⁹⁴ Traducción aproximada del autor:

«Las Polaroids son comparables a las notas de un compositor y las copias de la familia Fresson son como la interpretación de esas notas»

¹⁹⁵ De un modo no puramente técnico, en la página web de el Atelier Fresson, podemos encontrar esta explicación del proceso mediante el cual obtienen las imágenes:

«The print is carried out straight from the original black and white negative, size between 24 x 36 mm and 13 x 18 cm with a technique made possible by a continuous and artificial source of UV radiance, an arc lamp of strong power which lights up the negative and the print is directly focussed on the pigmented paper by a lenses corrected for the UV spectrum. The exposure takes a relatively long time but the intensity by the source is constant and enables enlargements up to 60 x 80 cm.

The structure of the emulsion and its treatment are the same as those created one hundred years ago.

It is Pierre FRESSON, one of the inventor's, who in 1952, executed the first print in direct charcoal colour (without transfer).

The enlargement described previously is the same but a previous technique of colour separation in black and white negative enables the pigmentary print to be made.

From an original negative, or slide, the subtractive analysis of the first three colours is made by contact on a plan-film panchromatic black and white.

These negatives are used directly and successively for the exposure by enlargement of each pigmentary emulsion. On a paper of cartoline type, without barite and without shrinking, emulsified in cyan pigment, sensitised and dried, the first primary coat is made by enlargement corresponding to the negative image of selection operated under red filter.

After the development of the first primary coat, the paper is dried, then emulsified in yellow, then sensitised and exposed by enlargement with the negative done under the blue filter. This yellow monochrome superimposed on cyan is developed.

The print is emulsified with the last primary pigment magenta, sensitised and enlarged with the negative made under the green filter.

The pigmentary emulsion is treated, and at this time, the three primary colours are put down on the support, operating the total synthesis of the colours by subtractive selection (cyan, yellow and magenta matching together in infinitely variable proportions, building up the unity of the visible colours).

On account of the systematic imperfection of all the primary colouring pigments (for example the cyan pigment, neutral in theory, throws back a little red radiation) and identically to every photomechanical process (cyan, yellow and magenta superimposed in good density should not throw back light in theory, but in fact we can see a strong dominating brownish colour in the shadows) a coat of black pigment by its covering power, is laid on the print to increase and neutralise the high density.

The trichrome print is emulsified, sensitised and enlarged with the negative made with the green-yellow filter. The print in quadrichromie has its last treatment. After a long wash to clean up the dichromate, the print is naturally dried and put under a warm press. After, there comes the retouching. The print is finally covered with a light coat of gelatine which will protect the image.»

Traducción aproximada del autor:

«La impresión se realiza directamente desde el negativo en blanco y negro original, con un tamaño entre 24 x 36 mm y 13 x 18 cm mediante una técnica que proporciona una fuente continua y artificial de radiación ultravioleta, una lámpara de arco de gran potencia que ilumina el negativo y la impresión se proyecta directamente en el papel pigmentado mediante lentes que corrigen el espectro UV. La exposición lleva un tiempo relativamente largo, pero la intensidad de la fuente es constante y permite ampliaciones de hasta 60 x 80 cm. La estructura de la emulsión y su tratamiento son los mismos que se crearon hace cien años.

Fue Pierre FRESSON, uno de los inventores, quien en 1952 ejecutó la primera impresión en color carbón directo (sin transferencia). La ampliación descrita anteriormente es la misma, pero una técnica previa de separación de color en el negativo blanco y negro permite realizar la impresión de pigmento.

A partir de un negativo original, o una diapositiva, el análisis sustractivo de los primeros tres colores se realiza mediante el contacto en una placa pancromática en blanco y negro. Estos negativos se usan directa y sucesivamente para la exposición por ampliación de cada emulsión pigmentaria.

Sobre un papel de tipo cartulina, sin baritina y sin contracción, emulsionado en pigmento cian, sensibilizado y secado, el primer recubrimiento primario se realiza por ampliación correspondiente a la imagen negativa de selección operada bajo filtro rojo. Después del desarrollo de la primera capa primaria, el papel se seca, luego se emulsiona en amarillo, luego se sensibiliza y se expone por agrandamiento con el negativo hecho debajo del filtro azul. Se desarrolla este monocromo amarillo superpuesto a cian. La impresión está emulsionada con el último pigmento primario magenta, sensibilizado y ampliado con el negativo realizado bajo el filtro verde.

La emulsión pigmentaria se trata, y en este momento, los tres colores primarios se colocan sobre el soporte, operando la síntesis total de los colores por selección sustractiva (cian, amarillo y magenta combinando en proporciones infinitamente variables, construyendo la unidad de los colores visibles).



Figura LXXX - Detalle de impresión de un fotografía a manos del Atelier Fresson

Encontramos sumamente concisa e ilustrativa la explicación de Marta Braun (2014), en su texto *Memory's Image* publicado en el folleto de la exposición *Cy Twombly Photographs and Other Works*, llevada a cabo por James Barron Art LLC para Art Miami:

A type of carbon print, Fresson doesn't use the light sensitivity of silver to produce an image but rather pigmented gelatin sensitized in such a way that when light hits, the gelatin hardens. What is left is then washed away leaving a positive print. Fresson is pigment based, unlike the dye-based processes usually used in colour photography; it is

A causa de la imperfección sistemática de todos los pigmentos colorantes primarios (por ejemplo, el pigmento cian, neutral en teoría, arroja un poco de radiación roja) e idénticamente a cada proceso fotomecánico (cian, amarillo y magenta superpuestos en buena densidad no deberían devolverse luz, en teoría, pero de hecho podemos ver un fuerte color marrón dominante en las sombras) una capa de pigmento negro por su poder de cobertura, se coloca en la impresión para aumentar y neutralizar la alta densidad.

La impresión de tricromía está emulsionada, sensibilizada y ampliada con el negativo hecho con el filtro verde-amarillo.

A la impresión en cuatricromía se le da su último tratamiento. Después de un lavado prolongado para limpiar el dicromato, la impresión se seca naturalmente y se coloca bajo una prensa caliente. Después, viene el retoque. La impresión finalmente se cubre con una ligera capa de gelatina que protegerá la imagen.»

(Consulta 6 Julio de 2017). Disponible en: <http://www.atelier-fresson.com/technics.htm>

*difficult to master -- the negative has to be contact printed four times in four different colours one on top of the other in perfect register -- as well as expensive to make: the family chooses carefully for whom it will print. But what it produces is a print that is permanent - no other colour photograph really is*¹⁹⁶ (pág. 4).



Figura LXXXI - Detalle de impresión del Atelier Fresson

A pesar de la deslumbrante calidad que desprende cada estampa del Atelier Fresson, así como su exquisito y único proceso que garantiza una perdurabilidad en sus copias, Cy Twombly cesa su reproducción fotográfica con los franceses después de esta exposición. Aunque el motivo es desconocido y más adelante expondremos nuestras pesquisas al respecto, lo que

¹⁹⁶ Traducción aproximada del autor:

«Un tipo de impresión al carbón, Fresson no utiliza la sensibilidad a la luz de la plata para producir una imagen, sino que la gelatina pigmentada se sensibiliza de tal manera que cuando la luz incide, la gelatina se endurece. Lo que queda se lava y deja una huella positiva. Fresson se basa en pigmentos, a diferencia de los procesos basados en colorantes que se usan generalmente en la fotografía en color; es difícil de dominar: el negativo tiene que ser impreso en contacto cuatro veces en cuatro colores diferentes, uno encima del otro en un registro perfecto; y es caro: la familia elige cuidadosamente a quién imprimir. Pero lo que produce es una impresión permanente; ninguna otra fotografía en color realmente lo es.»

Braun, Marta. 2014. Memory's Image. Handout con motivo de la muestra Cy Twombly Photographs and Other Works en Art Miami. Miami : James Barron Art LLC, 2014

sí sabemos es que la necesidad del artista por reproducir sus indiciales Polaroid no cesa con tal decisión.



Figura LXXXII – Cy Twombly, *Tree*, 1994. Gelatin silver print [Sic]¹⁹⁷, 21-1/2 × 16-1/2 inches, (54.6 × 41.9 cm), Ed. of 10.

© Fondazione Nicola Del Roscio

En 2001 Twombly retoma la edición de sus fotografías. Esta vez, contando con un mayor número de originales y de estampas por cada matriz, se decanta por la reproducción electrofotográfica¹⁹⁸. En concreto, un método de impresión láser mediante máquinas

¹⁹⁷ Esta es la descripción que encontramos en la página web de la Gagosian Gallery, pero se trata de una errata, ya que esta imagen fue reproducida mediante el método Fresson y expuesta por primera vez en 1993 junto a otras tomas de árboles de la misma serie, fotografías de tulipanes y estatuas. [Consulta 15 de Febrero de 2019]. Disponible en: <https://gagosian.com/exhibitions/1996/cy-twombly-photographs/>

¹⁹⁸ La electrofotografía es un método de reproducción precursor de lo que posteriormente se llamaría comercialmente Xerografía, basado en el principio de la atracción de las partículas de tóner a través de descargas electroestáticas.

reprográficas. Nicola Del Roscio (2016) contaba la anécdota que llevó a Twombly decidir utilizar estas máquinas, en la primera entrevista con el autor:

*There was in Lexington a shop in the 80s-90s, where you had the Xerox photocopiers, so you send the... how it's called, that thing that we don't use anymore? Fax! And the shop had on the window some printed... prints from photographs and they were with the scotch on the glass in the full sun. And Cy asked: "aren't you afraid that it, the dry-print of your machine fades out?", and she said: "no, it has been never faded it's been forever ten years there, on the window, on the full sun". That's how Cy got the idea of doing prints from the Polaroids. Because, with the system of the first machine of Xerox, dry-print won't fade so easily in the sun*¹⁹⁹ (Del Roscio, 2016)

Twombly imprimió durante un tiempo sus fotografías allí para un fin personal y, tras el cierre de esta tienda en Lexington, el artista intentó localizar este tipo de máquina reprográfica sin éxito. Fue tiempo después cuando Lothar Schirmer, editor con el que Twombly había trabajado en varios catálogos, buscó las máquinas Xerox²⁰⁰ de las que el artista le había hablado. Según cuenta el propio Schirmer (2018) en el documental *Cy Dear*:

*Every time I phoned, I was in touch, he'd [Twombly] complain that he could not print his photographs any longer. One day, after four years, I sent my assistant to all Munich copy shops. After two days came and said I have the machine, which is very similar. Next day, eleven o'clock "Lothar you found a machine, I'm coming, I'm coming! [laughs] [...] suddenly in Munich a rumor was spreading that Lothar Schirmer had a money printer machine [laughs]"*²⁰¹

¹⁹⁹ Traducción aproximada del autor:

«Había en Lexington una tienda en los años 80-90, donde tenías las fotocopadoras Xerox [esta es la marca comercial de las primeras máquinas fotocopadoras de este estilo], así que envías el... ¿cómo se llama, esa cosa que ya no usamos? ¡Fax! Y la tienda tenía en la ventana algunas impresiones... impresiones de fotografías y estaban con el scotch [cinta adhesiva] en el cristal a pleno sol. Y Cy preguntó: "¿no tienes miedo de que se pierda la impresión en seco [hacer referencia al dry-print, que podría asemejarse al tóner de impresión láser] de tu máquina?", Y ella dijo: "no, nunca ha desaparecido, han estado diez años ahí, en la ventana, a pleno sol". Así es como Cy tuvo la idea de hacer impresiones de las Polaroids. Porque, con el sistema de la primera máquina de Xerox, la impresión en seco no se desvanecerá tan fácilmente en el sol.»

²⁰⁰ Las máquinas conseguidas y utilizadas finalmente para la reproducción de las fotografías no fueron de la marca comercial Xerox, sino Canon. En concreto el modelo CLC-1110 que se puede ver en la figura LVI y LXXXIX. Una máquina con tecnología similar a las Xerox (electrofotográfica), que ofrece el mismo resultado de impresión en seco (*dry-print*).

²⁰¹ Traducción aproximada del autor:



Figura LXXXIII – Twombly comprobando el resultado de una de las impresiones dry-print en las oficinas de Schirmer en Munich. © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.

Así pues, dicha edición recae en la editorial Schirmer Mosel. Estas impresiones, del mismo tamaño que las anteriores, presentan un nuevo enfoque totalmente alejado de las preciosistas estampas del Atelier Fresson²⁰²: la “impresión seca” (lo que encontramos en los textos,

«Cada vez que llamaba, que estaba en contacto, se quejaba [Twombly] de que ya no podía imprimir sus fotografías. Un día, después de cuatro años, envié a mi asistente a todas las copisterías de Munich. Después de dos días llegó y dijo que tenía la máquina, una que es muy similar. Al día siguiente, a las once en punto, “Lothar has encontrado una máquina, ya voy, ¡ya voy! [risas] [...] de repente en Munich se corrió el rumor de que Lothar Schirmer tenía una máquina de imprimir dinero [risas]»

²⁰² Estampas que, por otro lado, se encuentran en un estado de conservación inmejorable, como se ha podido comprobar de primera mano en varias ocasiones. En el texto *Color Print Instability* de Henry Wilhelm, publicado en 1979, *Modern Photography*, ABC Leisure Magazines, Feb., Vol. 43, No. 2 exponía: *«At the present time. prints made by the French Quadrichromie process [Fresson] are the only color prints available which may be considered to be essentially permanent both in dark keeping and on display under typical conditions for extended periods of time. High intensity accelerated light fading tests conducted by the author indicate that under typical conditions of display the prints will probably last for at least 50 years with only very minor deterioration. [...] At the present, this is the only color print process that can be considered if it is desired to display prints for long periods»*

Traducción aproximada del autor:

En la actualidad, las impresiones realizadas por el proceso de cuatricromía francés [Fresson] son las únicas impresiones en color disponibles que pueden considerarse esencialmente permanentes tanto en la oscuridad como en exposición en condiciones típicas durante largos períodos de tiempo. Las pruebas de atenuación

catálogos y cartelas de las exposiciones como *dry-print*) no solo podríamos decir, hablando desde un punto de vista puramente técnico, que desvirtúa la imagen polaroid, sino que la acerca a un mundo de lo cotidiano dónde la impresión láser a color va siendo cada vez más habitual. La distanciaci3n de la exclusividad de la estampa artstica hacia la reproducci3n mundana, precaria y asequible.



Figura LXXXIV - Detalle de impresi3n dry-print

Pero, con el distanciamiento debido, olvidando la procedencia, t3cnica y materiales empleados para las nuevas estampas, deleit3ndonos con lo que la superficie material de la estampa nos deja, nos adentramos en otro mundo de belleza completamente dispar respecto a las reproducciones de la familia Fresson. Estas estampas, d3nde podemos apreciar los puntos (o l3neas) por pulgada de la impresi3n, los colores aberrantes, con diferentes matices en cada una de las tomas, el brillo de la impresi3n vista a contraluz en contraste con el mate del papel industrial (de calidad alta, s3, pero industrial), las imperfecciones de la impresi3n, todo este cosmos no solamente se combina y aparea perfectamente con el clich3 obtenido

aceleradas con luz de alta intensidad realizadas por el autor indican que en condiciones t3picas de visualizaci3n, las impresiones probablemente durar3n al menos 50 a3os con un deterioro m3nimo. [...] En este momento, este es el 3nico proceso de impresi3n en color que puede considerarse si se desea mostrar impresiones durante largos per3odos de tiempo.

con la Polaroid, sino que además añade una dimensión externa a lo que hasta ahora permanecía como fotografía objetual. Las reproducciones acaban siendo nuevas “producciones”. Podríamos decir que nos embarcamos en lo matérico, en lo plástico, en lo pictórico.

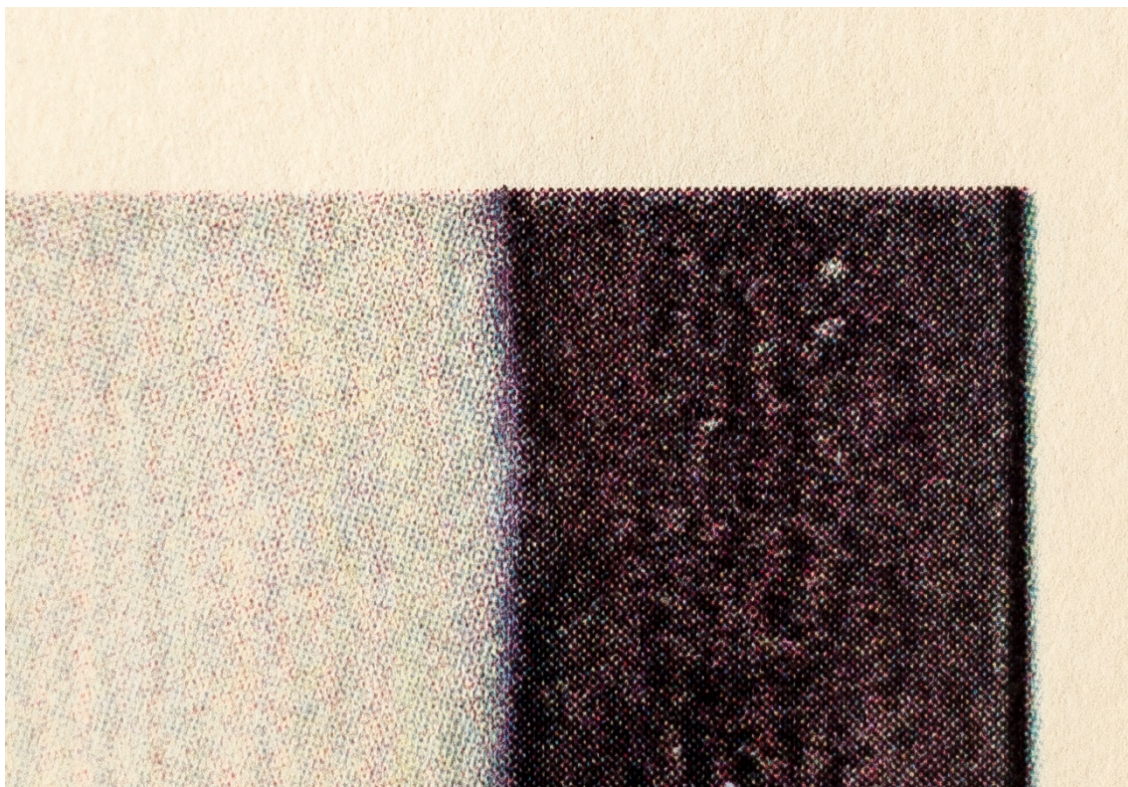


Figura LXXXV - Detalle de una de las tramas de impresión dry-print

El *dry-print* dota de una materialidad extra, de un cambio en toda la cuestión de lo gráfico, modificando así parte de sus atributos de inicio. Como Laszlo Glozer (2008) proponía en su texto del segundo catálogo *Cy Twombly Photographs 1951-2007*:

*All the motifs are subjected to a process of change, of tendentious clarification, of distancing alienation, if you will. Brought into a page format enlarged for closer examination, they become colorfully filtered through a new window*²⁰³ (Glozer, 2008 págs. 253-254).

²⁰³ Traducción aproximada del autor:

«Todos los motivos están sujetos a un proceso de cambio, de clarificación tendenciosa, de alienación distante, si se quiere. Introducidos en un formato de página ampliado para un examen más detallado, se filtran de forma colorida a través de una nueva ventana.»

La transubstanciación de la luz a la imagen en la indicial Polaroid da paso a la reproducción mecánica en papel. Este proceso, hoy en día tan extendido y aceptado en el mundo de la fotografía digital, aleja totalmente al referente de su reproducción, eliminan cualquier vínculo con la huella física; una total «alienación», como bien cita Glozer, de la fotografía misma. Un paso hacia una afirmación de la materia, estas reproducciones son una afirmación de sí mismas; un alegato de su condición de sucedáneo, alardeando con descaro y suficiencia: «Something of the loss of the immediacy remains felt as a resonance in the newly developed results»²⁰⁴ (Glozer, 2008 pág. 254). Y su desentendimiento con el concepto de huella no para en la simple transición de la imagen a otro papel:

*Their spaces are extended, less defined [...] Interlaced, interwoven by an artificial coloring substance whose attributes- simultaneously thick and porous- move the absorbed motif discreetly into a zone without borders*²⁰⁵ (Glozer, 2008 pág. 254).



Figura LXXXVI - Impresión dry-print vista a contraluz para apreciar el brillo del área impresa

²⁰⁴ Traducción aproximada del autor:

«Algo de la pérdida de la inmediatez permanece como una resonancia en los resultados recién desarrollados.»

²⁰⁵ Traducción aproximada del autor:

«Sus espacios se extienden, menos definidos [...] Entrelazados, entretejidos por una sustancia colorante artificial cuyos atributos -simultáneamente gruesos y porosos- mueven el motivo absorbido discretamente hacia una zona sin bordes»



Figura LXXXVII - Detalle de otra de las tramas de impresión dry-print

Tras esta descripción tan pictórica de Laszlo Glozer, con esta nueva transmutación de la imagen fotográfica a la impresión, al pigmento, sobre el papel, podemos afirmar la presencia de una imagen, esta vez, pictórica y matérica. Pues, con una redundancia en forma de pregunta ¿qué hay más pictórico que el pigmento?

El sacrificio del índice, la pérdida del contacto y la huella, el sometimiento de dicho contacto al cambio en los colores, en el soporte, en los materiales... toda esa pérdida no es más que una especie de intercambio hacia un estado alternativo, donde lo conceptual se permuta por lo matérico. La textura, el grano y la artificialidad adquieren ahora el protagonismo en la imagen:

The purified motifs gain presence in a graphic - emblematic sense by virtue of the artificially applied texture [...]

Unexpected images: their effect stems from themselves [...], revealing materialization of photographic raw material. [...] In the amassed inventory, the eye of the painter reigns ²⁰⁶ (Glozer, 2008 pág. 254).

Pues, finalmente, si en alguna parte tiene cabida la reproducción de tan brillantes fotografías mediante este método tan precario y básico, es en esa materialidad que el dry-print ofrece, a pesar de sus muchas otras deficiencias en cuanto a lo técnicamente concebido como óptimo. Es aquí donde realmente encontramos su ser, su lógica y la comprensión de las decisiones de Twombly. Pero, a nuestro juicio, el interés de Twombly por este método de reproducción no solamente cesaría aquí. Es interesante pensar que, durante el proceso de ejecución de las copias, Twombly estaba presente. A diferencia del método de los Fresson, Twombly tenía voz y voto en cómo quería que esas reproducciones fuesen vista, cómo debían interpretarse esas imágenes a la hora de ser copiadas. La elección de qué colores debían predominar, qué tamaños podía realizar de las mismas imágenes... al final, la decisión, la experimentación, la elección y la posibilidad de cambio convierten el *dry-print* un método más “democrático”,

²⁰⁶ Traducción aproximada del autor:

«Los motivos purificados ganan presencia en un sentido gráfico - emblemático sentido en virtud de la textura aplicada artificialmente [...]

Imágenes inesperadas: su efecto se deriva de sí mismos [...] y revela la materialización de la materia prima fotográfica. [...] En el inventario acumulado, reina el ojo del pintor »

accesible y económico, permitiendo así la variación y el juego (de nuevo aparece “el juego”, como con sus barajas de Polaroid); de nuevo, el goce del recreo en la creación.

Con ello, finalmente, las fotografías no solamente ganan unidad en el conjunto, sino también en sí mismas. Pues es su reafirmación como medio propio y exposición de potencia gráfica, pictórica y matérica; como declaración de independencia respecto al resto de prácticas que Twombly llevaba a cabo, pero sin dejar de resonar el eco de la procedencia fotográfica y sus motivaciones en cuanto a su ejecución.

Podemos aventurar pues que la fotografía se hace aquí plástica (o “más plástica” si se quiere, ya que su procedencia, la de la Polaroid, es totalmente objetual y fotosensible). La materialidad que el *dry-print* desprende no deja indiferente, pues cada punto de impresión sobre el papel se reafirma como con presencia propia, independiente de una imagen global la que pertenece y que, al final, construye mecánicamente. El pigmento depositado y fijado sobre el soporte de celulosa es tan presente como el de un trazo de carbón, o decimos más, como el de una pincelada sobre un lienzo; todos esos trazos mecánicos, dónde la tecnología de reproducción láser ha ido dejando la impronta y esos microscópicos *impastos* de pigmento seco, forman en su totalidad una imagen: una imagen ya no copiada, sino reinterpretada, redefinida (o “re-indefinida”, por sus características matéricas finales, entre lo difuso y la tendencia a la abstracción), redimensionada, cambiada de soporte, de técnica. Dicha imagen ya no se trata de un índice, de una marca o referencia de contacto directo con la realidad, con la luz del mundo, sino de una interpretación, una copia, un homenaje a lo que esa imagen es en otro lugar, en otra materia. Esa imagen, ese tributo, ya no es fotografía, sino pintura²⁰⁷.

También Achim Hochdöfer (2008) centra su foco aquí al hablar de las tomas *Still Lifes* realizadas en el Black Mountain College, en la materialidad de la fotografía; ya no en el objeto físico, sino en el registro gráfico de los materiales fotografiados y sus calidades: «The marks on the tablecloth, the coincidental graining and even the impurities in the photographic material thus continually generate ever new formal constellations»²⁰⁸ (pág. 26). Tal vez

²⁰⁷ Pintura, aquí, en términos de materia y presencia pictórica. Ciertamente es que aquel depósito de pigmento por parte de la máquina, si bien sí podría llegar a ser un trazo, echaríamos a faltar la parte gestual inseparable de dicho medio.

²⁰⁸ Traducción aproximada del autor:

«Las marcas en el mantel, el grano coincidente e incluso las impurezas en el material fotográfico generan continuamente nuevas constelaciones formales»

podríamos pensar que, la fijación hacia esta materialidad de la imagen tomada, de la textura del referente, es debida a la experimentación y práctica del nuevo medio, como si un ansia del efectismo estuviese presente por su carácter novel. Pero lo cierto es que, estas palabras que Achim Hocdöfer centra en el *mantel* y las *impurezas fotográficas* de esta toma específica no solo abordan a un Twombly novato en el terreno de lo fotográfico. La unión, el palimpsesto y la superposición, saltándose las barreras de lo representado, lo fotosensible y la reproducción, es un leitmotiv en toda la obra fotográfica de Twombly.

Muchos de los motivo que Cy Twombly trae al frente, los objetos y superficies que señala con su cámara, ya aportan, en su propia materialidad física, una vibración y textura marcada (las hojas de la col, las partes más abruptas de sus esculturas propias y ajenas, la piel del limón...). Pero, es a través del uso de la máquina, cuando esta presencia del grano, de la distorsión, se alza hasta un punto perceptible: la Polaroid aporta una pátina, un filtro de granulado, que, aunque perceptible de una manera mínima en fotografías más *llanas*, al unirse con la propia materialidad del objeto fotografiado, con su textura física propia registrada en el material fotosensible, establece una unión de alteraciones gráficas que, a su vez, son realizadas por el desenfoque y los desajustes en la exposición. En este momento, con la obtención del objeto de la Polaroid ya nos encontramos ante una suma de estratos, un escribir sobre lo escrito, un palimpsesto de formas que se arrojan y se unen a la vez para formar un algo nuevo, una imagen otra.

Por si en algún caso pudiéramos pensar que la trama de redes o texturas se presentase como superficial o poco apreciable, la última elección de Cy, en cuanto a la reproducción de estas imágenes se refiere, es la del escaneo y la reimpresión. De este modo, aporta un tercer paso en la cadena de “aberraciones” formales y cromáticas. El ruido digital (el píxel) de la obtención de la imagen escaneada (casi inapreciable, pero existente), junto a los puntos por pulgada propios de la impresión, bordan un último punto de presencia de este estruendo de zumbido gráfico. Con todo esto, finalmente, no hace más que reafirmar una producción de la fotografía, aportar un valor de importancia a la imagen resultante; una afirmación de lo gráfico ante lo fotosensible y, finalmente, de la materia ante la fotografía. Con esto no

queremos decir que Twombly no valorase la fotografía²⁰⁹, sino que posteriormente otorga un valor de lo pictórico, de lo gráfico, por encima de la fotografía misma.

Por otra parte, repetimos, el medio mecánico de reproducción utilizado ni siquiera proviene directamente del objeto indicial, como ocurre con la ampliación de un negativo; viene de la fotocopia, es decir, de un tipo de fotografía digital de la fotografía original. Ni siquiera la luz atraviesa lo indicial como en el ejemplo anterior del negativo, ni tampoco esa luz es la que directamente acciona la emulsión fotosensible del papel que recibe la ampliación; es la luz que, una vez más, rebota en la matriz indicial Polaroid y es transformada en información, procesada por la máquina reproductora y ejecutada su traducción mediante un medio matérico, a un soporte específico diferente. Por lo tanto, no solamente cada fotografía que podemos contemplar normalmente en una muestra del trabajo fotográfico de Twombly no es indicial, lo ha perdido durante el proceso de reproducción (como ocurre con la mayoría de las exposiciones de fotografía contemporánea), sino que pierde casi toda referencia con la matriz, con el índice primario, el que sí se afirma así mismo como fotografía.



Figura LXXXVIII - Cy Twombly junto a operario de Schirmer realizando las reproducciones de las Polaroid en dry-print con la máquina Canon. © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.

²⁰⁹ De hecho es esto en primera instancia lo que realmente tiene un valor para Twombly junto a la *objetualización* de la misma.

Tal vez, este proceso de reproducción nos sitúe frente a una concepción de lo fotográfico, si se nos permite el juego etimológico, un poco más cerca de *-gráfico* (del griego *graf*: rayar, dibujar) que de *foto-* (del griego *phōs*: luz)²¹⁰. Pues, no parece exagerado afirmar el peso pictórico, de nuevo, el peso gráfico, el peso matérico, como el más importante finalmente en estas copias. Situándonos en el propio nombre del proceso de reproducción, el de la máquina reprográfica, caemos en la cuenta de que ya no se trata siquiera de la fotocopia, ya no se trata de la copia a través de la luz, sino de la reproducción gráfica (reprografía).

Lo gráfico, la parte matérica, de lo que restaba como objeto en la fotografía, se señala aquí específicamente como único objeto de la reproducción. Pero, en esta reproducción, a pesar de haber perdido aquella, ya lejana, referencia indicial como indicábamos anteriormente, no asistimos a la reproducción seriada de unas imágenes como meras copias editoriales. Se tratan de reproducciones con un gran valor estético y gráfico en sí mismas, por encima de lo que representan o de la propia firma del autor. Cada milímetro de esa impresión, de ese papel, cada segundo de decisión y consideración estética, finalmente, todo lo circundante a las reproducciones de las fotografías de Twombly, forma parte de un desarrollo de la obra tan importante como el de la toma misma de la fotografía o de la realización de cualquier marca sobre una superficie. Es parte de un proceso creativo que no entiende un principio o un fin, sino que se crea en un continuo flujo de materialización de la creatividad.

Por otra parte, la consideración de las múltiples variantes de cada estampa por parte de Twombly es algo que enfatiza el valor matérico de cada una de las impresiones para Twombly. No existe un solo tamaño de impresión, no solamente atendemos a una modificación de color específica en sus fotografías. La variedad en la propia reproducción es un hecho en el conjunto de reproducciones *dry-print*. De nuevo Laszlo Glozer (2008) proponía: «these thoroughly diverse pictures of photographic origin win their final shape in a formation that serves medial unity.»²¹¹ (pág. 253). Como bien expone Laszlo en estas líneas, y como podría haber hecho casi cualquier otro método de reproducción, el *dry-print* dota de

²¹⁰ Batchen, Geoffrey; Arder en *Deseos, la concepción de la fotografía*. Gustavo Gili, Barcelona, 2004. Pág. 104

²¹¹ Traducción aproximada del autor:

«Estas imágenes completamente diversas de origen fotográfico ganan su forma final en una formación que sirve de unidad media»

una unidad a la totalidad del trabajo fotográfico de Twombly, el cual, a pesar de la predominancia de la fotografía Polaroid, es bastante cambiante en cuanto a forma, tamaños y medios. Por un lado, el homogeneizar e igualar todo el conjunto fotográfico podría verse como una forma de uniformar toda esa heterogeneidad del proceso previo a la reproducción, pero, a nuestro juicio y solo como una apreciación personal, esta misma *tabula rasa* podría verse como una debilidad; la previsibilidad en los elementos resultantes, así como la inmutabilidad y falta de cuerpo de trabajo que sustente el resultado final, podría llegar a mostrarse como talón de Aquiles en todo este trabajo fotográfico, sobre todo, sin conocer el procedimiento llevado a cabo desde un inicio.



Figura LXXXIX - Diferentes estampas dry-print durante el proceso de reproducción en las oficinas de Schirmer, Múnich. © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.

Por un lado, el tamaño de las impresiones suele adaptarse a un estándar según el formato o la proporción de la fotografía original. Ya provengan de película de 35mm, el Polaroid cuadrado, negativos de 6x6cm o cualquier otro formato, el estándar en la reproducción de estas copias es el de la ampliación de la imagen impresa respecto al tamaño original de la fotografía. Por ejemplo, en el caso de la fotografía proveniente del formato casi cuadrado de Polaroid de aproximadamente 7'6x7'6 cm, la reproducción abarca un espacio impreso de 27x26 cm, dentro de una superficie de papel de 43,1 x 29,7. La imagen queda enmarcada por

un espacio en blanco suficiente para que la superficie impresa *respire*, se diferencie y se declare como punto con el mayor peso y gravedad respecto al resto del soporte. Atendemos pues, de nuevo, a un marco, a unos centímetros de papel que señalan, que ceden el paso a un cúmulo de pigmento que forma una imagen predominante, no en superficie, pero sí en peso representativo y matérico. Un marco que ya se muestra reiterativo en la producción y proceso de creación de Twombly como hemos apuntado anteriormente.



Figura XC - Varias impresiones dry-print en la casa de Twombly en Gaeta. © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.

Esta cuestión del espacio virgen que enmarca la fotografía, así como el resto de las decisiones de Twombly en cuanto al arte final de las copias²¹², nos recuerda directamente al proceso de la obra gráfica, en concreto, a la gestación de obra, propia del mundo del grabado y la estampación.

En este proceso, en el que antiguamente se dividían los roles del estampador, el grabador e incluso el artista, pero que ya desde hace alguna centuria se ha convertido en una práctica

²¹² Nos referimos aquí a la firma, la colocación de la impresión en el conjunto de la página, la seriación, el gofrado etc.

muy extendida entre los talleres y estudios de artistas reconocidos, se comprende la obra gráfica como un todo; el artista realiza una matriz la cual es preparada para su estampación seriada en una superficie (clásicamente papel o tela) y finalmente se firman y numeran los ejemplares. Todo este proceso no es contemplado por el autor de obra gráfica como acciones separadas e independientes, sino como un continuo de la misma obra en sí, desde su génesis con la plancha hasta la numeración y la firma, otorgando una importancia clave a cada fragmento del *continuo*, valorándose, como no podría de otro modo, la técnica como parte del proceso creativo. Así pues, desde nuestra perspectiva, la creación fotográfica de Twombly está muy cerca de esta comprensión de la obra gráfica, desde la producción puramente sensorial y mental de la fotografía Polaroid hasta la reproducción concienzuda de la imagen; una mezcla del positivado clásico con la edición final, el “arte final. Pues, si no fuese un todo, Cy Twombly nunca hubiera decidido, por ejemplo, un cambio desde las reproducciones del Atelier Fresson a la técnica *dry-print* con Lothar Schirmer.

Así pues, si la toma era importante para Twombly, también lo era su reproducción. En ella buscaba todas esas inquietudes que él mismo, sin una presencia de lo mecánico visible en todo el proceso creativo, plasma en sus pinturas, dibujos y esculturas. Lo que queremos hacer patente con estas palabras es que, durante toda la producción y reproducción de la obra fotográfica de Cy Twombly, no existe una distinción delimitada, acotada y diferenciada entre fases de toma, producción y reproducción, sino que, para Twombly, todo forma parte del mismo acto creativo, así como también forma parte del mismo el resto de medios en desarrollo que llevase a cabo en el momento. El continuo no solamente se hace patente como temporal (atemporal en este caso), sino también en lo material; una *itinerancia intermaterial* en lo sensorial y el estado mental creativo. No hace falta aclarar (ya que anteriormente hemos estado hablado en términos de diferenciación procesual), que de una forma analítica y documental, todo este proceso sí está dividido en fases, métodos y técnicas. Pero, en orden de entender el comportamiento y las acciones de Twombly, cabía entrar en la homogeneización desde el punto de vista de la producción artística y el proceso creativo. Como explicaba William Katz en su texto para la primera exposición de fotografías de Twombly en 1993, *Cy Twombly photographs*: «[Photographs] were assembled into groups and then into sequences by the artist, much in the way he has arranged his “sets” of drawings»²¹³ (pág. 44).

²¹³ Traducción aproximada del autor:

El orden de las fotografías tenía una importancia suma para Twombly, Katz, por supuesto, es capaz de ver esa preocupación y lo refleja en un par de líneas en su texto. Pero, curiosamente, lo hace desde el punto de vista del parecido con la forma de agrupar y exponer sus dibujos. Estas palabras, tal vez inconscientemente, dan pie a la interpretación de estas reproducciones como obra gráfica, como reproducciones a partir de una matriz, como si de un grabado se tratase, abriendo una puerta a la consideración de la edición algo más cercano a lo gráfico que a lo fotosensible.

Ya que entramos en el ámbito de la reproducción y la postproducción, cabe mencionar el tratamiento que esta edición de fotografías lleva consigo. Como decimos, el tratamiento de estas impresiones, dónde son ubicadas las fotografías en el papel, la firma que llevan consigo, la numeración etc. todo este proceso posterior a la impresión, como toda obra de Twombly, dota de un aura de apreciación por la antigüedad y lo clásico a las propias estampas. Al contemplar y analizar las fotografías reproducidas, más que encontrarnos ante una edición fotográfica, parece que tengamos delante una cuidada edición de obra gráfica. Pues, a nuestros ojos y conociendo la obra e intereses de Cy Twombly, así como su sentido del juego y la ironía sutil en todo lo referencial en su obra, no resultaría descabellado pensar en que el autor hubiera diseñado conscientemente esta pátina de referencia poética a la cuidada labor de la estampación tradicional.

«[Las fotografías] fueron reunidas en grupos y luego en secuencias por el artista, de la misma manera en que ha dispuesto sus “conjuntos” de dibujos»



Figura XCI - Detalle de esquina inferior derecha de una de las fotografías de Cy Twombly realizada en dry-print con parte de la firma, numeración "1/6" y el gofrado con las letras "CT"

En una publicación de la artista Tacita Dean (2011), *A Panegyric, Gaeta, Edwin Parker*, encontrábamos el siguiente apunte:

*Twombly's signature, sometimes just his initials, are a component of the work, made as the work, but then at the same time appearing to take leave of it. It is half-drawn but then half-written [...] It has no finality*²¹⁴ (pág. 7).

La interesante anotación de Tacita Dean acerca de la firma de Twombly en su obra plástica nos acerca a la que aparece en sus fotografías. Aunque en muchos de los ejemplares, la firma de Twombly en las reproducciones de sus fotografías, queda por debajo del paspartú, en las fotografías que no están enmarcadas o en las que muestran el papel al completo, puede apreciarse este detalle que apuntaba Dean. La caligrafía de Twombly, a caballo entre la

²¹⁴ Traducción aproximada del autor:

«La firma de Twombly, a veces solo sus iniciales, son un componente del trabajo, hecho como el trabajo, pero al mismo tiempo parecen desprenderse de él. Está medio dibujado, pero medio escrito [...] No tiene finalidad.»

Dean, Tacita. 2011. *Seven Books Grey*. Viena : MUMOK, 2011. Vols. *A Panegyric, Gaeta, Edwin Parker*.

escritura, el dibujo y el gesto pictórico, destila deleite propio en la acción; se adivina disfrute en la acción, como si se tratara de una pintura. A pesar de que aquí su firma, al contrario que en lo que apuntado por Tacita Dean en las palabras citadas, sí que tiene una finalidad específica: la de acreditar o autenticar personalmente dichas reproducciones, sí que se aprecia, bajo nuestro punto de vista, un cierto toque de ironía respecto al acto mismo; la firma, la numeración, el gofrado... todo ello tenía una importancia relativa para el artista. Muchas de las copias no cumplen las tres puntualizaciones de autenticidad: algunas no tienen el gofrado, otras carecen de firma, la numeración empieza pero no acaba o solo numera las tres últimas²¹⁵ etc. un esquema que más bien acaba formándose bajo una norma poco ortodoxa, llena de imperfecciones en la praxis si se quiere, confirmando así una despreocupación por parte de Twombly respecto a este punto de su obra o su finalidad concreta: marcas de certificación emplazadas de una manera irónica y más simbólica que práctica; una cita, una referencia, a prácticas clásicas en la reproducción de originales, así como un toque lúdico carismático.



Figura XCII - Twombly firmando y numerando copias dry-print tras ser impresas en las oficinas de Schirmer en Múnich. © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.

²¹⁵ Nicola Del Roscio en entrevista con el autor: «Also, for example, if he did the series... an edition of 6, for example, he would... he was given three as a... for his personal thing, but he never signed them. So, there are... when you read edition 1/6, in reality, Cy signed only 3, OK?»

Por otro lado también debemos mencionar, en esta dirección de la cita y la referencia, el gofrado que incluye cada fotografía. De nuevo, nos encontramos ante una referencia a una cuestión de tradición y gusto por lo antiguo. El «CT» estampado en seco en cada lámina nos recuerda a la práctica llevada a cabo por los primeros fotógrafos de época, dónde estampaban el nombre del estudio en las fotografías reveladas. Cy Twombly nos deja aquí dos referencias claras a intereses directos en su reproducción de las fotografías. Es evidente que para él el peso y la utilidad de lo fotográfico recae en el objeto que extrae la Polaroid una vez se acciona el obturador, pero, en ningún momento una edición y reproducción de dichos útiles (lo que finalmente son para él), de esas fotografías, deja de ser un movimiento apasionado más en su constante creación y producción artística.

Laszlo Glozer (2008) proponía en su texto del segundo catálogo *Cy Twombly Photographs 1951-2007*: «established like a Genre, it corresponds to the conditions of graphic prints - which the artist [...] almost constantly avoid»²¹⁶ (pág. 254). No podríamos estar más de acuerdo con estas palabras de Laszlo Glozer, pues, en un estadio final, desprovistas de toda esa referencialidad, de ese carácter indicial como tienen las fotografías, o más directa y concretamente las Polaroid, y, además de esto, *improntadas* con un número de edición y una firma, las imágenes finalmente reproducidas (que ya no fotografías), pasan a pertenecer, dentro de un esfuerzo de encasillamiento y bajo nuestro punto de vista, en el mundo que se conoce como el de *la obra gráfica*.

Es una especie de paso que lleva a las imágenes a estar a caballo entre la pintura y la fotografía. Evidentemente, a pesar de toda adulteración de la imagen y cualquier distorsión de lo representado mediante la técnica de reproducción del dry-print, no llegan a perder la referencia visual, no se separan tanto de su matriz como para declarar una inconexión entre ambas. Pero, ese paso también lleva a lo ya citado, a alejarse de una práctica relacionada con lo fotosensible y la impronta de la luz para crear imágenes, a una práctica que implica la adición de pigmentos a un soporte, a una técnica muy afín a lo que llamaríamos el terreno plástico y pictórico.

²¹⁶ Traducción aproximada del autor:

«Establecido como un género, corresponde a las condiciones de los grabados gráficos, que el artista [...] evita casi constantemente»



Figura XCIII - Detalle de esquina inferior derecha de una de las fotografías de Cy Twombly realizada en dry-print donde se aprecia el gofrado con las letras "CT".

3. Entre el gesto y la intención; de lo visual a lo mental, del *state of mind* a lo matérico

Como explicaba Vincent Katz (2002) en su texto del catálogo *Cy Twombly, photographs 1951-1999*:

[Cy's photographs] are not [...] documentary in any way. Nor [...] pure creation.

Rather, they represent an obsession of focus that is disturbingly familiar.

[...]

As much, part of the environment, needed by the artist to be cultivated, brought into a focus that is not the sharp focus of the documentation, but the sliding focus of a glance.

It is thought, through casual observation, once were allowed to become infinitely demanding. The deification of the casual²¹⁷ (pág. 9).

No son documentos, pero documentan; no son pura creación, pero es innegable su peso y valor artístico. El posicionamiento siempre ambiguo e indefinido de la fotografía de Twombly, la cual está entre el amateurismo y la pericia artística, entre lo cotidiano y lo antiguo, el mito... lleva siempre hasta la más remota incompreensión, hasta la pura invención cuando se trata de definir o acotar sus dimensiones estéticas; una incapacidad lógica para establecer unos parámetros que las describan. De algún modo, parece que solo Twombly tuviese el código para descifrarlas.

La fotografía de Twombly, como ocurre con otros muchos artistas, sobrevuela todo lo que, en ese preciso instante de la toma, el artista considera relacionado con su vida, su obra, su producción, su concepción estética... de algún modo, puede asemejarse a la colección de objetos²¹⁸, a esos fragmentos de materia que se guardan o recolectan en el estudio o espacios

²¹⁷ Traducción aproximada del autor:

«[Las fotografías de Cy] no son [...] documentales de ninguna manera. Ni [...] creación pura. Más bien, representan una obsesión de enfoque que es inquietantemente familiar.

[...]

Tanto, parte del entorno, que necesita el artista para ser cultivado, llevado a un enfoque que no es el enfoque agudo de la documentación, sino el enfoque deslizante de un vistazo. Se cree que, a través de la observación casual, una vez se les permitió ser infinitamente exigentes. La deificación de lo casual.»

²¹⁸ Twombly coleccionaba y acaparaba multitud de cosas. Ya no solamente imágenes que le sirviesen como una inspiración relativamente directa, sino también otros objetos y menudeces los cuales dotaba de cierta importancia con, por ejemplo, su ubicación en el

habitados; objetos, que de algún modo u otro, tienen una relación con el artista y con su vida. Una cotidianidad íntima, casi secreta para cualquiera que no pertenezca a ese universo personal. Un «entorno que necesariamente debe ser cultivado por el artista», como bien explica Katz. Una vista casual, sí, pero totalmente formada en una consciencia creativa (incluso, a veces, inconsciencia); como una materialización de un sentido que permanece oculto en el interior y que solamente se manifiesta, o se hace presente, a través de acciones físicas determinadas como podrían ser el coleccionismo, la *decoración*, sus hábitos en el estudio, la fotografía....

Todo el conjunto fotográfico de Twombly, se presenta como una masa totalmente heterogénea, pero, a su vez, cohesionada bajo un sentido estético propio y aunada como un solo y único trabajo. Esto, además de las técnicas específicas ya mencionadas, así como la obviedad de la procedencia de un solo autor, nos deja en un terreno de inefabilidad y falta de argumentos concretos para corroborar esa cohesión. Entre otras muchas direcciones, pero basándonos en las pistas que nos deja su uso de la cámara de carrete (ya que Twombly no obtenía el resultado inmediatamente, lo cuál nos deja un resquicio por dónde empezar la indagación), podemos ver cómo Twombly otorgaba, tanto con dicha cámara como con la Polaroid, más peso al momento del disparo, al acto fotográfico, que a la imagen resultante en sí. Pues la cámara fotográfica de exposición en negativo, no le aporta nada más que el acto mismo de accionar el obturador; ya que no es él quién revela el carrete, no sabe cuánto tardará en volver a su retina la imagen que le hizo tomar dicha composición. Es más, no sabe, ni sabrá hasta el momento del revelado, cuál será el resultado de su *gesto fotográfico*. Evidentemente, aunque en un espacio de tiempo mucho menor que en el caso del pequeño o medio formato, esto también ocurre con la película de Polaroid. Pero, por poner ejemplo, en muchos casos es evidente una comprobación de la primera toma Polaroid por parte de Twombly: la forma en que repite posteriormente la siguiente toma, es a modo de uso de papel de calco sobre la anterior, para no cometer las mismas imperfecciones de registro anteriores, o por el contrario, obtener esas fallas buscadas y propiciar errores oportunos.

espacio habitado. Entre esos coleccionables, se encontraban libretas de notas, cartas y sobres de hoteles, postales... pero, además, también era coleccionista de otro tipo de objetos como podían ser cartas originales de personalidades o personajes históricos. Un ejemplo de esto último son las castas que aparecen en el catálogo de la exposición *Turner, Monet, Twombly*: dos cartas originales pertenecientes a Claude Monet y a William Turner. Catálogo publicado con motivo de la exposición *Turner, Monet, Twombly*, Tate Publishing, London 2011; p. 75 a 77



Figura XCIV - Polaroids originales no publicadas ni reproducidas, donde se aprecia una repetición casi exacta del mismo motivo a diferencia de los fallos técnicos de desenfoque del cliché de la izquierda respecto a la nitidez de la Polaroid de la derecha. © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.

A diferencia del polaroid, en la película que precisa el proceso de revelado en otro espacio y tiempo, esta acción (la del encuadre y disparo, la decisión y la postura física, en definitiva, la que rodea todo acto fotográfico y que finaliza apretando el disparador de la máquina), ocurre con total despreocupación una vez ese estado mental, esa densidad de la atmósfera estética circundante al propio artista y a ese momento de la toma, se ha disipado; cuando la cámara obtura, ya sea una, dos o tres veces, lo que debiese quedar expuesto, si no ha quedado ya, ha perecido. No existe otro *momento*.

Las palabras de Nicola Del Roscio (2014) en el texto que dedicó a las fotografías de Twombly, para el catálogo de la exposición *Cy Twombly Fotografie di Gaeta*:

*[La fotografía de Twombly] muestra una interpretación de las cosas en lugar de una representación estática [...] No muestra ninguna verificación empírica de algo, mas un eco de la poesía, un ángulo de visión en lugar de la captura histórica*²¹⁹ (pág. 2).

²¹⁹ Traducción aproximada del italiano por el autor.

Del Roscio, Nicola. 2014. *Cy Twombly Fotografie di Gaeta*. Gaeta : s.n., 2014.

Bajo el amplio y certero conocimiento de la obra de Twombly que Nicola del Roscio muestra siempre con sus palabras, y en pro de comprender la cuestión anterior de la precaria homogeneidad de la obra fotográfica de Cy Twombly, vemos claramente, un concepto de lo fotográfico por parte del artista que nada tiene que ver con las concepciones generales del medio. Como hemos comentado en otras líneas, esta asimilación que Twombly hace del medio se maneja, juega, entre lo poético, lo subjetivo y el recuerdo; un balancearse entre el estado mental registrado y la más espontánea creación artística materializada en el campo de lo gráfico; es ahí dónde este punto de nuestra investigación incide.

Podemos afirmar que la fotografía para Twombly, como para la mayoría de artistas visuales y plásticos sí tenía un uso. No es algo que podamos adivinar desde un primer vistazo; nada de lo registrado con la cámara se muestra trasladado a sus pinturas²²⁰. Por lo tanto, es comprensible que este uso, esta utilidad de la cámara y, en concreto, del objeto Polaroid, no se vea a simple vista. De hecho, el uso que Twombly pudiera obtener de estas instantáneas no es más que una pequeña porción de un conjunto global que componen la paleta de préstamos estéticos de Twombly; no se trata de una referencia, no se trata de un boceto, no se trata de un álbum de recuerdos, no se trata de una libreta de anotaciones... o sí: quizá se trata de todo ello a la vez.

Hubertus V. Amelunxen (2011) proponía en su texto *Do not interrupt this rose: Light texts by Cy Twombly* del tercer catálogo *Cy Twombly Photographs III 1951-2010*, acerca de la objetividad de la fotografía: «nothing could be more anathema to Cy Twombly than using an image to illustrate, to refer to other things; (almost) none of the references are in his paintings»²²¹ (pág. 171). Ni una referencia, ni una ilustración... la fotografía de Twombly encuentra su lugar entre estas dos y otras muchas posiciones dentro de todo un desarrollo artístico y un proceso creativo. Su designación específica dentro de los diversos procedimientos artísticos y sus usos en Twombly se hace imposible y, a su vez, incoherente; bajo nuestro punto de vista, el desarrollo artístico de Cy Twombly no repara en usos y dedicaciones específicas entre situaciones y medios gráfico-plásticos. Si bien es cierto que existe una adecuación al medio en sus obras, ninguna de ellas está dedicada específicamente a la técnica con la que se realizó.

²²⁰ A excepción de los casos ya citados en el apartado 1.

²²¹ Traducción aproximada del autor:

«Nada podría ser más anatema para Cy Twombly que usar una imagen para ilustrar, para referirse a otras cosas; (casi) ninguna de las referencias está en sus pinturas.»

La técnica funciona como un medio para la obtención de la imagen, sin descuidarla o prescindir de sus posibilidades.

Realmente, la referencialidad personal que Twombly pudiese extraer de esas imágenes solamente él podría conocerla pero, podemos llegar a afirmar²²² que estas fotografías, se manejaban entre el reducto más íntimo de Twombly y la cotidianeidad más absoluta; casi adentradas en la concepción de la banalidad. Su aprecio hacia ellas y hacia la fotografía era absoluto; no existía un desprecio al medio, sino un respeto y comprensión de lo fotográfico muy personal. Toda “verificación empírica” que estas fotografías hacen, no es más que una característica del medio que no puede eludirse y, a pesar de que en una primera instancia podamos pensar que Twombly hubiese podido prescindir de este factor, de esta imposición de lo fotográfico, debemos analizar la situación por un segundo. Un gran número de estas fotografías, al igual que sus pinturas o muchas otras de sus esculturas, no presentan un título concreto; normalmente, en las cartelas de las exposiciones o los subtítulos de las imágenes de los catálogos, nos encontramos ante el siguiente esquema:

«*Untitled*» + [Lugar] + [Fecha]

¿Cuál es entonces, si Twombly hubiese podido o querido prescindir de la característica infundada de la fotografía del *esto-fue-en-un-momento-concreto*²²³, el propósito de fechar y ubicar la fotografía? Twombly seguro que lo recordaba al mirar sus Polaroid, al jugar con ellas en sus recreos visuales, al ordenarlas y contemplarlas... estas fotografías le recordarían al impulso de la toma, al estímulo que le hizo captar esa imagen, plasmarla con su máquina Polaroid; existía esa relación con la fotografía y su *captura* espacio-temporal, solo que de un modo tan interno, que no parecía (ni parece) permear la imagen.

A pesar de que debemos tener siempre en cuenta que Cy Twombly contemplaba, aunque de un modo tal vez subyacente, la dimensión más cercana al registro y al documento de la

²²² Podemos llegar a afirmarlo tras las numerosas conversaciones que hemos tenido con Nicola Del Roscio durante estos dos años; pero, a pesar del contacto con la primera fuente y del peso de sus palabras, siempre se trata aquí de una opinión personal.

²²³ (Barthes, 1989)

fotografía, tras esta aceptación de la cláusula propia del medio, realmente para Twombly, el uso de la fotografía basaba su ser en una relación de percepción visual relativa al estado mental; en las precisas palabras de Del Roscio (2014) «Un toque de color para describir la percepción de un objeto»²²⁴ (pág. 2).



Figura XCV - Polaroids originales de *Flowers I, II y III*, Gaeta, 2005. © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.

Una descripción personal, una percepción única, el artista en sí mismo, su interpretación y su relación con la realidad; como explicaría Nicola Del Roscio (2014):

*La obra fotográfica de Twombly no es un reportaje o un virtuosismo de habilidades fotográficas, sino la interpretación de los ojos de un artista que filtra la realidad a través de la pintura, con un amateurismo encubierto*²²⁵ (pág. 2).

De nuevo, vuelve a aparecer el rastro del pintor. Mary Jacobus (2015), en su texto *Aura di Limoni (Aura of Lemons)*, explicaba:

²²⁴ Traducción aproximada del italiano por el autor.

²²⁵ Traducción aproximada del italiano por el autor.

*Cy Twombly's photographs are like emanations. Veiled in light, they dissolve the surfaces of things, or else blur their surfaces as if just about to penetrate them, withholding their secrets*²²⁶ (pág. 5).

Jacobus, como anteriormente habíamos advertido²²⁷, va más allá de la propia apariencia de la fotografía en su relación con la pintura. No aparece el *blur* en posición de aproximador a un lenguaje pictórico, no aparece como superficialidad de lo gráfico en pro de un entendimiento de la práctica fotográfica de un Pintor como Twombly. No obstante, en la descripción de Jacobus acerca de estas fotografías, sí que aparece esa difusión, el *blur*, en una superficie, pero ya no de la de la fotografía o la del objeto representado solamente (como explicábamos en apartados anteriores), sino de las *cosas*; Jacobus no atiende al objeto diluido en la fotografía, sino al objeto diluido en sí. Es decir, no es que aparezca una flor desenfocada, sino que a partir de esta fotografía, Cy Twombly, diluye la superficie de la rosa misma y la transforma. Bajo nuestro punto de vista, se trata de una diferencia notoria, ya que, en contraste con la aparición del *blur* como efecto gráfico, como superficie efectista, aparece como *gesto fotográfico*, como búsqueda personal de un sentido de belleza concreto. Jacobus (2015) defendía que «a lemon is a custom, a kind of habitus, at once distant and close; at once auratic and haptic»²²⁸ (pág. 6).

²²⁶ Traducción aproximada del autor:

«Las fotografías de Cy Twombly son como emanaciones. Veladas en la luz, disuelven las superficies de las cosas, o borran sus superficies como si estuvieran a punto de penetrarlas, ocultando sus secretos.»

²²⁷ Ver ap. 1.I.b.

²²⁸ Traducción aproximada del autor:

«Un limón es una costumbre, una especie de habitus, a la vez distante y cercano; a la vez aurático y háptico.»



Figura XCVI - Lemons, Gaeta, 2005. © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.

Esa búsqueda de sentido, de aproximación a un ideal estético, cobra muchas formas en la heterogénea obra fotográfica de Twombly. La idea de la cotidianidad es solamente visible en algunas fotografías o, exponiéndolo de un modo mucho más amplio y a su vez más críptico (como no podría ser de otro modo al tratarse de Cy Twombly), lo cotidiano solo es visible en una pequeña porción de cada fotografía. Todas ellas forman parte de un hábito de acción ligado a la constante pulsión de creación, al constante estímulo del proceso creativo, que se enmarca dentro de una cotidianidad de la vida; las fotografías de Twombly, como bien muestran ellas mismas, son las dos cosas al mismo tiempo.

Tal vez, el *qué*, el motivo fotografiado, sea lo más próximo al concepto de lo cotidiano en un aspecto más amplio²²⁹ y, a su vez, alejado de lo que se puede concebir, a priori, como lo artístico. Pero, el *cómo*, la forma en la que la fotografía es tomada²³⁰, aleja lo superfluo y lo banal del concepto de cotidiano, las dota de un tacto y resultado propias de un trabajo desarrollado, interiorizado, personal y de estudio, pero a su vez, repleto de espontaneidad y frescura. Una continua producción e investigación; un placer subyacente que motiva el nervio productor materializado en un “gesto fotográfico”; como *explicaba Geimer (2009)*:

²²⁹ Lo que sí podemos afirmar es que, en estas fotografías, se aprecia el gusto del día a día, hablando ya de un proceso como de la extracción de lo cotidiano.

²³⁰ Abarcando aquí todo lo relativo a la acción de fotografiar, entiéndase: la factura, la composición...

*He [Twombly] is quite inclined to “intervene” in the photographic picture and has no interest in the medium’s objective character [...] He has recently started to showing photographs in exhibitions alongside his paintings and sculptures. But the question remains as to just how they fit in*²³¹ (pág. 118).

Este párrafo de Peter Geimer incluido en su texto *Cy Twombly Painter / Cy Twombly Photographer*, publicado para el primer catálogo de la exposición de 2009, *Cy Twombly States of Mind*, nos abre varias cuestiones interesantes a tratar. Por un lado, cabe destacar el breve pero necesario «inclined to *intevene*»; como una aguja perfora perfectamente en la cuestión del acto fotográfico y, más concretamente, en el *gesto fotográfico*²³², en la acción misma de la toma. Esa necesidad de intervención por parte de Twombly al realizar la toma, hace referencia directa a cómo, bajo el uso de la cámara y las posibilidades de sus parámetros (los cuales en el caso de la cámara Polaroid son escasos o reducidos), Twombly se esfuerza por la búsqueda de la obtención de un material gráfico alejado de la simple objetividad del medio fotográfico. Es decir, mediante las posibilidades técnicas de la cámara (regulación de la exposición, enfoque o desenfoque, uso del flash...) y las físicas del tándem operador-máquina (como por ejemplo podría ser el movimiento durante la exposición), con todo este conjunto armamentístico contra el automatismo y la predefinición de un diseño industrial, el artista obtiene una selección de clichés que se adaptan a los resultados buscados. Una oposición a la propia máquina programada y diseñada para un uso específico, mediante la ruptura con el manual y la reescritura del mismo para alcanzar la Imagen.

Laszlo Glozer (2008) proponía en su texto del segundo catálogo *Cy Twombly Photographs 1951-2007*: «Stream of activity has been cut off, the pulsating style eliminated, and the metamorphosis given over to the mechanical shutter release»²³³ (pág. 253). Este fragmento

²³¹ Traducción aproximada del autor:

«Él (Twombly) está bastante inclinado a “intervenir” en la imagen fotográfica y no tiene interés en el carácter objetivo del medio [...] Recientemente ha comenzado a mostrar fotografías en exposiciones junto con sus pinturas y esculturas. Pero la pregunta sigue siendo cómo encajan.»

²³² Acerca, o al menos en relación, de lo lejos que podemos llegar con la afirmación de un gesto y una acción de lo fotográfico, Geoffrey Batchen exponía en su libro *Arder en Deseos, la concepción de la fotografía*, publicado en 2004:

«El Oxford English Dictionary, por ejemplo, traza la etimología del sufijo griego grafo hasta remontarse a un “nombre abstracto de acción o función”.» (Batchen, 2004 pág. 105)

²³³ Traducción aproximada del autor:

declara con brevedad una parte esencial a la hora de comprender la obra fotográfica de Cy Twombly. Ese impulso, ese nervio ejecutor, que rápidamente relacionamos con la obra pictórica de Twombly, desaparece; o, de una forma abstracta, aparece metamorfoseado, cambiado, transmutado a otras acciones más propias del medio y que, de algún modo, están presentes en las imágenes resultantes: casi se puede ver el anhelo de la obtención de *la fotografía* que lleva a la multiplicidad de resultados de un mismo motivo, en orden de encontrar ese *trazo* del *state of mind* del momento.

A modo de ejemplificación y en pro de una mejor comprensión de esta acción, equiparando la práctica de Twombly a lo que podría ser una práctica contemporánea más común, una de las semejanzas bastante directa en relación con lo fotográfico en el uso actual con cámara digital, es, sin duda alguna, el estímulo recibido tras la visualización de la imagen recién tomada²³⁴. Así como en la fotografía digital, la propia primera toma nos lleva a una segunda que, de alguna forma para la concepción del operador de la cámara complete la idea del conjunto visual frente a él, la máquina Polaroid ofrecía dicha posibilidad, o al menos una similar, a la práctica fotográfica de Twombly. Desde nuestro punto de vista, a pesar de que la fotografía digital convencional no provee de un objeto de la imagen tomada, de una fotografía palpable, tiene mucha similitud con el formato utilizado por Cy Twombly por esta razón.

El artista, como hemos comentado, dispara la fotografía y, a veces, tras una comprobación de la toma resultante, volvía a ejecutar la acción anterior. Así hasta que el compendio de tomas obtenido podía llegar a “describir” de algún modo la escena ante la que recibía el estímulo. El paralelismo es evidente con la toma de fotografías digitales por parte de artistas en procesos similares: toma de la fotografía, comprobación de tomas recientes, repetición del primer paso con tomas diferentes y, una vez satisfecho habiendo repetido estos pasos tantas veces como el operador de la cámara crea conveniente, tras un lapso de tiempo mayor, se visualiza un conjunto del cual se decide cuál materializar y cuál no²³⁵.

«Se ha interrumpido la actividad, se ha eliminado el estilo pulsátil y se ha transferido la metamorfosis a la liberación mecánica del obturador»

²³⁴ Siempre hablando tras la comprobación en la investigación de campo de los dos modos fotográficos que se comparan.

²³⁵ En el caso de Twombly, la materialización ya se había producido, pero él decide más tarde cuáles pasarán a una nueva materialización con la edición y la reproducción de las mismas.

En contra de lo impulsivo del deseo de toma de imagen, Twombly no ejecutaba la fotografía sin antes un receso de la acción, que daba paso a la meditación del momento. Esta pausa, que, en algunas ocasiones podía demorar más de lo usual (incluso, podía llegar a no fotografiar aquello que le había llevado al impulso de la toma previamente; probablemente, volver otro día al mismo punto y, en ese momento, sí ejecutarla), en esos paréntesis productivos, cabía la asimilación del momento en relación a su estado mental; la apreciación del momento, también en relación al medio que iba a utilizar, o la propia técnica (enfoque, encuadre etc.). Es decir que, a pesar de lo que puedan aparentar en una primera instancia estas fotografías (por sus rasgos de aparente amateurismo o deficiencia técnica, en relación a la *frescura* que muestran estos clichés) no solamente eran ejecutadas de manera impulsiva, sino que existía una relación entre medio, espacio y técnica.²³⁶

Pero, a pesar de estas situaciones dónde Twombly ejecutaba (o no) la fotografía de una manera pausada, dónde la observación y la composición tenían un papel primordial en la ejecución del cliché, encontramos numerosas imágenes dónde el desenfoco, el movimiento de la cámara y la obviedad de un operador apresurado hacia la toma de la imagen es más que obvia. En estas imágenes y las descripciones de las mismas en textos dedicados a la fotografía de Cy Twombly, encontramos un denominador común: el concepto de abstracción fotográfica; esto nos sirve para desentrañar otro de los *leitmotiv* del artista durante el gesto de la toma.

Por un lado, introducido por las palabras de Vincent Katz (2002) en su texto para el primer catálogo de fotografías de Twombly, *Cy Twombly, photographs 1951-1999*:

*Twombly's photographs also confound one in a partial sense, [...] in that they do not derive from ordinary life. [...] That realization becomes the key to seeing many of his recent photographs*²³⁷ (pág. 8).

Este cuestionamiento de la procedencia de lo fotografiado, del análisis formal de la imagen ante la que nos encontramos, viene dada por la tradición fotográfica. Esa necesidad de un

²³⁶ Viorel Grasu en conversación con el autor comentó: «*mucha gente cree que Cy disparaba así "chac-chac-chac", pero cuando quería fotografiar algo se tomaba mucho tiempo hasta que apretaba el botón*»

²³⁷ Traducción aproximada del autor:

«*Las fotografías de Twombly también confunden en un sentido parcial, [...] ya que no derivan de la vida ordinaria. [...] Esa realización se convierte en la clave para ver muchas de sus fotografías recientes.*»

referente reconocible tan ligada al propio medio. Pero, finalmente, no existe una fotografía abstracta, sino una imagen abstracta. Lo fotográfico lleva implícito en su definición que lo que se materializa visualmente es a partir de la luz, por lo tanto, a partir de algo concreto; la imagen materializada sí puede ser, pues, abstracta, pero nunca la fotografía en sí. Y, en parte, como afirma V. Katz, esta consciencia a la hora de observar las fotografías de Twombly se convierte en imprescindible. Finalmente, no es que haya una búsqueda de “lo abstracto” por parte de Twombly, sino que hay una muestra de dicho concepto en su producción y, en mayor medida, en su reproducción; con palabras de Bachelard (2012) «la representación no es más que un cuerpo de expresiones para comunicar a los demás nuestras propias imágenes» (pág. 186).

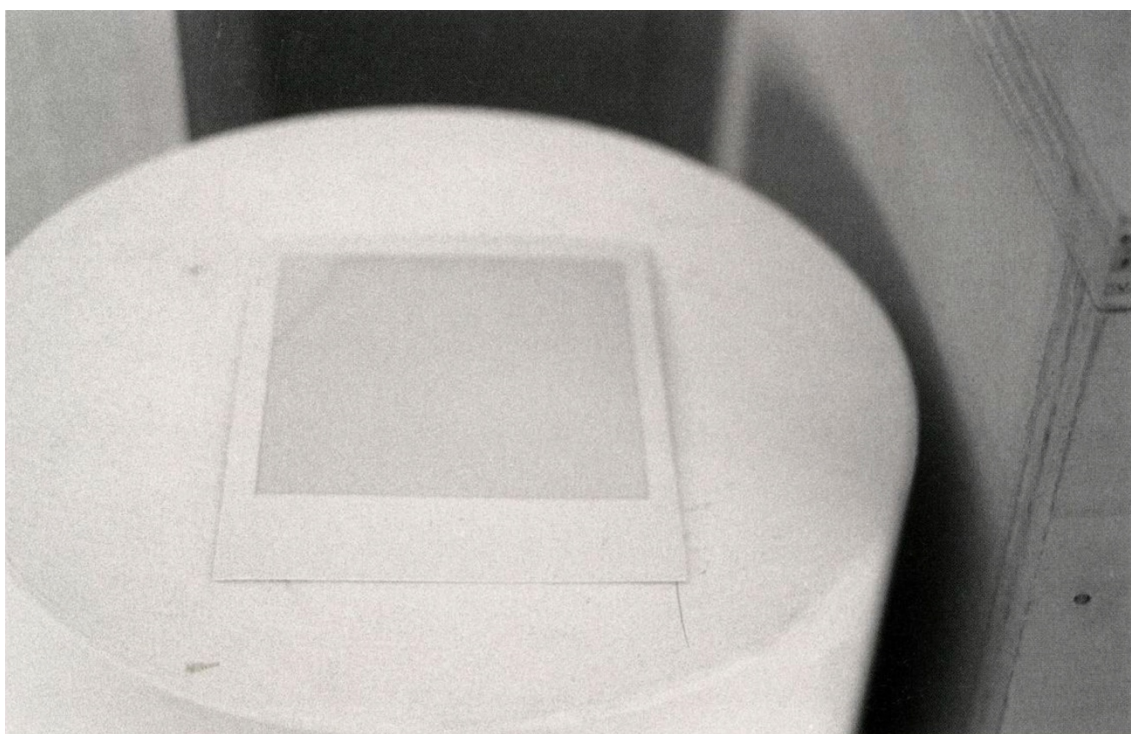


Figura XCVII - Tacita Dean, *Gaeta, a photo essay*, 2011 © Tacita Dean

Laszlo Glozer (2008), por su parte, proponía en su texto del segundo catálogo *Cy Twombly Photographs 1951-2007* acerca de la objetividad de la fotografía: «photographs per se are oriented to the external world, the dictates of objective medium are satisfied; Twombly isn't messing around with subjective photography»²³⁸ (pág. 255). Entrando en un terreno de la

²³⁸ Traducción aproximada del autor:

«Las fotografías per se están orientadas al mundo externo, los dictados del medio objetivo están satisfechos; Twombly no está tonteando con la fotografía subjetiva.»

obviedad, pero fundamental para bucear a fondo en esta concepción, la fotografía, por definición, siempre es objetiva: su materialización, lo que representa en su imagen, es exactamente lo que atraviesa la lente y se plasma en el material fotosensible; la luz refractada por los objetos que se encuentran en el encuadre de la máquina es la que traspasa a la misma hasta llegar a la película. No podemos hablar de una subjetividad del medio. Aunque siempre existirá una interpretación subjetiva del resultado gráfico obtenido mediante la cámara, la fotografía, como bien explica Laszlo Glozer, *per se* es objetiva.

La fotografía de Twombly, a pesar de enmarcarse en un submundo de lo personal, lo más íntimo y casi inconsciente, es decir, en una subjetividad constante, una vez producida, Twombly no *juega* en el terreno de la subjetividad de esa imagen; la materialidad propia de estas fotografías, junto a su composición gráfica y aura inmanente en cada una de ellas, son las características que pueden dotar a esas imágenes de un *juego subjetivo*, pero, como hemos señalado, este *juego* solo recae en el observador de las mismas. Sus fotografías son tomas de una realidad, detalles de un *state of mind* particular emulsionado con la realidad física presente captados mediante el proceso fotosensible; Twombly fotografiaba algo concreto y, aunque esto estuviese ligado a su propia subjetividad del momento, no es sino lo fotografiado lo que realmente tiene un peso en la propia fotografía, en la imagen.

El juego entre la materialidad de lo fotográfico, el resultado gráfico de las fotografías, y con la captura del momento, ese *estado mental*, mediante un proceso tan personal y característico de toda su obra, forma finalmente, este conjunto de fotografías dónde la praxis se revela de una forma muy concreta. De nuevo Glozer (2008):

*He's acting here away from any professional competition. Utterly focused on themselves - that's why the external and internal worlds in his photos collapse into one. Wherever he aims his gaze it becomes in the photos a sounding board for the egocentricity of poetic existence. It is the logical conclusion of a long road travelled*²³⁹ (pág. 255).

²³⁹ Traducción aproximada del autor:

«Está actuando aquí fuera de cualquier competencia profesional. Totalmente enfocadas en sí mismas: es por eso que los mundos externo e interno en sus fotos colapsan en uno solo. Dondequiera que él dirija su mirada, se convierte en las fotos en una caja de resonancia para el egocentrismo de la existencia poética. Es la conclusión lógica de un largo camino recorrido»

Bajo nuestro punto de vista, como la mayor parte de la obra de Twombly, la producción o creación de cualquiera de su material artístico, no debe su existencia más que a sí mismo, al propio producto, al menos como premisa o punto de partida. Pero, cuando en este producto artístico, en estas creaciones, cabe la referencialidad y lo objetivo (como ocurre con la fotografía, o puede ocurrir con algunas de sus obras plásticas dónde se incluyen frases o palabras), existe la alteración de esa introspección creativa; no solo lo creado se debe a sí mismo, sino a un agente externo que ha motivado la materialización de la obra de arte.

Bajo este preámbulo, nos damos cuenta de hasta dónde una obra de Twombly, ya sea una pintura, una escultura o, incluso, una fotografía, presumen de ese egocentrismo; toda obra creada por Cy Twombly es una referencia a la realidad²⁴⁰. No importa qué medio lo represente y en qué grado de abstracción se presente, pero, la realidad y lo objetivo es plasmado en toda su obra. La fotografía solo lo muestra de un modo más directo, menos abstracto, más comprensible y asimilable desde una visión externa al autor.

En el interior del *visitors guide* publicado el 19 de Abril de 2012 por el Bozar, encontramos una entrevista a Hubertus Von Amelunxen por Xavier Flament titulada *Twombly as photographer: a work of light*; bajo la siguiente extracción, Flament comenta: «there is no rupture between his painting and the hundreds of Polaroids, reworked with a color photocopier»²⁴¹ (v. Amelunxen, 2012 págs. 8-9). A pesar que esa ruptura aparentemente sí que se produce en el plano más representativo, dónde no encontramos las mismas formas, los mismos motivos... es en ese segundo plano de la interconexión más aurática dónde encontramos la homogeneidad de entre sus medios; esa *interconexión* que Nicholas Cullinan (2011) apuntaba en su texto *Camera Obscura*. Se trata más de una acción, de un gesto; como Von Amelunxen (2012) responde más tarde: «It's the same gesture, but in other time. That's the most important thing»²⁴² (pág. 9).

²⁴⁰ Nicola Del Roscio en conversación con el autor, Gaeta, 2017.

²⁴¹ Traducción aproximada del autor:

«No hay ruptura entre su pintura y los cientos de Polaroids, reelaborados con una fotocopidora a color»

²⁴² Traducción aproximada del autor:

«Es el mismo gesto, pero en otro tiempo. Eso es lo más importante»

Puede que este sea uno de los aspectos que unan todas las partes. Un gesto, que Barthes reforzaba en su texto *Non Multa Sed Multum*, dejando el peso del inconsciente creador en la inmediatez del gesto que se trata a continuación:

The action is transitive, it seeks only to provoke an object, a result; the gesture is the indeterminate and inexhaustible total of reasons, pulsions, indolences which surround the action with an atmosphere ²⁴³ (Barthes, 1979).

El gesto, aquí gesto fotográfico, asume la consciencia, la pulsión; es por sí mismo. La fotografía de Cy Twombly, al igual que su obra plástica (dónde podríamos afirmar que el gesto, concebido en la forma más tradicional del término, es más evidente y se encuentra presentado de una forma obvia), está cargada de ese mismo gesto, de movimientos y acciones (aunque no solamente físicos) determinantes de creación. Es como si, todo eso que rodea al artista y al acto creativo, todo aquello que se presenta y sirve como musa, en un momento determinado y por esas acciones del artista, se concretase en imagen; se transmutase de idea, a materia. Aquí, Twombly, es el canal de transmisión, la cámara la herramienta y el producto una referencia hecha objeto:

The artist [...] is by status an “operator” of gestures: he seeks to produce an effect and at the same time seeks no such thing; the effects he produces he has not obligatorily sought out; they are reversed, inadvertent effects which turn back upon him and thereupon provoke certain modifications, deviations, mitigations of the line, of the stroke. Thus in gesture is abolished the distinction between cause and effect, motivation and goal, expression and persuasion ²⁴⁴ (Barthes, 1979).

²⁴³ Traducción extraída de Barthes, Roland; “*Non Multa Sed Multum*” en *Lo Obvio y lo Obtuso*, Paidós Barcelona, 1982:

«El acto es transitivo, tan sólo pretende suscitar el objeto, el resultado; el gesto es la suma indeterminada e inagotable de las razones, las pulsiones, las perezas que rodean al acto de una atmósfera»

²⁴⁴ Traducción extraída de Barthes, Roland; “*Non Multa Sed Multum*” en *Lo Obvio y lo Obtuso*, Paidós Barcelona, 1982:

«El artista [...] es por su estatuto un “operador” de gestos: quiere producir un efecto y al mismo tiempo tampoco lo busca; produce efectos que no son obligatoriamente los deseados por él; son efectos que se vuelven, se invierten, se escapan, que recaen sobre él y entonces provocan modificaciones, desviaciones aligeramientos del trazo. Pues en el gesto queda abolida la distinción entre causa y efecto, motivación y meta, expresión y persuasión»

En este fragmento que Barthes dedicaba a la obra sobre papel de Cy Twombly, encontramos una analogía directa con una descripción de su obra fotográfica y, en un sentido más amplio, su contenido gestual. En el resultado de las fotografías, de algún modo, en ciertos casos, parece que el propio resultado, junto al medio, se haya vuelto completamente contra Twombly; que su propia ejecución sea lo opuesto, o al menos otra cosa, de lo que acabó siendo. Y, como una *mitigación* del *problema*, entra en juego la segunda toma (y/o tercera, cuarta etc.), que no hacen sino complementar y compactar esa idea primera; pues el gesto y el *error* siguen estando presentes.

De este gesto, de este inconsciente trasladado al medio o, más bien, transmutado en materia, además de su residuo material en el dibujo, el cuadro, en la fotografía etc. también, inevitablemente, permanece otro tipo de residuo. Hablamos aquí, de un estrato del producto creado que emana el halo del propio artista; la presencia mediante la materia creada. Edmund de Waal (2012) explicaba en su texto *Cy Twombly - A Kind of Aura*, dentro del catálogo *Cy Twombly Photographs*: «I felt the extraordinary presence of Cy twombly. He inhabits them. Spreading time thinking about why this should be, I kept returning to the way he shapes memory»²⁴⁵ (pág. 5). A pesar de que las apreciaciones de Edmund de Waal acerca de la fotografía de Twombly se basa en un juicio y un pensamiento totalmente personal y subjetivo o, al menos, a apreciaciones y relaciones personales internas, sí que podemos encontrar, a nuestro juicio, certeza en sus palabras. Como en otros textos, encontramos la presencia del artista, ese aura, el halo inefable, de lo presente pero no visible en la imagen, es una característica notoria de las fotografías de Twombly. No es casualidad que esa presencia sea tan inexplicablemente acusada, pues la forma en que Cy Twombly tiene de abordar la fotografía, dónde parece que engloba y moldea todo su entorno circundante y lo reduce a un fragmento escogido delicadamente, a un objeto (ambos, el representado y el Polaroid resultante) que atestigua todo aquello que, por ejemplo, se percibe subjetivamente en sus obras plásticas.

La preocupación por la luz, por un motivo o, incluso, por un color y su relación con el mismo son apreciaciones que podemos sospechar al contemplar una pintura de Twombly, mientras que su fotografía nos lo corrobora, lo hace patente por ella misma. Esta capacidad de

²⁴⁵ Traducción aproximada del autor:

«Sentí la extraordinaria presencia de Cy twombly. Él las habita. Pasando el tiempo pensando en por qué debía ser, seguí volviendo a la forma en que da forma a la memoria.»

exposición, de muestra de lo personal del artista sin abandonar la niebla del proceso creativo, es lo que nos hace establecer esa conexión de sus fotografías con él mismo, es lo que nos hace percibir el aura del artista, su inevitable presencia, como en su gesto pictórico; de nuevo, Edmund de Waal (2012): «His work is a glorious list of transitive verbs, an iterative inhabitation of the present moment»²⁴⁶ (pág. 5). Al igual que el resto de su obra, la fotografía de Twombly, afirma su presencia con cada detalle gráfico (tanto su presencia física como la del autor). Existe en toda su producción esa repetición continua del momento presente, del de la obra, del de su ejecución, del de su gesto. Una réplica del terremoto de la acción de creación, una reproducción del mismo presente dónde y cuándo la acción se ha llevado a cabo. Si analizamos en profundidad, casi podría tratarse de una característica intrínseca a la fotografía: la toma del presente del acto fotográfico. Pero, el hincapié del autor en este sentido abstracto y no presente en la imagen, llevado a cabo con suma fusión con el resto de la referencialidad de su obra, dónde *la línea es la sensación de su propia realización*, engloba a la fotografía en una manera de entender la estética muy particular del artista y, a su vez, cohesiona con el resto de medios.

Por finalizar, Hubertus V. Amelunxen (2011) proponía en su texto *Do not interrupt this rose: Light texts by Cy Twombly* del tercer catálogo *Cy Twombly Photographs III 1951-2010*, acerca de la objetividad de la fotografía:

With photography, Cy Twombly is seeing in another time. Seeing and not-seeing search for each other in the photographs in a manner distinct from his paintings and drawings. In Twombly's art, the invisible lies with the visible- and not in a way that permits them to be distinguished or separated from each other [...]

*When Twombly takes pictures, the camera is an extension of himself, and the developed images [...], are indeed the fruits of an eidetic act. Are his photographs accidental? Only in the light happenstance of the world*²⁴⁷ (pág. 170).

²⁴⁶ Traducción aproximada del autor:

«Su obra es una lista gloriosa de verbos transitivos, una habitación iterativa del momento presente».

²⁴⁷ Traducción aproximada del autor:

«Con la fotografía, Cy Twombly está viendo en otro momento. Ver y no ver se buscan mutuamente en las fotografías de una manera distinta a sus pinturas y dibujos. En el arte de Twombly, lo invisible yace con lo visible, y no de una manera que les permita distinguirse o separarse el uno del otro.

[...]

Lo que viene tras la mirada del artista armado con la cámara, convertido en ese *cíclope* que cita Amelunxen, a nuestro juicio, en el caso de Cy Twombly, no puede ser más que la unión de su capacidad de creación de imágenes bellas impregnadas de todo aquello que envuelve el proceso creativo; una cohesión entre lo visible y lo que permanece imperceptible a nuestros ojos, pero que sí es presente en el momento de la toma para el artista. La fotografía de Twombly actúa como un catalizador que fija esa emulsión entre los dos conceptos, mostrando así en una misma imagen, lo físico y lo invisible. Estos dos, ahora indivisibles tras pasar por la caja negra, se muestran como objeto gráfico proveniente de una acción y un momento concreto.

La idea del gesto aparece como acto *eidético* esencial del acto fotográfico. Ese gesto proveniente de la extensión biónica del artista que es la cámara. Como un órgano sensorial más, el artista efectúa toda obturación casi como un acto reflejo, con una naturalidad que revela toda esencia del propio acto y de su entorno; toda captación de la luz impulsado por el estímulo de lo que le rodea. Esta aparente espontaneidad, este *acto-gesto* tan directo y crudo, muestra inevitablemente trazas de accidente, vestigios de amateurismo, aleatoriedad y casualidad de imagen. Pero, como bien apunta Amelunxen en el texto, esta accidentalidad, esta suerte de registro, solo puede ser comprendida «en la casualidad de la luz del mundo». Siendo así, pues, el resultado fotográfico, un conjunto de fragmentos precisos que van desde lo más inefable hasta lo más corpóreo y descriptivo; desde un movimiento corporal sumado a un estado mental, hasta la incidencia de la luz materializada en colores específicos.

Cuando Twombly toma fotografías, la cámara es una extensión de sí mismo, y las imágenes reveladas [...], son de hecho el fruto de un acto eidético. ¿Son sus fotografías accidentales? Solo a la luz de la realidad del mundo.»



Figura XCVIII - Cy Twombly en su estudio en Lexington, VA. Se pueden ver algunas polaroid sobre el pedestal de una de sus esculturas. © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archìves Fondazione Nicola Del Roscio.

Anteriormente mencionábamos la necesidad de objetualización de la imagen para Twombly en relación al emplazamiento de las fotografías en el espacio habitado; pero, ahondando más en la cuestión, podemos considerar dicha necesidad un hecho no solamente ligado al ámbito del espacio habitado y de trabajo, relacionado con una interacción estética del mismo, como si de un diseño introspectivo se tratase, sino a toda relación del artista con lo fotográfico. Pues, para Twombly, la necesidad de la imagen en un formato tangible es obvia desde el momento en que se empieza a conocer de un modo más profundo su trayectoria. Como apuntábamos en párrafos anteriores, no es casualidad que exista ese salto en cuanto al uso del medio fotográfico a principios de los años 70 y, más específicamente, con la salida al mercado de la *Land Camera* de Polaroid, pues las características específicas de la cámara instantánea por excelencia hace las veces de trampolín para dicho salto.

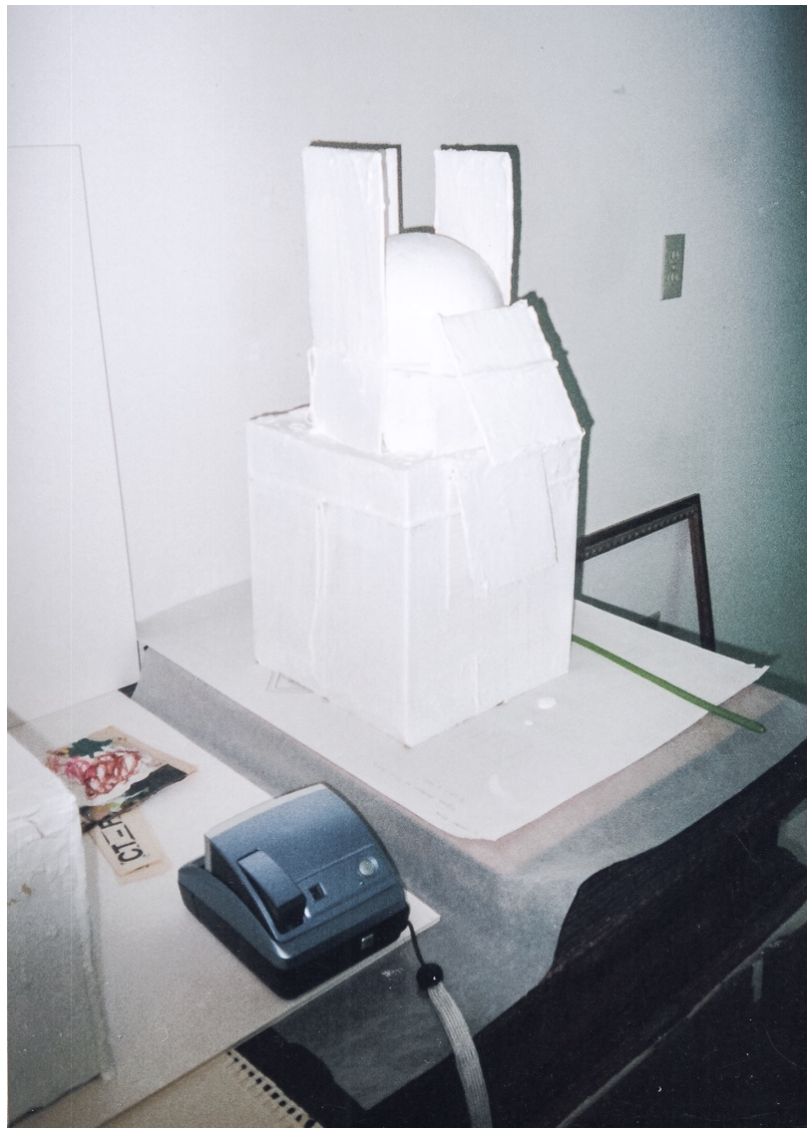


Figura XCIX - Polaroid One600 junto a una de las esculturas de Twombly, en su estudio de Lexington, VA. © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.

No solamente es que la Polaroid facilite y acelere el acceso a un objeto, sino que además, dicho objeto contiene toda carga indicial que supone toda fotografía. Es decir, el objeto resultante que expulsa la máquina fotográfica *es* el índice mismo. Ya no testigo, sino víctima del contacto triangular entre luz, lo fotografiado y lo fotosensible. Así como en otro tipo de máquinas fotográficas el índice queda velado en el carrete (en el negativo, del que luego se extrae la imagen que se quiso captar): el positivado, perdiendo así la referencia indicial, o relegándola, basándonos en la anterior analogía, a un testigo de lo que ocurrió con la propia luz; la Polaroid otorga la imagen como objeto: La luz hecha carne.

Hacemos hincapié en este punto pues es perceptible, tras conocer medianamente su obra artística, que para Twombly existe una directa relación carnal, física y matérica entre el creador y sus obras. Como testigo de ello y como ejemplo más claro y directo, podemos atenernos a que la gran mayoría de sus pinturas, así como sus esculturas y sus dibujos, está realizados pintando o esculpiendo con las manos o los dedos; sino en mayor desarrollo de la obra concreta, sí en buena parte o en detalle. Como resultado de esta observación, se puede asegurar una necesidad del contacto físico obvia. Por lo tanto, del único modo que finalmente cabe entender el uso de la máquina fotográfica en un artista tan directo, táctil, manual y espontáneo como Cy Twombly, es con un aparato que le aporte, al menos, alguna de estas características. Pues no podría ser de otro modo que con la máquina Polaroid.

Además de lo citado, la Polaroid cuenta con una característica que, para muchos, puede encontrarse de pronto como un inconveniente, un obstáculo ante la preocupación técnica, pero que para Cy Twombly no suponía más que un verso más en su poemario visual. Que la imagen desapareciese con el tiempo, no solamente ligaba con aspectos conceptuales inmanentes a sus obras o sus referentes míticos y de la antigüedad, sino que además formaba parte, e ilustraban a su vez, de una idea de atemporalidad que Twombly tenía muy interiorizada. La memoria como un continuo. Un devenir pasado, una continua referencialidad de la memoria que no hacía más que afirmarse como un reflejo de sí misma. No obstante, pese y debido a su interés en la relación del tiempo con el deterioro (por citarlo de algún modo, ya que no suponía un complemento negativo a su concepción de cambio en la imagen), Twombly reimprime las indiciales Polaroid. Le concede a las imágenes un segundo plano de existencia, como hemos abordado anteriormente.

Como explicaba Peter Geimer (2009) en su texto *Cy Twombly Painter / Cy Twombly Photographer*, para el catálogo *Cy Twombly States of Mind*, citando a Julia Margaret Cameron²⁴⁸:

“I believe,” wrote Julia Margaret Cameron in 1874, “that what my youngest boy Henry Herschel [...], told me is quite true - that my first successes in my out-of-focus pictures were a fluke. That is say, that when focusing and coming to something which, to my eye, was very beautiful, I stopped there instead of screwing on the lens to the more definite focus which all other photographers insist upon.” [...] According to this view, the more precise picture is no one that makes objects identifiable, but one which allows them to retain an aura of indeterminacy, of the as-yet-unfocused ²⁴⁹ (pág. 121).

Bajo unas bellas palabras descriptivas de Julia Margaret Cameron y una aclaración sintética y específica de Peter Geimer, damos con un punto de cercamiento hacia la concepción fotográfica de Twombly, hacia acotar esa superficie. Pues, bajo estas palabras, tanto las de la fotógrafa como las de Geimer, se describe ya no solamente una concepción propia de la estética fotográfica, sino también la forma de abordar lo fotografiado; por un lado, Cameron habla de la belleza misma de la imagen, por el otro, Peter Geimer, ahonda en la concepción o entendimiento del objeto por parte del fotógrafo y su capacidad para plasmar su aura con una fotografía fuera de foco.

Peter Geimer supo ver cómo esto estaba realmente ligado a la forma de fotografiar de Twombly, cómo el decidir un enfoque, una densidad del objeto representado en la imagen puede ser determinante para la captación del momento, de la esencia del referente. Pues, no solamente hablamos de una descomposición matérica, una desmaterialización en la imagen, sino una concepción del referente, un querer plasmar lo que realmente el objeto “emana” (ya

²⁴⁸ Julia Margaret Cameron, “Annals of My Glass House”. Vicki Goldberg (ed.), *Photography in print: writings from 1816 to the present* (Albuquerque: University of New Mexico Press 1988), p. 182.

²⁴⁹ Traducción aproximada del autor:

«“Creo”, escribió Julia Margaret Cameron en 1874, “que lo que mi hijo menor, Henry Herschel [...] me dijo, es muy cierto, que mis primeros éxitos en mis imágenes desenfocadas fueron un golpe de suerte. Es decir, que cuando enfocaba y llegaba a algo que, a mi juicio, era muy hermoso, me detenía allí en lugar de atornillar la lente al enfoque más definido en el que todos los demás fotógrafos insistían.” [...] De acuerdo con este punto de vista, la imagen más precisa es la que hace que los objetos sean identificables, uno que les permita conservar un aura de indeterminación, de los aún no desenfocados»

no solamente de un modo físico - con la luz que rebota en él y se plasma en la película fotosensible, sino también de un modo poético o de estado mental-sensorial).

Finalmente, respecto a toda decisión por parte de Twombly previa al disparo, todo lo que se produce durante el acto fotográfico, lo que atañe y realmente se lleva el peso real de la acción, es el material resultante: el objeto fotográfico. Sin un resultado apropiado para el artista, es decir, que la imagen resultante se acerque a toda esta concepción estética y aurática del objeto, que se lleva a cabo mental y físicamente antes de ejecutar el obturador, la fotografía carece de uso, no tiene valor, ya que no sirve para, digamos, su uso primero. Pues, el valor real de cada toma está en la fotografía misma y no en lo que la fotografía ha podido captar. No sabemos si Twombly llegó a desechar alguno de los clichés de la Polaroid, pero cierto es que, finalmente estas imágenes, por muy alejadas que estuviesen de un primer resultado deseado, siempre conferían una visión “panorámica” del momento de la fotografía; de ahí que existan numerosas tomas de un mismo objeto o motivo.

Como aclaración, bajo nuestro punto de vista, existe un posible deseo de captación del *aura* (tanto del objeto como del entorno del mismo), aunque, finalmente, prevalece la imagen última, no la mimesis entre el *state of mind* y su representación conseguida. Pero, a pesar de ello, de nuevo con palabras de Geimer (2009): «the blurring causes a negation or withdrawal. [...] It is not about this particular fish here, it doesn't matter [...] which external features it possesses» (pág. 122). Geimer vuelve a golpear con la deficiencia de la representación llevada a cabo por el uso de técnicas propensas a la desmaterialización de lo representado en la imagen. Porque, bajo el peso histórico que, de algún modo en estos casos, corroe a la fotografía, no es específicamente lo que se representa en la foto lo que la imagen muestra; no es este pez en particular, no es una descripción superficial del objeto, no es un retrato de la fachada del referente mostrando sus detalles y características materiales, sino una imagen producto de un acto, de una acción, y un estado mental.

Y bajo este *out-of-focus* de Geimer (2009): «the less of the figurative legibility also heightens the visibility of the objects. The gaze [...], pays even more attention to their visual appearance»²⁵⁰ (pág. 122). Es decir, que se muestra una representación del vistazo del objeto,

²⁵⁰ Traducción aproximada del autor:

«La menor legibilidad figurativa también aumenta la visibilidad de los objetos. La mirada [...] presta aún más atención a su apariencia visual.»

una identificación del golpe de vista. De un modo sintético: una fotografía de la esencia visual del objeto. Lo que expone Peter Geimer es que, cuanto menos legibilidad del objeto, mayor es su visibilidad; bajo la eliminación de la identificación, mayor es su asimilación como imagen; abstracción gráfica. Lo esencial del objeto, a un nivel óptico, surge de la eliminación de su objetividad visual.

Si, además del desenfoque, como ya hemos comentado anteriormente, sumamos el resto de técnicas fotográficas y de edición que eran aplicadas por Twombly, con palabras de Geimer (2009): «a picture that is both out-of-focus and overexposed works doubly hard at dissolving the material integrity of its motifs»²⁵¹ (pág. 123). En resumen, todo este proceso de *lucha* contra el aparato fotográfico: el desenfoque, las variaciones de exposición... elimina, por así decirlo, una *capa superficial del objeto* dejando así plasmado un resto que habla de sí mismo. Una esencia visual expuesta tras la disolución gráfica del material que cubría esa identidad. Como Roland Barthes bien resume en este fragmento citado por Geimer (2009)²⁵²:

*The essence of an object has something to do with the way it turns into trash. It's not necessarily what remains after the object has been used, it's rather what is thrown away in use*²⁵³ (pág. 123).

Esta introducción al apartado siguiente hace las veces de resumen o sumario de lo comentado anteriormente. No en vano, sino en pro de establecer una especie de base sobre la cuál cimentar los siguientes argumentos.

²⁵¹ Traducción aproximada del autor:

«Una imagen que está fuera de foco y sobreexpuesta funciona el doble a la hora de disolver la integridad material de su motivo.»

²⁵² Roland Barthes, “Cy Twombly: Works on Paper”, in: *The Responsibility of Forms. Critical essays on Music, Art, and Representation* (Berkeley: University of California Press 1991), p. 158

²⁵³ Traducción aproximada del autor:

«La esencia de un objeto tiene algo que ver con la forma en que se convierte en despojo. No es necesariamente lo que queda después de que el objeto haya sido utilizado, es más bien lo que se desecha con su uso.»



Figura C - Twombly ordenando unas Polaroid de encima de una de sus esculturas en su estudio en Lexington. © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.



Figura CI – Detalle

I. Lo precario

En la entrevista realizada por Marie-Laure Bernadac a Cy Twombly, *Cy Twombly: The Ceiling - un plafond pour le Louvre*, Twombly (2010) hablaba sobre el *Cy Twombly Pavilion* de la *Menil Collection* en Houston: «I wanted to use pressed Stone and indigenous materials. It had to be simple, not pretentious. It is not a museum, it's a pavilion for a group of works»²⁵⁴ (pág. 14). Tanto en su pintura como en su escultura o en el resto de su producción artística, en general, Cy Twombly utiliza materiales usuales, comunes, estándares de material artístico o incluso elementos cotidianos como material de deshecho. No es de extrañar encontrar pinceles viejos en sus esculturas, o obras pictóricas realizadas con los lápices de colores o ceras más comunes. De algún modo, mediante estas palabras, Twombly exporta este patrón de creación en el diseño y planteamiento del pabellón de la fundación Menil en Houston. Pero, como hemos apuntado líneas atrás, esto no se trata de un dato puntual o ajeno al resto de su obra, sino de un común denominador; por ello, no es de extrañar que esta forma de hacer, esta comprensión de la creación haya sido también exportada a su creación fotográfica.

Partiendo del uso de la cámara Polaroid (una cámara asequible por un gran público, comercial y de producción masiva), ya se enfoca lo fotográfico, desde un principio, hacia una humildad del material. Ya no solamente en lo asequible, sino también en el material resultante mismo, que no es sino el papel producido por Polaroid para sus máquinas; nada específico del ámbito de lo profesional, sino lo más cerca de la simplicidad en lo fotográfico. Pero, además de esta primera decisión, esta constante de acercamiento hacia lo sencillo, lo alejado de lo pretencioso, de lo opulento, sigue siendo una constante a la hora de la decisión en cuanto a la reproducción de sus imágenes. Como sabemos, la decisión, en último término, en cuanto al método y materiales para la producción de las copias de sus Polaroid, tras abandonar unas preciadas estampas realizadas por el Atelier Fresson, es la de la técnica dry-print: un método, de nuevo, alejado de lo pretencioso y enmarcado en una esfera de modestia de materiales y procedimientos.

Esto denota una humildad de materiales sincera entorno a su creación. La forma de comprender sus piezas, aun con las posibilidades que ofrece la decisión de los materiales de

²⁵⁴ Traducción aproximada del autor:

«Quería utilizar piedra prensada y materiales indígenas. Tenía que ser simple, no pretencioso. No es un museo, es un pabellón para un grupo de obras.»

un edificio, Cy Twombly (2010) siempre se mantuvo cerca de la simplicidad en pro de un lenguaje directo y sencillo. Por otro lado, a su vez, sus piezas, así como sus fotografías (ya no solo en las originales o las reproducciones dry-print, es decir, en la parte material de las mismas, sino también en lo representado en ellas, lo fotografiado), asumen la carga de lo precario. Esto es, al fin y al cabo, un elemento más dentro de una estética consciente por parte del artista y, con ello, no hace más que otorgar a todo el conjunto de sus piezas un valor y unidad característico: «Well, everything too perfect has to have a mistake or the gods will take it away»²⁵⁵ (pág. 16).

Junto a ese uso de materiales cerca de lo común, de la simplicidad y de lo humilde, la imperfección, se suma como otro elemento a un grupo de factores que gestan esa precariedad en su obra que los engloba y define a todos. Es decir, todo el conjunto de pequeñas imperfecciones, tanto de lo material como de su *modus operandi*, así como en los resultados y decisiones previas, no hacen más que establecer la cita a lo precario, a la inestabilidad como parte pesante en su producción. Aquí se muestra uno de los conceptos que, bajo nuestro punto de vista, Cy Twombly tiene claros a la hora de proceder en su creación. Unos parámetros autoestablecidos como prácticas. Como un a priori de la materialización. Y, de algún modo, el uso de la ironía en sus palabras como era habitual, en este caso, citado a «los dioses» no hace más que certificar que se trata de un pensamiento que no es la primera vez que analiza.

Peter Benson Miller (2015), en su texto *Cy Twombly: Photographer* exponía:

*Where Twombly often sought to “contaminate” his paintings [...] his photographs, despite the fact that they are made with [...] automatic cameras, sometimes do the opposite “ennobling the common”*²⁵⁶ (pág. 94).

En este particular caso, bajo la idea de Nicholas Cullinan, Peter Benson Miller ilustra estas palabras con las fotografías que Twombly hizo de unos vasos en un mercadillo particular, en una especie de rastro en Lexington.

²⁵⁵ Traducción aproximada del autor:

«Bueno, todo lo demasiado perfecto tiene que tener algún error o los dioses se lo llevarán»

²⁵⁶ Traducción aproximada del autor:

«Cuando Twombly a menudo buscaba “contaminar” sus pinturas, [...] sus fotografías, a pesar del hecho de que están hechas [...] con cámaras automáticas, a veces hacen lo opuesto “ennobleciendo lo común”»



Figura CII - Yard sale, Lexington, 2008. © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.

Esta fotografía es una muestra de una de las características de la fotografía de Twombly, donde la captura de lo precario parece mostrarse como fuente de inspiración o, al menos, interés; flores marchitas, limones monstruosos, quesos mohosos... todos estos fragmentos de lo común son elevados, de algún modo, a una especie de estatus de nobleza al ser captados por la cámara de Twombly. En palabras de Oscar Wilde (2013), «mirar una cosa es muy distinto de verla. Nada se ve mientras no se ve su belleza. Entonces, y solo entonces, adquiere existencia» (Wilde, 2013). No solamente por el hecho de haber llamado la atención del artista, sino por su apariencia final en la imagen, donde lo que presentaba decadencia y precariedad se renueva estéticamente como poesía. Otro ejemplo de ello, son las palabras de Sally Mann

(2015) que escribió en su libro *Hold Still, a Memoir With Photographs* respecto a las fotografías que Twombly realizó en su estudio:

When Cy reciprocated by photographing in my studio late in 2007, he zeroed right in on the small areas of Cy-like disarray and made good use of them with his Polaroid, which in his hands made profound even the most mundane of junk heaps.²⁵⁷ (pág. 68).



Figura CIII – Cy Twombly, Sally Mann Studio, Lexington, 2007. © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.

O, también citando las palabras de Sally Mann (2016), en respuesta a una de las preguntas de Peter Benson Miller en una conferencia dada con motivo de la inauguración de la exposición *Cy Twombly Photographer* en la American Academy in Rome:

Peter Benson Miller: [...] What role did photography play in Twombly's career? It seems to me sometimes photography, specially photographs taken by great painter, are seen, somehow [...] [as a] studies for work that is gonna be achieved in another medium.

²⁵⁷ Traducción aproximada del autor:

«Cuando Cy correspondió fotografiando en mi estudio a finales de 2007, se centró en las pequeñas áreas de desorden tipo-Cy e hizo buen uso de ellas con su Polaroid, que en sus manos hacía profundas hasta las más mundanas acumulaciones de basura.»

*Sally Mann: we didn't talked about... I don't remember talking about it very much... I mean about why he did it... I remember the way he did it thow. There was a certain... kind source of chbild whimsicality. I'd seen him taking pictures and I said "what in the world he see in that piece of junk on that table?", and then, you know... in a perfect Cy revelation he produces something just magnificent*²⁵⁸ (Mann, 2016).

Pero, no solamente se muestra como un simple interés o el saber moverse estéticamente entre el deshecho, sino también el uso que llegaba a darle a todo ese material precario. Edmund de Waal (2016) exponía en su conversación con Sally Mann publicada en *Remembered Light, Cy Twombly in Lexington*:

*Looking at the span of photographs over the dozen years in which you made them, there's an extraordinary feeling of accumulation, that the studio begins empty and ends empty, but there's this wonderful sense of things coming in and almost nothing leaving, of Cy prowling the yard sales and just gathering objects. And you can start to see those things turn into something else, this strange way in Cy's work that junk becomes sculpture, that reading becomes painting, that mark-making becomes drawing, that graffiti becomes words. This accumulation very often condenses into Cy's art, and then along the way, he's working in photography the whole time.*²⁵⁹ (pág. 13).

Pero, a nuestro juicio, esto no solamente ocurre en esta dirección. También encontramos a lo largo de la producción fotográfica de Twombly cómo, elementos que pudiesen ser

²⁵⁸ Traducción aproximada del autor:

«Peter Benson Miller: [...] ¿Qué papel jugaba la fotografía en la carrera de Twombly? Parece que a veces la fotografía, especialmente las fotografías tomadas por un gran pintor, se ven, de alguna manera [...] como estudios para el trabajo que se abordará en otro medio.

Sally Mann: no hablamos de... No recuerdo hablar mucho de eso... Me refiero a por qué lo hizo... Recuerdo la forma en que lo hizo. Había una cierta... un tipo de capricho infantil. Lo veía tomar fotos y decía "¿qué demonios ve en ese pedazo de basura en esa mesa?", Y luego, ya sabes... en una perfecta revelación de Cy produce algo simplemente magnífico».

²⁵⁹ Traducción aproximada del autor:

«Al observar el lapso de fotografías durante los doce años en que las hizo, hay una sensación extraordinaria de acumulación, de que el estudio comienza vacío y termina vacío, pero hay una maravillosa sensación de cosas entrando y casi nada saliendo, de Cy merodeando por el ventas de garaje y solo recolectando objetos. Y puedes comenzar a ver que esas cosas se convierten en algo más, esta extraña forma en el trabajo de Cy de que la basura se convierte en escultura, que la lectura se convierte en pintura, que la creación de marcas se convierte en dibujo, que el graffiti se convierte en palabras. Esta acumulación a menudo se condensa en el arte de Cy, y luego, durante el proceso, está trabajando en fotografía todo el tiempo.»

considerados de una alteza estética o, incluso, pertenecientes a una iconografía de lo pudiente, son registrados con el automatismo de la cámara Polaroid y relegados de su nivel; esculturas clásicas, tapices barrocos, delicados jarrones japoneses... todos ellos soterrados bajo una precariedad de la imagen y del medio fotográfico, mostrados tras una pátina de desenfoque, grano e inestabilidad de la propia imagen. Por lo tanto, no atendemos a un ennoblecimiento de lo común o a un hundimiento estético de lo bello, sino a un registro que establece una tabula rasa ante lo fotografiado, dónde tal vez no es el referente en lo que reparamos, sino en la imagen última.

Es importante aquí detallar la relación de Twombly con la máquina (tanto con la fotográfica como con la reprográfica). Es muy interesante, tanto desde el punto de vista artístico como el más analítico y académico como, un artista como Cy Twombly que, como hemos comentado anteriormente, hace de lo táctil en la pintura una necesidad, de lo corpóreo casi una exigencia, acabe ligado o vinculado a herramientas de creación tan alejadas del error humano y tan perfectas en primera instancia, es decir, que la herramienta como extensión final de su cuerpo, su técnica, acabe en una máquina. El uso de una máquina fotográfica como la Polaroid SX-70, o la posterior Polaroid One que todavía automatiza más el proceso, nos hace preguntarnos qué obtenía Twombly de una máquina que ofrecía un esquema de reproducción fijo, prediseñado, donde la acción del operador solo está presente en el encuadre y la ejecución del “obturador” (hablamos de obturador por entender, o darle una acción determinada a lo que en estas máquinas es un simple botón que acciona todo el mecanismo que ejecuta la fotografía - botón de color rojo en el caso de la SX-70, como si de un juguete o se tratara). La respuesta a esta cuestión parece obvia en un primer vistazo, teniendo en cuenta el método y *modus operandi* de Twombly: el automatismo de la cámara le facilita una obtención rápida de la imagen.

Ningún proceso técnico complicado entra en juego, ningún cálculo o duda ante la necesidad del momento; simplemente encuadrar y disparar. De hecho, al simplificar tanto la acción, parecerá que hemos olvidado un paso: el del enfoque, pero, frente a la producción fotográfica de Cy Twombly, a veces, puede parecer que el enfoque quedaba relegado a un segundo plano. Pero, a pesar de que parezca un detalle anecdótico y poco significativo para el desarrollo de nuestra hipótesis, esta aparente desidia puede darnos alguna directriz acerca de su práctica

en cuanto al manejo de la cámara se refiere. Pues, en el uso de la polaroid²⁶⁰, el enfoque, así como la observación a través del visor de la cámara, no resulta una tarea fácil ni cómoda y, ni mucho menos, rápida. Así pues, esa falta de enfoque en algunos (muchos, realmente) de los clichés de Twombly puede, en parte, deberse de la necesidad de captura inmediata de lo que acontecía, de ese momento que sugestionaba la creatividad o, por no alzarlo a un nivel estético tan relevante, la sensorialidad del artista.



Figura CIV - Cy Twombly tomando una fotografía con la Polaroid One 600, fotografiado por Sally Mann en un rastro en Lexington. © Sally Mann

Por otra parte, en otras máquinas que Twombly usó para la captura de sus fotografías, como la SX-70 Sónar (que incluía un sistema de autoenfoco - ciertamente aparatoso, basado en la tecnología de un sónar adaptado en la parte frontal de la cámara), dicho desenfoco puede atribuirse a la relativa inexactitud del sistema de *autofocus* y, en mayor medida, a la impaciencia del operador. Lo cual, a fin de cuentas, respalda nuestra hipótesis de un Twombly impaciente por la necesidad de la toma fotográfica, un productor de imágenes vehemente que se opone

²⁶⁰ También comprobado durante nuestra investigación de campo con máquinas iguales a las utilizadas por Twombly.

paradójicamente al diseño de la cámara. Pues, finalmente, la obtención de dichas imágenes no resulta una cuestión sencilla, no existe un patrón técnico a seguir para adquirir estos clichés (podemos asegurarlo tras la realización de un gran número de tomas con cámaras similares en investigación de campo); se trata de una lucha constante contra un diseño de fábrica, contra unas normas prediseñadas, implícitas en el comportamiento de la cámara. El desenfoque, la sobreexposición, los movimientos de la cámara durante la obturación... todo esto se declara como en un manifiesto inconsciente hacia la toma prediseñada.

Pero finalmente, el automatismo, o el uso de esta característica de las máquinas utilizadas por Twombly, acaban direccionándonos hacia la sencillez para el usuario, para el operador, hacia la dispersión de toda complejidad técnica; la ayuda de tal simplicidad en el uso a centrarse en una parte que no reside en la máquina y que muchas veces se escapa a una comprensión técnica: la necesidad del momento en capturar ese “algo”, esa porción de realidad material que se funde con la emanación de luz percibida por el artista, todo ello congregado en un estado mental propio de la embriaguez del proceso creativo. Finalmente, la fotografía actúa como un fijador temporal, como un rápido y efectivo catalizador de todos esos ingredientes que, bajo nuestro punto de vista, son la Fotografía, con mayúscula, para Twombly.

Una vez comprendido el uso y asimilación de lo automático en la parte de la toma fotográfica en Twombly, la necesidad de esa sencillez en lo que la producción y creación de imágenes le supone a un nivel personal, mental y físico, ¿Cuál es el motivo del uso de la máquina reprográfica, siendo que esta producción, o esta nueva materialización de imágenes, no recaen en su proceso creativo personal y físicamente hablando? En cierto punto, la necesidad de reproducción de sus fotografías se hace presente, se impone como un requisito fundamental para completar ese proceso de creación del que hemos hablado; las fotografías no pueden permanecer como lo que hasta ahora han sido, como una referencia cerebral, como una anotación, como un paréntesis temporal al que recurrir como si de un imaginario personal registrado y editado se tratase, sino que deben emanciparse de ese estado limitado²⁶¹. Así pues, tras pasar, como ya hemos comentado anteriormente, por las manos de la familia Fresson en Francia y obtener un resultado con una calidad ciertamente sorprendente y

²⁶¹ O, por el contrario demasiado extendido, comprensivamente hablando, como para tener una forma real más allá del propio y singular entendimiento del artista.

exquisita tanto técnica como visualmente hablando, las fotografías pasan a ser reproducidas por el método más antagónico posible: la máquina reprográfica.



Figura CV - Reproducciones *dry-print* colocadas sobre los muebles de la casa de Twombly en Lexington, VA. © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.

¿Qué es aquí, pues, lo que lleva, por segunda vez, a Cy Twombly a dejar sus fotografías a la suerte de la interpretación de la máquina automática de reproducción mecánica y automática? Como decíamos, en este caso no podemos apoyarnos en la facilidad a la hora de obtener las imágenes, ya que el proceso de reproducción, tanto en el caso de las interpretaciones de los Fresson como las copias generadas por la máquina *dry-print*, ninguna de las acciones de producción de las nuevas imágenes recae física o personalmente en el artista, es decir, que esta tarea, en cualquiera de los dos casos, se delega en unas terceras personas, bajo una supervisión y la capacidad de pronunciación de la última palabra. Por lo tanto, no podemos establecer una importancia definitiva en la facilidad o rapidez de la ejecución de las reproducciones. Además, desde un punto de vista razonado, una dinámica lógica en las decisiones hacia una reproducción de estas fotografías, hubiese sido abarcar tal acción desde un medio más precario, rápido, asequible y de fácil acceso, a pasar a otro tipo de reproducción más selecto, de calidad y específico; realizar un salto cualitativo positivo. Pero, como en muchas otras ocasiones, esta evolución lineal lógica no era siempre el caso de Cy Twombly.

El descenso desde lo que se asume como la ambrosía gráfica hasta lo más mundano, de lo exquisito a lo llano, de lo estable a lo precario. La reproducción mecánica, el uso de la máquina, esta vez se define, se afirma, como una declaración de intenciones por parte de Twombly: como si hubiese pronunciado «soy consciente de las cualidades de estas reproducciones, por eso las quiero así». La tendencia a la adoración del despojo es un hecho reiterado en toda la obra de Twombly, desde sus dibujos configurados a partir de papeles manchados y recortes de otros proyectos que se encontraban por el estudio, hasta sus esculturas, hechas de materiales de deshecho y objetos encontrados; no deberíamos de sorprendernos al ver cómo, desde la opulencia y exquisitez de las reproducciones primeras a manos de la familia francesa, se llega hasta la decadente reprografía que, bajo otros parámetros y otro conceptos estéticos, esta copias acaban siendo tanto o incluso, más bellas. En resumen, tanto la máquina reprográfica y su reinterpretación mecánica de las fotografías, como el descenso de un primer sistema a otro, nos deja la imagen de un Twombly preocupado y consciente de la búsqueda de una, por entenderla de algún modo, belleza decadente; una satisfacción y un gusto por la interpretación gráfica adecuada o correspondiente a la procedencia de sus fotografías, tanto material y física como conceptual y psicológica, pues recordemos que el método Polaroid también se trata de un medio poco exclusivo o exquisito (siempre técnicamente hablando), a la par que precario e inestable (pues no olvidemos su durabilidad temporal y su sensibilidad a la luz); una vez más, un medio ligado a la imagen o concepción del fotógrafo amateur.

Esto nos da pie a comentar el *amateurismo* en Twombly (o la apariencia *amateur* si se quiere), ya que no es un tema nuevo; éste no sería el primer texto que tratara esa apariencia de lo infantil en su obra²⁶². Pero, su fotografía, en especial la Polaroid, puede que pudiésemos llegar a afirmarla como la más cercana a la apariencia amateur de los medios utilizados por Cy Twombly. Al contrario que la pintura, el dibujo y la escultura, la fotografía, en especial la que proviene de una máquina totalmente automática como es la Polaroid, puede prescindir de una técnica para lograr unos resultados aceptables, o incluso “no aceptables” técnicamente hablando, pero en todo caso, sí unos resultados. No estamos descubriendo nada nuevo, cientos de textos a lo largo de la historia de la fotografía hablan de esto y, sobre todo, hablan de esto frente a un medio pictórico²⁶³. Pero, volviendo al caso específico de Twombly, el

²⁶² Varnedoe, Kirk; *Your Kid Could Not Do This, and Other Reflections on Cy Twombly*, No. 18 (Autumn - Winter), The Museum of Modern Art, Nueva York, 1994. pp. 18-23

²⁶³ Benjamin, Walter; *Sobre la Fotografía*, Pre-Textos, Valencia, 2004

desenfoco, los planos dislocados (a veces demasiado cerca del referente), la sobreexposición, el exceso o falta de contraste o, incluso, la temática de lo fotográfico, nos alarman acerca de una intrusión de un operador de la cámara que, a un primer vistazo, no conoce ni comprende la técnica fotográfica. Es decir, que no se trata de un operador de cámara, sino de un simple usuario deficiente o, todavía más inexperto, un novel. Decimos en un primer vistazo, pues si se presta la suficiente atención a cada una de las tomas realizadas por Twombly (ya no solamente a las elegidas personalmente por él para su posterior edición, sino también al resto, a casi toda su producción fotográfica no editada), siempre podremos establecer unos criterios compositivos, temáticos y, en definitiva, estéticos totalmente expertos, rebosantes de una sensibilidad dedicada, específica y delicada.



Figura CVI - Twombly tomando una fotografía con la Polaroid One 600 en su estudio en Lexington, VA. © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.

Por lo tanto, ¿dónde queda el amateurismo? ¿existe realmente una ingenuidad en la práctica fotográfica de Twombly? Si nos ceñimos al significado y al uso común de las palabras, la respuesta puede ser un tanto ambigua. El amateur es aquel que practica por placer una actividad, sin recibir nada a cambio. Pues, amateur proviene de *amator*, del verbo *amare*: amar; *amator*: el que ama. Es aquél que ejecuta con amor, con pasión por lo ejecutado, sin un pensamiento más allá de la propia ejecución por amor, por placer. Así pues, podríamos establecer que este pensamiento, esta forma de actuar al menos, puede calificarse de ingenua.

Pero, todos estos círculos alrededor de la figura de Cy Twombly y su obra fotográfica, que puede crearnos una especie de concepción mítica del personaje al reflexionar en su *modus operandi* o su impulso hacia la práctica de la fotografía, tal vez no puedan considerarse como argumentos de peso o sentencias determinantes definitivas; pero si no podemos considerarlos como pilares que sustenten esta hipótesis, sí es cierto que ayudan a una comprensión mayor y a un alcance, cada vez más cercano, de la figura no mitificada del autor. Lo que sí está claro es que, al igual que el amateur, Cy Twombly buscaba: no cesaba de explorar los límites de un medio como la fotografía, al menos su manera automática de comprenderla. Una búsqueda que le llevaba a tomas completamente aberrantes desde un sentido técnico, pero llenas de belleza desde un punto de vista estético. Pues, toda la capacidad seductora de estas fotografías no reside sino en ese límite de lo aberrante y la fealdad propia de la flaqueza del proceso técnico, entremezclado con un gusto inusual por lo estético y una capacidad intelectual y artística abrumadora. Pero, esta mezcla no acaba ahí, pues, finalmente, no solo se trata de una casualidad de acontecimientos técnicos y creativos que dan lugar a un compendio de imágenes de un contenido poético muy grande, sino que, tras la meditación y la observación de las mismas, Twombly decide proceder a su edición y, precisamente, como anteriormente hemos expuesto, acaba por decantarse por la impresión *dry-print*. Dicha impresión no solo se trata de un medio precario y de baja calidad frente a la primera decisión de Twombly, la del prestigioso Atelier Fresson, sino también una capa más de aberración técnica, un grado más de una escala de la fealdad²⁶⁴. Pues, no solo altera el color de las fotografías (alguna vez por propia decisión de Twombly, otras veces por “defecto” de la máquina), sino que añade un grano, unos puntos de impresión (ppp) que, en conjunto con el poco grano que pudiese tener la película Polaroid, crea una especie de patrón o moaré que altera por completo la imagen de origen y, por tanto, da pie a una percepción abstracta o abstraída de lo primeramente fotografiado, ahora representado. A lo que queremos llegar con estos razonamientos es a que Twombly no es víctima, en su totalidad, de la casualidad y el azar, no basa toda su producción en el accidente, en la esperanza de un hado que cohesione su práctica; no. La necesidad derivada del deseo de anotación, en cualquiera de los modos posibles, el momento, lleva a la búsqueda propia del fotógrafo amateur, del Twombly *amator* del medio, del que, finalmente, crea sin miedo a lo que pueda

²⁶⁴ Comprendemos fealdad no como un adjetivo negativo, sino como un valor en una supuesta escala de belleza, que no comprende negativo ni positivo, sino tonalidades y comprensiones diferentes de la estética. La fealdad es aquí sinónimo de belleza. Eco, Umberto (director); *Historia de la Fealdad*, Debolsillo, Barcelona, 2011.

producirse (pues *se* produce, no todo el peso recae en él, en su decisión con el enfoque y el encuadre, sino que se compensa, como anteriormente comentábamos, la máquina-herramienta y, posteriormente, con la máquina reprográfica).

II. Lo inestable

Con tal de comprender mejor las atmósfera de lo inestable que proponemos a continuación, creemos conveniente comenzar este punto con el comentario de unas citas de Mary Jacobus (2015), concretamente extraídas de su texto *Aura di Limoni (Aura of Lemons)*, publicado en *Cy Twombly Photographs Volume II*:

*[Cy's Photographs] appear to remove the Photographer from the picture altogether, as if propagating the fiction that light and shadow alone created the fleeting images. Yet Twombly is everywhere present in his medium, permeating the image. The aura as image is refracted via the camera's lens - The gaze that once rested on these lemons, in that time and place, as if they were the stuff of dreams, yet invested with an indelible trace of materiality*²⁶⁵ (pág. 7).

La fotografía de Twombly se sostiene por sí sola, se afirma como imagen independiente, como objeto material y físico sin necesidad de un apoyo en cualquier otro motivo, como pudiera ser otro medio, el entorno en el que se ha realizado o cualquier añadido conceptual. Todo aura que rodease al referente fotográfico se tamiza bajo la cámara y bajo la misma acción fotográfica, dando paso a esa objetualización posterior, a esa carga material y gráfica de sus fotografías. La transubstanciación de luz y aura a materia y objeto, no es un capricho poético sino una metamorfosis visible.

Pero, a pesar de que todo esto se cumple, a su vez, es inevitable, como en el resto de la obra de Twombly notar el halo aurático de la presencia del artista. Las imágenes, como bien apunta Jacobus, intentan hacernos ver que *se* crean por sí mismas, que esa luz y esa sombra forman tal grafismo en lo fotosensible pero, finalmente, la presencia del operador se hace definitiva en estas fotografías; de poco sirve negar esa permeabilidad del medio, o renunciar a esa dimensión conceptual de los clichés, porque, por ellas mismas ya lo dejan entrever. Estas fotografías son tan atestigüadoras de la presencia de un objeto en un espacio y un tiempo

²⁶⁵ Traducción aproximada del autor:

«[Las fotografías de Cy] parecen eliminar por completo al fotógrafo de la imagen, como si propagara la ficción de que la luz y la sombra crearon esas imágenes fugaces por sí mismas. Sin embargo, Twombly está presente en todas partes en su médium, permeando la imagen. El aura como imagen se refracta a través de la lente de la cámara: la mirada que alguna vez descansó sobre estos limones, en ese momento y lugar, como si fueran materia de los sueños, pero revestidos de un rastro indeleble de materialidad.»

concreto, como de que han sido ejecutadas por un operador, por Cy Twombly. De nuevo, Jacobus (2015):

*Twombly's photographs could be viewed as mediated self-portraits as well as light-paintings. [...] They summon up an essence that we might (however mistakenly) call the aura of Twombly - the luminous envelope surrounding his images*²⁶⁶ (pág. 8).

La poesía con la que abarca Jacobus esta descripción de la fotografía de Twombly es brillante. No obstante, bajo nuestro punto de vista (que es, si no igual al de Mary Jacobus, muy próximo y afín), la escritora deja alguna cuestión no tan poética y sí muy presente de lado. Uno de los motivos de la carga aurática de estas fotografías, además de esa inefabilidad de cada una de las imágenes que nos transporta visualmente a otros sentidos no presentes en la contemplación (valores sinestésicos de la imagen), es el hecho de que Twombly trata estas fotografías²⁶⁷ de un modo determinado, que carga de un aura y una presencia del autor muy notoria. El hecho de la seriación a pequeñas cantidades de estampas, la numeración y la firma de las copias (firma que, como hemos comentado en otras ocasiones, no es sino un dibujo, un gesto gráfico que, prácticamente, en nada se diferencia de un trazo en un dibujo al uso), cubre estos objetos en un *envoltorio*, sí, pero de distinción y marca personal; un «luminous envelope», pero propio de Narciso. Y, como efectivamente apunta Mary Jacobus (2015), esto no es sino una resistencia contra la propia definición y características del medio fotográfico, reproducible y mecánico:

*Viewing his photographs, we fall captive to their framing on the gallery wall, while registering their aesthetic belatedness and their unstated resistance to the photographic medium*²⁶⁸ (pág. 8).

²⁶⁶ Traducción aproximada del autor:

«Las fotografías de Twombly pueden verse como autorretratos mediados y como pinturas de luz. [...] Reúnen una esencia que podríamos llamar (aunque erróneamente) el aura de Twombly, la envoltura luminosa que rodea sus imágenes.»

²⁶⁷ Nos referimos aquí a las copias reproducidas de las Polaroid originales, las que podemos ver en cualquier exposición de Twombly.

²⁶⁸ Traducción aproximada del autor:

«Viendo sus fotografías, quedamos cautivos de su encuadre en el muro de la galería, mientras registramos su estética demorada y su resistencia no declarada al medio fotográfico»

Esta inestabilidad del propio *medio fotográfico*, esta ambivalencia entre diversos medios que las producciones de Twombly hacen patente, es lo que nos guía aquí hacia otro punto de vista del concepto de pintura y fotografía; un concepto que ya no ahonda en lo material, como hemos expuesto en puntos anteriores, sino que indaga en lo más “inmatérico” y subjetivo de las imágenes. Una no-pertenencia a ningún medio, un concepto de la imagen desligado de lo que la hace visible, desligado de la materia, al menos, a la hora de crearla. El deseo de la imagen disuelve la importancia del propio medio, hasta un punto en el que solamente fija su ser en la captura de ese fin más próximo al deseo primero.

De nuevo, recurrimos a una cita de su texto *Camera Obscura*, del catálogo *Le Temps Retrouvée - Cy Twombly photographe & artistes invitées*; Nicholas Cullinan (2011) exponía:

*Barthes's treatment of the camera obscura as a sensorium which encompasses both scopic, aural and temporal, and his outlining of "a vague, casual [...] phenomenology" in Camera Lucida, chine not only with the seeming artlessness and effortless of Twombly's photographs, but with the way in which they have until only recently existed within a vacuum in any consideration of his entire body of work*²⁶⁹ (pág. 46).

La elección por parte de Cullinan de las palabras de Barthes son las exactas para una breve y concisa descripción poética de las fotografías de Twombly o, al menos, de una idea aproximada de las mismas. «Vague, casual [...] phenomenology» hace referencia directa a dos de los pilares maestros en toda descripción de su cuerpo fotográfico, aunque, tal vez, podríamos añadir una cuarta palabra que culminase con un tercer concepto descriptivo: deseo. Pues no es sino el deseo el que guía a la ejecución, el motor de todo este proceso creativo y, puede que por ese motivo, podamos considerar en este párrafo la palabra «artlessness» como la parte más ácida y tal vez errónea a primera vista.

El término es utilizado aquí por Cullinan como un acercamiento hacia la precariedad y aparente amateurismo de la fotografía, bajo nuestro punto de vista, puede llevar al equívoco en un caso de no profundización del término; pues, sin entrar en una espiral que podría

²⁶⁹ Traducción aproximada del autor:

«El tratamiento de Barthes de la cámara oscura como sensorio que abarca tanto escópica, auditiva y temporal, y su delineamiento de “una fenomenología vaga e informal” en La Cámara Lúcida, no solo con la aparente falta-de-arte y la desidia de las fotografías de Twombly, sino también con la forma en que han existido hasta hace poco tiempo dentro de un vacío en cualquier consideración de todo su cuerpo de trabajo.»

llevarnos a una extensión no pertinente en este punto, en rara ocasión podremos tildar algo de *no-artisticidad*. Entre otras razones, existe una atadura de este concepto al contexto y, aunque no vayamos a profundizar en este terreno, a la institución. Como exponía Laura González Flores (2005) en su libro *Fotografía y Pintura ¿dos medios diferentes?* :

La artisticidad como tal, no existe. Existen valores que, según el contexto, promueven una artistificación [...] La artisticidad es más una posibilidad que un atributo inherente al medio. En tanto es construida, es también una cualidad relativa: más que artisticidad, podemos hablar de artistificación (pág. 233).

No obstante, sí cabe profundizar en lo relacionado de este concepto de *no-artisticidad* con la fotografía de Twombly, como bien comienza en su texto Cullinan. Este cebo de la trampa de lo inefable, que nos lleva a caer presos de un lenguaje equívoco en nuestra descripción, no es sino una de las partes más interesantes del trabajo fotográfico de Cy Twombly, la cual nos sitúa en una posición de inestabilidad en el abordaje y asimilación de estos clichés. Ese *artlessness* de Cullinan hace referencia, como hemos comentado anteriormente, a un acercamiento hacia la precariedad y aparente amateurismo de la fotografía.

Estos dos términos unidos, precariedad y amateurismo, nos llevan a unos parámetros que se establecen como determinantes en el conjunto de los valores que hoy podrían definir lo que se considera *carente de valor artístico*. Término que, de nuevo, vuelve a asomarse como un gran equívoco, como un planteamiento absurdo en materia de arte contemporáneo; pero, por otro lado interesante, al menos para comprender el motivo del uso de esta terminología y por qué nos vemos forzados a su utilización. Como trataremos más adelante²⁷⁰, la utilización de un lenguaje que puede dar al equívoco, o el uso de palabras cercanas al ámbito poético, se trata casi de un imperativo a la hora de un acercamiento teórico a estas fotografías.

La razón o el motivo de este constante vacilar entre la terminología adecuada, la duda de la pertenencia a un medio artístico u otro, esas búsquedas de semejanzas fallidas... en definitiva, la inestabilidad que las mismas fotografías contienen y, a su vez, producen en el observador, no puede provenir más que de su propia genealogía; su propia creación en cuanto a la forma en que Cy Twombly las concibió. Desde su primer estado mental, pasando por la ejecución

²⁷⁰ Ver siguiente apartado. Ap. 3.III.a

del obturador, hasta la última decisión en materia de estampa. Pero, volviendo a ese primer paso, y volviendo también a párrafos anteriores, dónde añadíamos un cuarto término a las palabras de Nicholas Cullinan: «Vague, casual [...] phenomenology»; un cuarto pilar, un resquicio en el que no se suele reparar en estas descripciones: el deseo.



Figura CVII - Detail of Wooton Painting, Via Monserrato, Rome, 1971. © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.

En esta genealogía de la imagen, debemos, ante todo, detenernos ante el primer estímulo, ante el primer hecho de la figura del creador plástico. Aunque dejando de lado la parte más psíquica y analítica que tratan en este párrafo por motivos de extensión, Geoffrey Batchen (2004) citaba a Victor Burgin en su libro *Arder en Deseos, la concepción de la fotografía* acerca del deseo de la imagen:

En respuesta a la pregunta sobre el posible origen de un deseo de fotografiar, Victor Burgin ha afirmado que “el origen de la fotografía es idéntico al origen de la pintura, al origen de cualquier deseo de la imagen” (pág. 114).

Tal y como Batchen nos ilustra con las palabras de Burgin, es ese origen del que hablábamos va de la mano con el origen de la pintura; no nos referimos a que se produzca simultáneo necesariamente, pero sí a que se trata de un mismo deseo de obtención de la imagen. El medio parece, antes de llevarse a la propia ejecución, algo secundario, algo no primordial en el estado primigenio de deseo. El *deseo de la imagen* va primero, los medios y preocupaciones para su obtención o generación se producen posteriormente. Geoffrey Batchen (2004) citaba también a Gilles Deleuze y Felix Guattari en su libro *Arder en Deseos, la concepción de la fotografía* acerca del deseo y el objeto:

En El Antiedipo, por ejemplo, ambos autores hablan de la voluntad de “introducir la producción en el deseo, y a la inversa, el deseo en la producción”. “Si el deseo produce, produce lo real... El deseo no carece de nada, no carece de objeto... El deseo y su objeto forman una unidad... No es el deseo el que se apoya en las necesidades, sino al contrario, son las necesidades las que se derivan del deseo: son contraproductos en lo real que el deseo produce” (pág. 183).

Por lo tanto, tras la necesidad derivada del deseo de la imagen surge, en este caso, el elemento fotográfico. El objeto sustancial que, a nuestro juicio, no hace más que trasladar el estado mental del deseo de la imagen; de esa particular imagen. De ahí su carácter precario, de ahí su permanente inestabilidad y, de todo esto, una infabilidad que no deriva sino del propio deseo de Cy Twombly.

Esa aparente no-artisticidad en la obra fotográfica de Twombly, dónde el ya citado *amateurismo* se entremezcla con la precariedad misma de la imagen; una destrucción del

concepto de lo fotográfico enmarcada con toda una poética relativa. Como ejemplo, en el texto *Image Loss*, de Jurgen Fitscher (2011), publicado en *Cy Twombly Photographien und Druckgraphiken aus der Sammlung Grosshaus*, se exponía:

Twombly photographed a baroque painting in Rome (sic)²⁷¹, but only a detail of an astonished Young girl's face right next to the light reflection of a flash, which destroyed the "picture", revealing the materiality of the canvas²⁷² (Fitscher, 2011 págs. 19-20).

En este caso, el de la fotografía *Painting Detail* realizada en Gaeta en el año 2000, podemos hablar poéticamente de esta *destrucción* de la imagen bajo el uso acusado del flash de la cámara a una distancia realmente cercana al referente, mostrando así esa materialidad del lienzo de la que habla Fitscher que, además de las propias pinceladas de la pintura, es el craquelado del barniz de la misma. Ya sea a causa del flash, la sobreexposición, un mal enfoque o cualquier otro *efecto* relativo a la génesis de la imagen en el medio fotográfico, en especial con el uso de la Polaroid, sumado a la acción de Twombly durante el propio acto fotográfico que puede conllevar a, por ejemplo, el movimiento de la cámara en el momento de la exposición, todo esto, todo *lo fotográfico*, adquiere una dimensión diferente en la que, a pesar de la paradójica incongruencia con el propio ser de la Fotografía, no muestra una mimesis directa con su referente. Existe una destrucción de la imagen o, al menos, una reestructuración de la misma a través de su transmutación al medio fotográfico. Lo que se percibe mediante el visor de la cámara, esa aproximación de realidad, es todavía alterada en los procesos posteriores.

Y, habiendo nombrado los *procesos posteriores* a la toma de la imagen, esta destrucción es repetida, una vez más, mediante el proceso de reproducción del objeto Polaroid elegido por Twombly: el *dry-print*. De algún modo, ya no se trata de una reproducción, sino de una especie de translación, como si de una descomposición atómica durante una teletransportación se tratase. La imagen deja de ser lo que era y pasa a otro cuerpo, siendo una aproximación de ella misma. Al reimprimirla, los puntos por pulgada, su apariencia y materiales de impresión *degradan* y substituyen lo que pudiera quedar de nobleza de lo fotográfico en el formato

²⁷¹ Se trata de una errata, pues a la foto a la que hace referencia se realizó en Gaeta en el año 2000.

²⁷² Traducción aproximada del autor:

«Twombly fotografió una pintura barroca en Roma, pero solo un detalle de la cara de una joven asombrada justo al lado del reflejo de la luz de un flash, que destruyó la "imagen", revelando la materialidad del lienzo.»

Polaroid. Y esto, de alguna forma, al igual que el flash revela la materialidad del lienzo, sacrificando así la imagen que portaba, el *dry-print* destruye lo fotográfico a cambio de mostrar la máxima materialidad de lo reproducido.



Figura CVIII - *Painting Detail*, Gaeta, 2000. © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.

Esta descripción, que no hace sino que resumir de una forma muy breve el proceso técnico ya explicado con anterioridad, bajo nuestro punto de vista, nos sitúa ante un medio que podríamos llegar a decir que se niega a sí mismo; un medio que explota ciertas calidades de su materia y se declara como algo más allá de sí mismo al ejecutar todo el camino procesual ya comentado. En resumidas cuentas, se crea; se re-crea. En el texto escrito por Twombly (1957) y publicado en *l'Esperienza Moderna*, el artista, como si se tratara de la composición de

un haiku, exponía: «In painting, it is the forming of the image»²⁷³ (pág. 32). Nos encontramos ante una forma sintética y breve de describir la pintura, que si nos centramos en la formación de la imagen de una manera más primaria, respecto a una representación o figuración, bien podría tener poco que ver con la obra de Cy Twombly; pero, bajo otra perspectiva, sí podría estar muy relacionado con la translación del estado mental y la memoria al lienzo que el pintor consideraba tan importante. De hecho, bajo nuestro punto de vista, esta frase encajaría con muchas descripciones que se han hecho a lo largo de la historia de la fotografía acerca de su materialización y génesis como imagen. De una manera reinterpretada, bien podríamos leer las palabras anteriores acerca de la fotografía y como pertenecientes a cualquier autor que haya hablado sobre ella de la siguiente manera: *In Photography, it is the forming of the image (through light)*²⁷⁴.

Estas palabras dejan un sustancial residuo, que se asemeja con el *milagro de la creación de la imagen* en fotografía. Una imagen que se crea, se forma, por sí sola: «the forming of the image». Las palabras de Twombly acerca de la pintura son, inicialmente, un navegar contra la corriente de la eterna concepción de la *formación* de la imagen en fotografía, en contraposición a la *creación* de la imagen en pintura. Pero, a pesar de que las palabras del artista estén cargadas de una concepción contraria a este pensamiento clásico de los dos medios, solo podemos interpretarlas como una forma de entender la práctica artística y el proceso de creación gráfico-plástico, abordado de una manera concreta en la que el estadio último de la imagen se desarrolla en un proceso, digamos, etéreo e impersonal; la embriaguez del estado mental durante la creación, así como su cruce con los diferentes medios y los estímulos externos y atemporales, da paso a una formación final que, de algún modo y a pesar de la importante carga de gesto de sus obras, aparta a su autor de la acción final de materialización de la imagen (tanto como el medio fotográfico aparta al operador de la cámara de la formación de lo gráfico en el papel fotosensible).

²⁷³ Traducción aproximada del autor:
«En pintura, es la formación de la imagen».

²⁷⁴ Traducción:
«En fotografía, es la formación de la imagen (mediante luz)».



Figura CIX - Detail of Wooton Painting, Via Monserrato, Rome, 1971. © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.

Dónde queremos llegar aquí es a que todas estas negaciones, destrucciones (que, finalmente, no son más que la propia descripción de estas fotografías), cimientan la concepción de estos clichés sobre un terreno ya de por sí inestable. Con lo cuál, habiéndose creado en el ámbito de lo precario e inestable, estas imágenes solo podrán ofrecer al espectador una constante seducción formada en la más pura inefabilidad.

Como último ejemplo, de nuevo, en su texto *Camera Obscura*, en el catálogo *Le Temps Retrouvé - Cy Twombly photographe & artistes invités*, Nicholas Cullinan (2011) exponía:

*Not quite a drawing, nor a painting, the liminal status of these recalcitrant works is echoed by a temporal suspension as captured by the camera's lens. Frozen in a state of flux, remaining perpetually suspended in anticipation of clarity*²⁷⁵ (pág. 47).

«Congelado en un estado de flujo, permaneciendo en perpetuamente suspendido en anticipación de claridad»; de nuevo, y esta vez de una forma cargada de poética, Nicholas Cullinan vuelve a acertar con las palabras. Aunque refiriéndose aquí a los famosos *grey paintings*, esta frase es totalmente aplicable a cualquier otra fotografía dónde se muestre (y en ocasiones no necesariamente) algún fragmento de obra, ya que para Twombly, todas ellas permanecen en ese continuo y permanente estado de flujo y, la fotografía, no hace más que percibir dicho flujo, paradójicamente, con la captación de ese *instante*²⁷⁶

Para Twombly, siempre hablando en el terreno de su práctica artística, no existía realmente una temporalidad, un desarrollo histórico lineal dónde poder distinguir entre un antes y un después o de una referencialidad de lo que es antes y lo que es después²⁷⁷. De hecho, es muy común encontrar elementos, por ejemplo gráficos, en su obra que se repiten de una forma casi dispar y aparentemente arbitraria, ya que distan décadas entre unos y otros. Esto no lo tomamos como una regla, sino como un ejemplo entre todo un cuerpo de obra, pues los ejemplos atañen a un medio y a otro, así como a diferentes medios a la vez, ilustrando así esta concepción de atemporalidad en sus obras.

²⁷⁵ Traducción aproximada del autor:

«No del todo un dibujo, ni una pintura, el estado liminal de estas obras recalcitrantes se hace eco de una suspensión temporal tal y como es capturado por la lente de la cámara. Congelado en un estado de flujo, permaneciendo suspendido perpetuamente en anticipación a la claridad.»

²⁷⁶ Más que instante, nos referimos aquí a un estadio puntual de desarrollo de mutabilidad temporal y matérica de lo representado; pues no existe un instante preciso a lo C. Bresson, sino más bien una o varias fracciones de un todo, de una atemporalidad estética.

²⁷⁷ Nicola Del Roscio, en entrevista con el autor, se refiere un par de veces a esta concepción de atemporalidad en el día a día de Twombly. Como ejemplo:

«If you look at the work of Cy Twombly, among other things is very much on memory, he worked very much on memory. Not only from an aesthetic point of view but as a philosophically, morally and as a teaching from... learning from the memory, you know? Memory as a point of reference, you know? Because you can't build a future if you don't use the reference of memory in every day's life, you know?»

Traducción aproximada del autor:

«Si te fijas en el trabajo de Cy Twombly, entre otras cosas, tiene mucho que ver con la memoria, trabajó mucho acerca de la memoria. No solo desde un punto de vista estético, sino desde un punto de vista filosófico, moral y como una enseñanza de... aprender de la memoria, ¿sabes? La memoria como punto de referencia, ¿sabes? Porque no puedes construir un futuro si no usas la referencia de la memoria en la vida cotidiana, ¿sabes?»

Como un escape de la imagen a su propia historia, basándose en la memoria como punto de apoyo clave, a la hora de construir aquello que lo forma a sí mismo como artista. Su trabajo trata sobre todo acerca la memoria²⁷⁸, sí, pero también de su propia memoria; no solamente de la memoria en un aspecto estético (en cuanto a representación, por ejemplo), sino también en su propio revisitar, conocer el camino andado y, de algún modo, decidir volverlo a andar o no con el bagaje ya obtenido. Las siguientes palabras de Georges Didi-Huberman (2006), aunque argumentan el anacronismo necesario e inevitable de la historia, nos parecen tremendamente ilustradoras y evocativas para llegar a comprender la complejidad del uso de la memoria en el trabajo de Twombly; no podemos llegar a asegurar una analogía, pero sí a corresponder con cierta resonancia:

Estamos ante un tiempo “que no es el tiempo de las fechas”. Ese tiempo que no es exactamente el pasado tiene un nombre: es la memoria. Es ella la que decanta el pasado de su exactitud. Es ella la que humaniza y configura el tiempo, entrelaza sus fibras, asegura sus transmisiones, consagrándolo a una impureza esencial. Es la memoria lo que el historiador convoca e interroga, no exactamente “el pasado”. [...] Pues la memoria es psíquica en su proceso, anacrónica en sus efectos d montaje, de reconstrucción o de “decantación” del tiempo. No se puede aceptar la dimensión memorativa de la historia sin aceptar, al mismo tiempo, su anclaje en el inconsciente y su dimensión anacrónica. (pág. 60)

Y, en el terreno del uso de lo anacrónico, en cuanto a la introducción del mito en la obra de Twombly, en el interior del *visitors guide* publicado el 19 de Abril de 2012 por el Bozar, encontramos una entrevista a Hubertus Von Amelunxen (2012) por Xavier Flament titulada *Twombly as photographer: a work of light*; bajo la siguiente extracción, Amelunxen comentaba algo que vuelve a conectar con las anteriores palabras de Didi-Huberman:

As the atemporality he gives to myth. Myth, as you know, is outside time. Here we touch hands with his interest in psychoanalysis [Twombly's] and the atemporality of psyche²⁷⁹ (pág. 9).

²⁷⁸ Nicola Del Roscio en entrevista con el autor.

²⁷⁹ Traducción aproximada del autor:

«Como la atemporalidad que le da al mito. El mito, como sabe, está fuera del tiempo. Aquí enlazamos con su interés [el de Twombly] en el psicoanálisis y la atemporalidad de la psique.»

Aquí, Von Amelunxen utiliza la idea de la atemporalidad del psicoanálisis como analogía con la atemporalidad del mito. De algún modo, esto se encuentra en la obra de Twombly; su aplicación de la historia y la literatura no es más que una proyección de ese mito, estableciendo una atemporalidad entre el momento en que se crea el mito y el uso que se hace del mismo. Un anacronismo entre conocimiento y materia necesario para formularse en la pieza última.

Toda esta sinergia de lo inestable puede llegar a presentarse, en primera instancia, como un complemento negativo a todo el conjunto operístico de Cy Twombly y en especial a sus fotografías. Pero, lo cierto es que, a pesar de que cada uno de los factores implicados en la construcción de esta inestabilidad (la *fenomenología* de las imágenes, su aparente desligadura respecto a otros medios utilizados por el artista, el anacronismo en la referencia...), que todos estos causantes de lo inestable, parezcan fomentar la destrucción de la obra de Twombly, a nuestro juicio, aportan una nueva dimensión estética que no hace más que incrementar su valor y potencia; este primer paso desde lo precario hacia lo inestable, urde el grado de seducción necesario para apelar al observador y que, en última instancia y en lo que a nosotros nos concierne, entre otras cosas, estas imágenes se conviertan aquí en objeto de estudio.



Figura CX - Estudio de Twombly en Gaeta. © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.

III.Lo inefable

Laszlo Glozer (2008) proponía en su texto del segundo catálogo *Cy Twombly Photographs 1951-2007*:

Intoxicating beauty, flooded with light, saturated with poesy, ensconced in iridescent colour, suspicious of harmony. Simple and suggestive, plain and lush, and all of this at once, never agitated and always from everyday life ²⁸⁰ (pág. 253).

Pocas descripciones tan bellas nos han dejado los teóricos que han escrito acerca de la fotografía de Twombly y, en muy pocos casos, tan acertadas a la par que poéticas. Pues, no es fácil describir de un modo no-poético, basado en la más fría descripción científica, unas imágenes tan dadas a la incapacidad de palabra, a la más pura inefabilidad. En orden de combatir esta falta de argumentos, suele surgir la poética, la cual ayuda a la realización de un mapeo de dichas imágenes envueltas en tan compleja práctica artística o concepción de la estética.

Por otro lado, puede resultar abrumador o, en cierta medida, un completo caos debido a la complejidad. Pero, precisamente ahí, en la complejidad (o en la no complejidad, realmente), radica la falta de palabras para llevar a cabo una explicación clara y definida. Pues, por comenzar con un ejemplo, como Glozer (2008) mismo expone brevemente en su texto «[Cy Twombly] devotes its visual judgement to the presence of things»²⁸¹ (pág. 253). Y de aquí, de esta *devoción* por lo circundante, por *la presencia de las cosas*, es dónde parte el viaje fotográfico en Twombly.

²⁸⁰ Traducción aproximada del autor:

«Belleza embriagadora, inundada de luz, saturada de poesía, envuelta en un color iridiscente, sospechosa de armonía. Simple y sugerente, llana y exuberante, y todo esto a la vez, nunca agitado y siempre proveniente de la vida cotidiana.»

²⁸¹ Traducción aproximada del autor:

«[Cy Twombly] dedica su juicio visual a la presencia de cosas»



Figura CXI - Escultura de Twombly con un pequeño bodegón sobre ella compuesto de varias Polaroid y un vaso de cristal. Además, vemos también algunas polaroid sobre la mesa, en la esquina inferior izquierda. © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.

Como explicaba Achim Hochdöfer () en su texto *Blue goes out, B comes in: Cy Twombly narratives of indeterminacy*, para el primer catálogo de la exposición de 2009, *Cy Twombly States of Mind*:

*Twombly's use of light is most seen in conjunction with the symbolism of the lyric poetry of Mallarmé and Paul Valéry; White is a visual equivalent of purity and dematerialization*²⁸² (Hochdöfer, 2008 págs. 21-27).

Volvemos a estar de acuerdo con las palabras de Hochdöfer, especialmente en cómo llega a congregarse, bajo el medio fotográfico en Twombly, los dos valores de más importancia en toda su obra artística: la poesía y la materialidad. No es un secreto la relación que Twombly tenía con, por ejemplo, los versos de Mallarmé²⁸³, pero sí que es una sorpresa encontrar esta relación en su fotografía.

De un modo o punto de vista matérico, es curioso cómo encaja el término desmaterialización con la fotografía de Twombly, especialmente, con sus últimas reproducciones. El blanco, aquí está relacionado con la ausencia de materia, con la ausencia de pigmento, con la relación con el soporte mismo; la imagen aquí no existe, existe el vacío o, en todo caso, la base que sustenta la materia. A través de la sobreexposición (que, curiosa y paradójicamente, no es sino más información, más luz, tocando la superficie fotosensible hasta quemarla), Twombly (2000) elimina el referente en lo fotosensible y, a partir de la reproducción, elimina la imagen mediante la ausencia de pigmento, de materia; el proceso de desmaterialización progresivo es patente en el proceso creativo fotográfico. Parece casi obligatorio citar aquí al propio artista y sus palabras acerca de la refracción de la luz en la superficie del mar mediterráneo:

The sea is white three quarters of the time, just white – early morning. Only in the fall does it get blue, because the haze is gone. The Mediterranean, at least – the Atlantic is brown – is always just white, white, white. And then, even when the sun comes up, it becomes a lighter white. Only in the fall is the Mediterranean this beautiful blue

²⁸² Traducción aproximada del autor:

«El uso de la luz de Twombly se ve más en conjunción con el simbolismo de la poesía lírica de Mallarmé y Paul Valéry; El blanco es un equivalente visual de la pureza y la desmaterialización»

²⁸³ Como ya hemos comentado con anterioridad, como ejemplo de esto, el único texto publicado por Twombly en la revista italiana *L'esperienza Moderna*, Roma, 1957, trata exclusivamente de la idea del *whiteness* y la relación con Mallarmé. Por otro lado, una buena suma de sus obras dedican citas a sus textos y otras referencias al poeta.

Greub, Thyerry. *Das ungezähmte Bild texte zu Cy Twombly*. Alemania : Wilhelm Fink Verlag, ein Imprint der Brill-Gruppe, 2017.

colour, as in Greece. Not because I paint it white; I'd have painted it white even if it wasn't, but I'm always happy that I might have. It's something that has other consciousness behind it ²⁸⁴ (pág. 175).

«El mar es blanco tres cuartas partes del tiempo [...] No porque yo lo pinte de blanco; lo hubiera pintado blanco incluso si no fuera así, pero siempre estoy feliz de haberlo hecho»; no está desligado de la referencia, pero puede rebasarla; infectado por su entorno, pero totalmente aséptico a la hora de producir algo nuevo. La realidad es que la obra de Twombly, en especial su obra fotográfica, se presenta como un grabado en el tiempo y el espacio; una descripción material del estado mental a través de la memoria. Edmund de Waal (2012) explicaba en su texto *Cy Twombly - A Kind of Aura*, dentro del catálogo *Cy Twombly Photographs*:

They become an inscription in space. And like a palimpsest, [...] they seem to be a memorializing of time itself. When looking at these images, you are aware of this act ²⁸⁵ (pág. 6).

Edmund de Waal (2012), con estas palabras, parece volver a la referencia del estado mental; una referencia espacio-temporal de un estado mental concreto, inscrita sobre sí misma, efectivamente, un palimpsesto:

This photographs take that moment and gives it a pause. In this way they are as lyrical as the poems of Rilke. [...] For Rilke, poems were epiphanies, revealing moments of transition. ²⁸⁶ (pág. 6).

²⁸⁴ Traducción aproximada del autor:

«El mar es blanco tres cuartas partes del tiempo, solo blanco; temprano. Solo en otoño se vuelve azul, porque la bruma se ha ido. El Mediterráneo, al menos (el Atlántico es marrón), siempre es blanco, blanco, blanco. Y luego, incluso cuando sale el sol, se convierte en un blanco más claro. Sólo en el otoño es el Mediterráneo de ese hermoso color azul, como en Grecia. No porque yo lo pinte de blanco; Lo hubiera pintado de blanco, incluso si no fuera así, pero siempre estoy feliz de haberlo hecho. Es algo que tiene otra conciencia detrás.»

²⁸⁵ Traducción aproximada del autor:

«Se convierten en una inscripción en el espacio. Y como un palimpsesto, [...] parecen ser una conmemoración del tiempo mismo. Al mirar estas imágenes, eres consciente de este acto.»

²⁸⁶ Traducción aproximada del autor:

«Estas fotografías toman ese momento y le dan una pausa. En este sentido, son tan líricas como los poemas de Rilke. [...] Para Rilke, los poemas eran epifanías, revelando momentos de transición.»

Y ese estado es, más que pausado, llevado a la pausa; no congelado, sino sosegado, apaciguado para su posterior recuerdo, un posterior uso y deleite. *Epifanías* de la luz y del momento concreto; transustanciaciones de estados y entornos precisos, de nuevo de Waal (2012):

*Also a powerful sense of the shape of poems: they were objects in themselves, Dinggedichte, thing-poems. The longer I spent with these wonderful photographs, the closer I felt they were to thing-poems*²⁸⁷ (pág. 6).

Y, de nuevo, aparece lo poético en escena, en relación a la obra de Twombly y, de un modo mucho más concreto a su fotografía. Pero, a diferencia de otras alusiones a la poesía o al contenido o fuerza poética de las imágenes de Twombly, esta vez, surge de un modo mucho más matérico y mucho más palpable. Lo interesante de esta apreciación, comienza con la equiparación de esos poemas-cosa de Rilke al potencial poético de las fotografías de Twombly. Esta comparación dotan de una bella interpretación de la capacidad punzante, de la capacidad de penetración en el que contempla las obras y apelar a su respuesta subjetiva, aflorando así, su lado más insubstancial y sinestésico que es lo poético en relación a la obra de arte plástica.

Esta materialización de lo poético a través de la fotografía en la obra de Twombly se trata de uno de los apartados más bellos e inefables, a la par que poco académico y riguroso. La objetividad y firmeza de estas palabras deben ser medidas desde la importancia de un acercamiento a un entendimiento de sus obras y las reacciones que crean en un público experto que asocia sus imágenes con características de la poesía. La defensa de este argumento se basa en el terreno inestable de la percepción subjetiva y personal propia, pero que sí que avala con numerosos textos de otros autores que hablan de este hecho.

²⁸⁷ Traducción aproximada del autor:

«También un poderoso sentido de la forma de los poemas: eran objetos en sí mismos, Dinggedichte, poemas-cosa. Cuanto más tiempo pasaba con estas maravillosas fotografías, más cerca las sentía de los poemas-cosa.»



Figura CXII - Detail of Pan, Bassano in Teverina, 1980. © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.



Figura CXIII - Detail of Pan, Bassano in Teverina, 1980. © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.

En su texto *L'océan universal des choses*, publicado en *Cy Twombly: The Ceiling - un plafond pour le Louvre*, Richard Leeman argumentaba que «The reason is that Twombly likes words and names for their beauty, their poetic quality - a quality that comes from the way they sound as well as from their evocative power»²⁸⁸ (pág. 46).

²⁸⁸ Traducción aproximada del autor:

«La razón es que a Twombly le gustan las palabras y los nombres por su belleza, su calidad poética; una cualidad que proviene tanto de la forma en que suena como de su poder evocador.»

A pesar de entrar en un juego en el que la certeza no se establezca firme e imponente y que, de algún modo, esto pueda jugar en nuestra contra, vemos la necesidad de entrar en la paráfrasis de esta misma frase aplicada a la fotografía, quedando aproximadamente así: *La razón es que a Twombly le gusta la fotografía por su belleza, por su cualidad poética - una cualidad que viene tanto por su materialidad y belleza física como por su poder evocativo.*

Tal vez esta reinterpretación de las palabras de Richard Leeman sea un poco pretenciosa afirmando esto, pero es innegable que estas palabras bien podrían ajustarse a ciertas razones por las que Twombly fotografiaba; ya no solamente es la materialidad del medio o sus posibilidades (su belleza, en el más amplio sentido estético), sino su poder de evocar la relación de la toma con el estado mental, como un estímulo ante el recuerdo.



Figura CXIV - Large Studio Gaeta, 2007. © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.

Pero, de nuevo, esto nos deja apuntando directamente hacia un terreno de lo poético y de lo evocativo. Kate Nesin (2014) expone en su libro *Cy Twombly Things*:

*[Poet] It is the most tenacious of Twombly's labels, and it is applied for distinct reasons - in part to account (however generically) to the ineffable, in part to take account (more specifically) the artist's personal recourse to poetry*²⁸⁹ (pág. 25)

La asociación directa de la obra de Twombly con la poesía es un repetitivo pasaje en muchos de los textos que tratan al autor. De alguna manera, tanto por esa repetición como por la debilidad de los lazos que las unen, en un sentido de argumentación y análisis de la obra de Twombly, ya puede tildarse al planteamiento de poca profundidad. Su uso y comparativa, bajo nuestro punto de vista, debe permanecer casi en el de la decoración del texto, en el de la propia poética de la descripción. En este mismo texto se hace referencia a esa poética de la imagen, pero siempre desde un planteamiento no de peso y sí de añadido que pueda facilitar la comprensión de un concepto abstracto. Como bien apunta Nesin en el texto, nuestro inciso de lo poético en Twombly está dentro de la vertiente causada por la inefabilidad de la obra del artista; pero, de nuevo, apuntamos que, en nuestro caso, se trata de un modo de aclaración más que de argumentación y, bajo nuestro punto de vista, este uso no perjudica de ninguna manera la comprensión, análisis y documentación de la obra de Twombly.

Por otro lado, la otra de las razones por las que se suele asociar a Twombly con lo poético, como bien apunta Kate Nesin, viene obviamente dada por la conocida relación del artista con la poesía; su afición a la lectura, la inclusión de versos en sus pinturas, las referencias a poetas clásicos y modernos... todo ello envuelve a Twombly en un halo de referencia a la poesía que difícilmente se puede librar de ella.

A pesar de que sí exista esa relación con lo poético, tanto en una vertiente como en otra de las que apunta Kate Nesin, no podemos siempre encasillar las producciones de Twombly en una constante referencia a lo poético, o directamente etiquetar al artista como poeta. Esta

²⁸⁹ Traducción aproximada del autor:

«[Poeta] Es la etiqueta más tenaz de Twombly, y se aplica por razones distintas: en parte para dar cuenta (aunque genéricamente) de lo inefable, en parte para tener en cuenta (más específicamente) de la poesía como recurso personal del artista.»

relación, aunque pueda ser existente desde un punto de vista casi subjetivo, no puede llevarnos a la repetición constante y llegar a convertirla en un cimiento de toda su práctica. Por lo tanto, se trata, ya no de un elemento esclarecedor, sino, llegados a este punto, de un complemento; como bien apunta más tarde en la misma página Nesin (2014): «“Poet” and “poetic” are perhaps understandably tenacious labels for Twombly and his work, but I have not found them to be clarifying ones»²⁹⁰ (pág. 25)

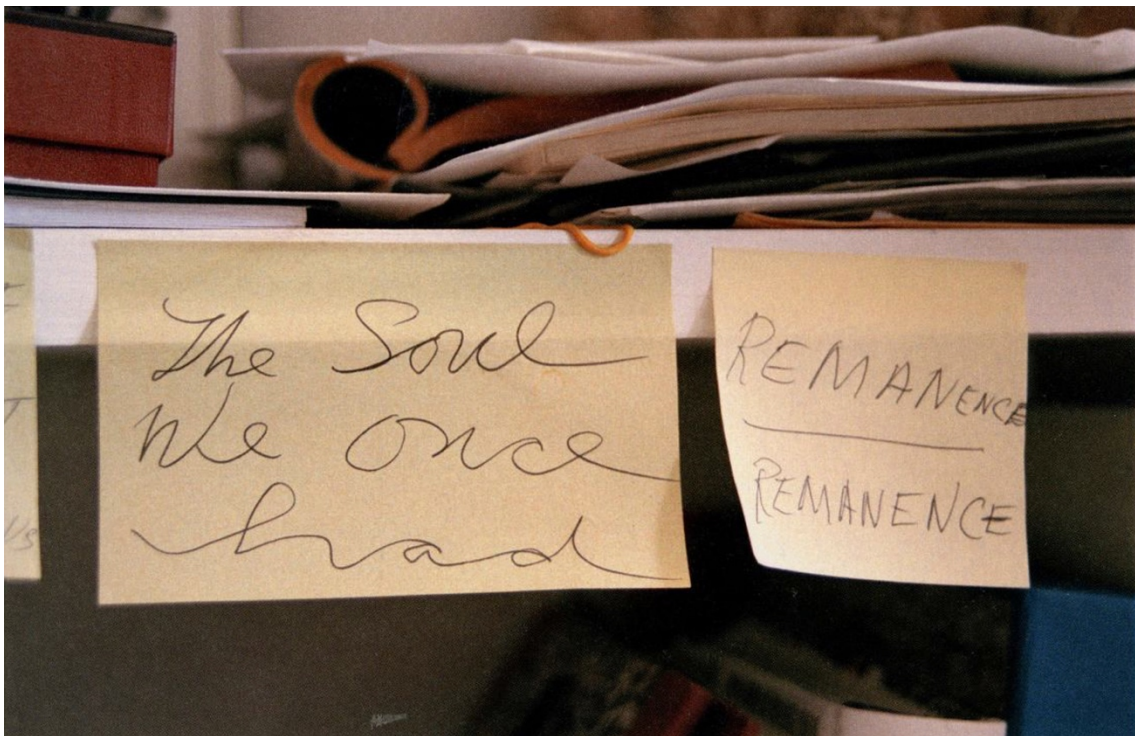


Figura CXV - Tacita Dean, *Gaeta*, a photo essay, 2011 © Tacita Dean

²⁹⁰ Traducción aproximada del autor:

«“Poeta” y “poético” son quizás etiquetas comprensiblemente tenaces para Twombly y su obra, pero no he encontrado que sean esclarecedoras»

Esto nos deja, como observadores, en un terreno de constante dualidad; duplicidad derivada de la incapacidad de palabra, del estado cercano a la incomprensión del que se encuentra frente a la obra. Un estado que, si no es totalmente el de inefabilidad, sí de indecisión ante un término u otro que, en muchas ocasiones, casi roza los extremos. De nuevo, Kate Nesin (2014) expone:

*This tendency [dualism] proves the difficulty of straightforward categorization, or it eases the burden of such categorization, but either way it resonates as at once apt and outmoded*²⁹¹ (pág. 108).

Efectivamente, a la hora de describir la obra de Twombly, así como al propio Twombly y sus acciones, siempre nos embarcan las palabras hacia un dualismo casi involuntario. Nunca cesan las descripciones de su pintura y sus grafismos con una relación directa hacia las inscripciones personales griegas en objetos, sino que siempre tienden a saltar hacia un primitivismo o a una comparación con el grafiti; así como sus esculturas no son solamente descritas como aparentes hitos funerarios, homenajes arcaicos ascendentes, sino que también tratan la banalidad y hasta es citado el Arte Povera. Como bien remarca Nesin, *demuestra la dificultad de la categorización directa* y, a su vez, *alivia la carga de tal categorización*. Una niebla de inefabilidad que rodea toda su producción artística y a su persona.

En el caso de su fotografía, ya no solamente el modo de tomarlas, sino también el motivo tomado, nos guía y conduce, de igual manera, hacia una dualidad prácticamente extrema. Por un lado, las descripciones de las fotografías como poéticas, dónde se ensalza la potencia evocadora de la imagen, por otro, la crudeza y aspereza de la captura; en el caso de lo fotografiado, encontramos desde las más delicadas flores hasta los más absurdos muñecos de peluche. Todo esto hace todavía más inexplicable, en una primera mirada, toda la producción fotográfica de Twombly y su motivo aparente.

Y, volviendo a Nesin, *de cualquier manera resuena como a la vez apta y anticuada*; cuando nos detenemos ante esta dualidad, siempre debemos encontrar las palabras dentro de este mar de inefabilidad, siempre nos proyectamos hacia la descripción y la categorización. Pero, tal

²⁹¹ Traducción aproximada del autor:

«Esta tendencia [dualismo] demuestra la dificultad de la categorización directa, o alivia la carga de tal categorización, pero de cualquier manera resuena como a la vez apta y anticuada.»

vez, en este movimiento de vaivén en el juego de palabras descriptivas esté la seducción de estas imágenes. Edmund de Waal (2012) explicaba en su texto *Cy Twombly - A Kind of Aura*: «His photographs of bouquets of flowers left on a grave, Polaroids lilies and roses, are particular to a moment of privacy staged in public»²⁹² (pág. 5). Como bien aprecia de Waal, en estas fotografías, si no en todas las producidas por Twombly, se aprecia esa continua muestra de lo íntimo pero, de algún modo, no privado. Todo aquello que queda detrás de, en un segundo plano, en las composiciones y estructura mental que un gran público, el espectador, puede hacerse del artista, todo ello es lo expuesto en sus fotografías. Lo oculto de la persona Cy Twombly, casi lo “fotofóbico” de su proceso creativo, queda una vez más grabado a luz en estas imágenes tomadas por él mismo.

Así pues, no se trata de un acontecimientos de relación de lo privado, sino de lo íntimo, de las partículas que componen al operador de la cámara y, a su vez, creador de esta obra. Las imágenes son mostradas, se hacen públicas a los ojos y la mirada de los ajenos a esos instantes; lo privado desaparece, porque tal vez ya fue, para mostrar públicamente lo íntimo. Todo ello gestionado a través de un impulso creador de imágenes, bañado en una esencialidad de placer estético y procesual, guardado en, esta vez sí, una privacidad temporal durante cierto tiempo. Un placer secreto, pequeñas acciones estéticas que conllevan la producción de un material que vacila entre el objeto útil y la creación artística. De nuevo de Waal (2012) comenta: «at the heart of these photographs, [...] is the act of putting something aside, an act of apprehension and record»²⁹³ (pág. 5).

Pero, ese acto de aislamiento, no es sino una toma, una muestra de la realidad expuesta a la luz de su entorno, una captación de lo subjetivo de un contenido consciente, que viaja a través de un gesto y la acción fotográfica, es decir, el acto fotográfico. Un registro mental de un estado de ánimo o del intelecto. Todo esto suma ese *anathemata* del latín, que funciona hacia ambas caras: como una ofrenda (en su parte etimológica) y como una maldición, una condena a ser apartado y excluido.

²⁹² Traducción aproximada del autor:

«Sus fotografías de ramos de flores en una tumba, Polaroids de lirios y rosas, son particulares de un momento de privacidad sacadas al público.»

²⁹³ Traducción aproximada del autor:

«En el corazón de estas fotografías, [...] es el acto de dejar algo de lado, un acto de aprensión y registro.»

A modo de corolario, usaremos una cita de Peter Benson Miller (2015), en su texto *Cy Twombly, Photographer*, perteneciente al catálogo publicado con motivo de la exposición con mismo título, del 7 de Octubre al 22 de Noviembre de 2015 en la *American Academy in Rome*²⁹⁴:

*Time and again, Twombly's photographs [...] present thus with fragments, evanescent sensory experience, the mutability of nature, and the inevitability of death*²⁹⁵ (pág. 93).

²⁹⁴ Cy Twombly, *Photographer*. Nero, Poznán, 2015.

²⁹⁵ Traducción aproximada del autor:

«Una y otra vez, las fotografías de Twombly [...] nos presentan fragmentos, experiencia sensorial evanescente, la mutabilidad de la naturaleza y la inevitabilidad de la muerte.»

Conclusiones

La Fotografía de Cy Twombly tiene una importancia mucho mayor de la que, en primera instancia se presupone. No solamente como cuerpo operístico fotográfico (por su volumen y calidad de contenido), sino también como parte indispensable del todo del artista; no podemos llegar a comprender la totalidad de la obra de Twombly (su *modus operandi*, su concepción de las imágenes y el uso que hace de ellas, su mirada...), sin tener en consideración este apartado que, hasta ahora, se ha visto desplazado, marginado o incluso infravalorado.



Figura CXVI - Interior de la casa de Twombly en Lexington, V.A. Se pueden ver varias fotografías dry-print encima del mobiliario © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.

Es evidente que esta parte del trabajo de Cy Twombly se ha visto menospreciada en mayor o en menor medida, tanto por la lacra del medio fotográfico como “medio menor” respecto a los gigantes plásticos Pintura o Escultura, como por su tardía presentación al público general, pero, como hemos podido comprobar durante toda la investigación, la toma de fotografías ha acompañado a Twombly desde sus inicios en la producción artística. Desde la utilización de cámaras que no eran propias, pasando por explorar diferentes soportes, hasta

encontrar el formato Polaroid que tanto le aportó en su desarrollo artístico (ya no solamente en el aspecto fotográfico). Desde los inicios de la década de 1970, Cy Twombly disparó la mayoría de sus fotografías con las cámaras instantáneas Polaroid que le acompañaron hasta el final de sus días, construyendo, toma a toma, el grueso de imágenes que conocemos hoy como el trabajo fotográfico de Cy Twombly.

La instantaneidad y el automatismo de la máquina Polaroid dejan todo el espacio necesario a esa captura de lo esencial buscaba con aquellas tomas; para un artista impulsivo, impaciente y con poco tiempo para detenerse en detalles técnicos, la inmediatez del proceso de la toma y el revelado eran cruciales. No solamente el no preocuparse por qué parámetros modificar, sino también la obtención de un resultado más o menos instantáneo, permitió a Twombly llevar su hacer fotográfico hasta el máximo exponente. Una concepción y ejecución de la fotografía que bien podría interpretarse como precaria, naif e inconsciente, llevado de la mano de una apariencia de la toma totalmente arbitraria y desprovista en ciertos momentos de un sentido, pero que realmente se cimienta en todo su bagaje y saber hacer. Como la artista Tacita Dean (2011) comentaba acerca del trazo de Twombly «It is wrong to relate Twombly's marks to doodling; they come from mindfulness rather than mindlessness and are not the marks of an unconscious mind but of a knowing one»²⁹⁶ (pág. 9) y, aunque aquí Dean hablase acerca de sus pinturas, este concepto de la «consciencia» del acto y de la «plena atención» durante la acción, es totalmente aplicable también al acto fotográfico.

Si bien es cierto que debido al automatismo de la cámara, este acto consciente de la toma, puede entrar en el juego de las casualidades de lo propiamente fotosensible; el artista siempre intentó encontrar el punto dulce dónde su práctica fotográfica se desarrollase sin ningún tipo de barrera; una especie de lucha contra el aparato prediseñado en pro de alcanzar la imagen deseada. Un gesto determinado que lo lleva a desarrollar un hacer muy específico, y que a su vez, se aleja de cualquier cita a otros autores, estilos o movimientos artísticos. Si bien es cierto que no podemos hablar de un “lenguaje propio” determinado en su producción, ya que no encontramos determinantes sus acciones como para bautizarlas de lenguaje, sí que llegamos a esclarecer una serie de códigos, técnicas y formas, que se presentan finalmente como un conjunto firme y consistente. Estas pequeñas pistas que nos han llevado a

²⁹⁶ Traducción aproximada del autor:

Es incorrecto relacionar las marcas de Twombly con garabatos; provienen de la atención plena en lugar de la falta de atención y no son las marcas de una mente inconsciente, sino de una conciente.

comentar, en pro de la comprensión por aproximación, los parecidos históricos con personajes como Brancusi o Medardo Rosso, han sido las mismas que también nos han llevado a desestimar cualquier relación directa con el Pictorialismo. La fotografía de Twombly se muestra, al igual que el resto de su obra plástica, como un compendio de fragmentos personales, que se funden en caprichos estéticos, que forman un cuerpo operístico sin más relación que consigo mismo y su experiencia personal; *state of mind* llevado a imagen, a materia.

Es precisamente aquí, en ese terreno, en el de la necesidad derivada del deseo de captura o creación de la imagen, donde todas las prácticas de Twombly se topan; el cruce de caminos entre los diferentes medios está en la interrelación de todos ellos y no solamente en la parte más superficial y aparente de cada pieza. Si bien podríamos llegar a establecer ciertos parámetros de similitud estética en las piezas plásticas acabadas (como podrían ser el uso del blanco tanto en pintura como en escultura o la inclusión de texto en ambos medios), las fotografías son la parte de su producción que más se aleja de estas señas de identidad constitutivas de los medios plásticos, por las que comúnmente reconoceríamos una obra de Cy Twombly. Pero, como bien expuso Nicholas Cullinan (2011), estas prácticas no son directamente comparables, sino que están «interrelacionadas»; no tendríamos por qué buscar una relación física directa ni, muchísimo menos, tendríamos que ver oposición entre los diferentes medios.



Figura CXVII - Estudio de Twombly en Lexington, VA. En primer plano podemos ver una de sus escultura y, junto a esta, varias fotografías Polaroid de la misma, así como un paquete de Polaroids y la máquina © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.

Esta desconexión en lo directo de la superficialidad con el resto de su obra, bien podría atribuirse al ánimo con el que el artista realizaba estas fotografías en primera instancia; además de la captura inmediata de esa fracción primordial del momento de la toma, el ya mencionado *estado mental*, la fotografía para Twombly servía como imagen de apoyo para un esparcimiento o recreo de la memoria. La Polaroid, por su carácter intrínseco objetual, funcionaba como elemento visual físico al que Twombly recurría de forma asidua; mirando de nuevo estas imágenes, elaboraba sus constelaciones mentales que acababan por materializarse en acciones pictóricas o resultados plásticos y, posteriormente, en una producción fotográfica en sí misma. Pero, lo que queremos recalcar aquí es que, además de la importancia de la toma, el objeto resultante del acto fotográfico tenía un papel de sumo valor en el proceso de creación de todo su material artístico; al igual que otras referencias externas, de las cuales el artista bebía constantemente para alimentar sus impulsos, que lo llevaban a ejecutar una pintura o una escultura, su propia fotografía se presentaba como una referencia más, además de presentarse como apoyo o *memento* (de aquello que fotografió, de cómo lo fotografió, de cuál era su estado físico y/o mental, colores, formas...)



Figura CXVIII - Estudio de Twombly a las afueras de Gaeta. Sobre las mesas podemos ver varios referentes visuales, así como fotografías propias, entremezclado con materiales pictóricos y catálogos de exposiciones. © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.

Estos ejercicios de memoria varían en formas y tipologías. Desde la colocación de las fotografías en el espacio del estudio (como podría ocurrir con otros referentes visuales tales como reproducciones de catálogos, por poner un ejemplo). Pasando por la colocación de las mismas objetuales Polaroid en lugares muy específicos, incluso contiguas o sobre sus obras tridimensionales, creando aquí, una relación entre las dos piezas que bien podría considerarse una nueva formación plástica. Hasta la acción propia del juego de naipes como una especie de solitario reflexivo; un tarot de la memoria, que parecía revelarle impulsos concretos en forma de claves visuales. Todos ellos procesos de revisión de su propia acción; reiteración en el momento vivido y en el recuerdo de lo sentido, casi de lo pensado, como una inducción propia a la catarsis.



Figura CXIX - Twombly "jugando" con las Polaroid cual naipes. © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.

Por lo tanto, frente a la cuestión de la decisión que lo lleva a reproducir los originales, no podemos llegar a esclarecer algo concreto. Ante esta incerteza y el riesgo de imprecisión en nuestros juicios, a lo único que podríamos llegar a darle crédito es al factor de la eterna reinterpretación a sí mismo; la inquietud de Twombly por explorar aquellos terrenos que pueden llegar a llamar su atención, llevan al artista a mostrarse interesado por la reproducción mecánica de ciertas imágenes²⁹⁷. Por otro lado, la preocupación por la desaparición de la imagen del formato Polaroid, que como sabemos es altamente inestable y sensible a los cambios de temperatura, humedad y su exposición a la luz; inconveniente físico que, curiosamente, se relaciona con su concepto de memoria (tanto en el desvanecerse, como en lo perenne de su idea), siempre presente en todo su trabajo a través de la inclusión estética del mito y la historia de una manera anacrónica.

En conjunción con esta idea de lo anacrónico en su producción, se encuentra la primera decisión en cuanto a método de reproducción de sus fotografías se refiere; la elección de el

²⁹⁷ Hacemos referencia aquí a la anécdota de la copistería en Lexington que comentaba Nicola Del Roscio en la primera entrevista con el autor. Ver nota al pie 180.

método de la familia Fresson como primer modo de reproducción de las indiciales Polaroid, es todavía más incierta que la razón misma de la creación de estos múltiples²⁹⁸, pero bien podría casar con una forma de reproducción fotográfica mediante un método manual, clásico y antiguo, a modo de cita y redundancia de lo desplazado temporalmente. Por otro lado, esta relación con un método de reproducción tan concreto, de una época también precisa, le valió que su fotografía se relacionara con el concepto del pictorialismo; título del cual sabemos que Twombly no huyó, pero tampoco se pronunció en su favor, situándose una vez más en la ambigüedad, el dualismo y la inestabilidad. Lo que sí que podemos concretar es el cese de la producción con la familia francesa, ya fuere por su proximidad a una idea tan concreta de la reproducción fotográfica que pudiese encasillarlo, o por la incomodidad y extensión en el tiempo desde el envío de originales hasta el recibimiento de las copias... tras esa primera exposición, Twombly no vuelve a trabajar con los Fresson. A nuestro juicio, la meticulosidad de las reproducciones, así como lo delicado y preciosista de las mismas, son motivos de sobra para esclarecer que aquél no era el *modus operandi* de Twombly; una vez se conoce el trabajo del artista, su manera de proceder, el resultado de sus piezas, todo el trabajo de estudio que llevaba a cabo... después de haber buceado entre las imágenes de sus casas, sus estudios y de haber analizado sus propias fotografías, lo que se esclarece, lo que realmente podemos vislumbrar, es que nada de lo producido por Cy Twombly es cercano a la idea del virtuosismo y, estas «interpretaciones» (como las llamó muy acertadamente William Katz (1993)), no son sino un ejercicio de orfebrería gráfica.

²⁹⁸Aunque, tras conversaciones con varias personas relacionadas con la Cy Twombly Foundation, podríamos aventurar que parte de la decisión de contar con la familia Fresson podría provenir de la recomendación de William Katz, el mismo autor del texto del catálogo editado para la primera exposición de las fotografías de Twombly en 1993. Pero, de nuevo, esto no podría tratarse de una sentencia firme.



Figura CXX - Cy Twombly en las oficinas de Schirmer/Mosel en Munich. © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.

Cuándo la técnica de los Fresson se presentaba como demasiado meticulosa, a pesar de su gran calidad y belleza material (alejándose así conceptual y matéricamente del hacer de Twombly general, dónde lo precario y lo crudo tienen presencia continua), aparece²⁹⁹ el método bautizado como *dry-print*. La técnica de impresión seca mediante máquina reprográfica, fue para Twombly la vía a escoger tras su cese con la familia francesa. Este nuevo método se acerca más a la estética predominante en todo el trabajo del artista; sus producciones plásticas dónde lo inestable, lo precario y lo impreciso son los abanderados de toda superficie matérica de las obras, arraigan a la perfección con la materialidad del nuevo proceso *dry-print*. Las reproducciones procedentes de la máquina Canon CLC 1110 conseguida por Lothar Schirmer a principios del 2000, serán para Twombly el modelo preciso buscado para la reproducción de sus preciadas Polaroid. Por un lado, vuelve a aparecer el automatismo de la máquina; al igual que con la Polaroid, la máquina prediseñada no esconde ningún misterio y reproduce las imágenes sin ningún tipo de requerimiento

²⁹⁹ O reaparece, de hecho; según el testimonio de Nicola Del Roscio, Twombly decide imprimir sus fotografías al ver las copias en el escaparate de una tienda reprográfica en Lexington. Puesto que es incierto saber si esto fue antes o después de haber reproducido las Polaroid con los Fresson, no podemos asegurarlo. No obstante, conviene tenerlo presente.

técnico específico. Por otro lado, este nuevo proceso permitía a Twombly estar presente durante el transcurso de la copia de cada una de las fotografías, teniendo así acceso a cualquier toma de decisiones *in situ*; decidir el balance de blancos, la predominancia de un color u otro, así como cualquier otro tema de edición o multiplicación de cada toma es, a nuestro parecer, un detalle clave en la comprensión de por qué se asentó en este método de reproducción y no en otro, además de las razones estéticas ya comentadas.



Figura CXXI - Cy Twombly, *Bacchanalia-Fall (5 Days in November)*, 1977 © Cy Twombly Foundation

Por otro lado, aunque Twombly, durante toda su carrera artística, flirteaba con la pintura sobre la fotografía (siendo esto visible, sobre todo, en reproducciones impresas de múltiples fuentes que forman parte de collages y otras composiciones), rara es la vez en la que veamos que interviene sobre sus propias fotografías, más allá de la firma de los ejemplares reproducidos o el gofrado de sus iniciales. De hecho, ninguna de estas intervenciones sobre soportes fotográficos, está publicada; las mostradas en esta tesis son totalmente inéditas. Estas muestras de pintura sobre fotografía revelan a un Twombly, de nuevo, inquieto y en búsqueda de nuevas miradas a su propio trabajo. Estos raros ejemplos de cera tipo crayón roja, utilizada directamente sobre un par de fotografías Polaroid de sus pinturas *Bacchus*, vuelven a ser todo un misterio dentro del material producido por Cy Twombly. Nuestras pesquisas al respecto, se enfocan hacia a posibilidad de un Twombly haciendo uso directo

de la fotografía como soporte para “practicar” el siguiente paso; una manera de no incidir directamente sobre la pintura y ver así, si esa superficie requiere de un estrato más de trazos y materia. Por supuesto, las fotografías intervenidas resultantes, son una fuente de gusto estético y de calidad gestual, pero sobre eso destaca todo el potencial subyacente que puede dar pie a nuevas investigaciones, centradas específicamente en esos casos de excepción.



Figura CXXII - Interior de la casa de Twombly en Lexington, VA. Se pueden ver varias fotografías dry-print enmarcadas provisionalmente encima del mobiliario © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.

Pero no es de extrañar encontrar estos juegos de posibilidad dentro del ámbito del estudio de Cy Twombly. Uno de los detalles más recurrentes, que se encuentran al bucear entre las imágenes de archivo de la Fondazione Nicola Del Roscio relativas a los espacios habitados de Twombly, es el constante flirteo del artista con la idea y objeto del marco. Este vistazo inmediato que le ofrecía la colocación de un marco físico delante de una de sus obras, junto a una de sus esculturas, o simplemente acotando un fragmento visual de la sala dónde se encuentra, hermana a la perfección con la clásica idea de ventana y su relación con el encuadre fotográfico. Además, esta misma idea de enmarcación la podemos ver constantemente en sus obras en papel (dónde los papeles se superponen a modo de collage, enmarcándose los más pequeños sobre los de mayor superficie), e incluso en la reproducción de sus fotografías (dónde la impresión no se encuentra nunca a sangre, sino por el contrario, se muestra

centrada con una gran cantidad de espacio blanco alrededor de la imagen). Todo esto, por no mencionar lo íntimamente ligado que el marco (su estética, valor y presencia) al formato Polaroid; no creemos que todo esto forme parte de una casualidad, sino de un cosmos estético inconsciente que se materializa de diferentes formas en medios diferentes.

Ese cosmos mencionado, perteneciente a la parte inconsciente de la creación, mucho tiene que ver con las temáticas que Twombly llega a fotografiar. Sí, es innegable que parte de las fotografías realizadas por Twombly señalan a simples temáticas de interés por parte del autor; los paisajes, la flora, lo cotidiano, sus estudios, los limones... forman, inequívocamente, parte de la personalidad del autor y de sus intereses más accesibles y directos (de hecho, podemos verlos repetidos en multitud de sus piezas plásticas). Pero, de algún modo, muchas del resto de “temáticas” encontradas a lo largo de catálogos y exposiciones, no refieren a esta simplicidad; ciertas fotografías se enmarcan en conjuntos de imágenes que no muestran un interés concreto, sino algo más allá de lo reproducido. Hablamos aquí de fotografías que indagan en la profundidad de la razón de la toma, que apelan directamente al *estado mental del momento* del artista y su relación con la imagen tomada; son fotografías que hablan más del componente estético que las forma (y que las formó), que de lo que realmente muestran como imagen. Son estas fotografías, bajo nuestro punto de vista, las que definen en mayor medida la razón del fotografiar de Twombly.

Por supuesto, no decimos aquí que estas tomas sean las únicas que contienen ese carácter revelador y único, relacionado con el *state of mind* y la «fotografía mental» que señalaba Nicola Del Roscio en una de las entrevistas concedidas, sino que por su carácter, forma y concepción, se manifiestan de manera impar como muestras que sustentan nuestras hipótesis. Una muestra de ello podrían ser las últimas fotografías realizadas en el cementerio de la isla de St. Barths donde, a pesar de mostrarse de una manera clara y sin distorsiones o cualquier presunción de deformación de la imagen, el tema fotografiado ahonda en un terreno de lo interno del artista, de su estado singular del momento, de la atmósfera del inconsciente propio... de nuevo, un *state of mind* decantado a través de la toma fotográfica, que, por otro lado, va en incremento del color hacia el final de sus días.



Figura CXXIII - Pan, Bassano in Teverina, 1980 © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.



Figura CXXIV - St. Barths, 2011 © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.

Pero, dónde desemboca toda nuestra investigación, es en la incapacidad de palabra constante a la hora de abordar cualquier descripción o idea cercana a estas imágenes. De nuevo, en palabras de Tacita Dean (2003) durante las charlas *Artists on Artists* en el Dia Center de Nueva York:

*Cy Twombly is not an easy one to have chosen... his paintings and sculptures, as everyone knows, are ineffably beautiful and therefore make everybody a bit speechless. As I've been waiting through lots of other people's writings on the subject I know that the language found is a bit...*³⁰⁰ (Dean, 2003).

No, desde luego, Twombly no ha sido una elección fácil; muchísimo menos su trabajo fotográfico. La rueda de lo precario, que guía hacia lo inestable, provoca ese último estadio de inefabilidad que a tantos quebraderos de cabeza conlleva. El recorrido a través de la escasa bibliografía acerca de las fotografías de Twombly, solo consigue señalar hacia lugares inciertos de sintaxis imprecisa y morfologías enrevesadas, sin conseguir más que un discurso poético y una interpretación evocadora, pero a su vez poco esclarecedora. Todos estos textos, a cada cual más brillante, se precipitan al vacío de lo lírico tras ser vencidos por la trampa estética de estas imágenes; es inevitable no encontrar las palabras precisas y, por lo tanto, agarrarse a las más alusivas con el propósito de ser comprendidos. En esta investigación se ha intentado llegar a la máxima precisión de lenguaje en la descripción de las imágenes; con más o menos éxito durante el proceso, hemos ido percatándonos de este problema desde los inicios. Por consiguiente, el análisis de esta inefabilidad ha sido, en definitiva, el aporte más personal de esta investigación. Desde concretar la idea de lo precario y la de inestabilidad, como detonantes para la consiguiente falta de léxico en cuanto a la descripción de estas fotografías, a la identificación de lo poético y la dualidad como vertientes más claras a la hora de evitar las palabras concretas en esta descripción fallida; el aporte descriptivo de esta problemática, nos ha hecho percatarnos de que estas mismas faltas en el lenguaje al abordar lo fotográfico en Twombly (ya no solamente las imágenes resultantes),

³⁰⁰ Traducción aproximada del autor:

No ha sido fácil elegir a Cy Twombly... sus pinturas y esculturas, como todo el mundo sabe, son inefablemente hermosas y, por lo tanto, hacen que todos se queden sin palabras. Como he estado esperando a través de muchos escritos de otras personas sobre el tema, sé que el lenguaje encontrado es un poco...

En el tono de la grabación se aprecia como Tacita deja en el aire la siguiente palabra (o es totalmente inaudible), pero podemos entender que la artista hace referencia a la inexactitud de palabra en esos textos visitados.

son parte de la forma final del conjunto del trabajo fotográfico del artista. De nuevo, comprendiendo aquí desde la toma, el gesto fotográfico, su relación con el *state of mind* del momento preciso, su reciprocidad física y mental con el entorno y el sujeto, el objeto Polaroid resultante, su uso, la reproducción del mismo... ese largo etcétera de fragmentos de la constelación fotográfica son, finalmente, los causantes de la conclusión en semejantes imágenes y, por consiguiente, nuestra insuficiencia de palabra ante ellas.



Figura CXXV - Cy Twombly en su estudio de Lexington, V.A. Fotografía realizada por Nicola Del Roscio © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.

Conclusions (English)

Cy Twombly Photography is of much greater importance than is assumed in the first instance. Not only as a photographic body (for its volume and quality of content), but also as an indispensable part of the artist's whole; we cannot get to understand the whole of Twombly's work (his *modus operandi*, his conception of the images and the use he makes of them, his look...), without considering this section which, until now, has been displaced, marginalized or even undervalued.

*See: Figure CXVII - Interior of Twombly's house in Lexington, VA. Several dry-print photographs can be seen on the furniture © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives
Fondazione Nicola Del Roscio.*

It is clear that this part of Cy Twombly's work has been undervalued to a greater or lesser extent, both by the scourge of the photographic medium as a "minor medium" with respect to the plastic giants Painting or Sculpture, and by its late presentation to the general public, but, as we have seen throughout the investigation, the taking of photographs has accompanied Twombly since its inception in artistic production. From the use of cameras that were not their own, through exploring different media, until finding the Polaroid format that contributed so much to him in his artistic development (not only in the photographic aspect). Since the beginning of the 1970s, Cy Twombly shot most of his photographs with the Polaroid instant cameras that accompanied him until the end of his days, building, take by take, the bulk of images we know today as the photographic work of Cy Twombly

The instantaneity and automatism of the Polaroid machine leave all the necessary space for that capture of the essentials sought with those shots; For an impulsive artist, impatient and with little time to dwell on technical details, the immediacy of the process of making and developing were crucial. Not only did he not worry about what parameters to modify, but also the obtaining of a more or less instantaneous result, allowed Twombly to take his photographic work to the maximum exponent. A conception and execution of photography that could well be interpreted as precarious, naive and unconscious, taken by the hand of a totally arbitrary and apparently devoid, at certain moments, of a sense, but that really is based on its entire background and knowledge. As the artist Tacita Dean (2011) said about

Twombly's drawing line "It is wrong to relate Twombly's marks to doodling; they come from mindfulness rather than mindlessness and are not the marks of an unconscious mind but of a knowing one" (p. 9) and, although here Dean talked about his paintings, this concept of the "consciousness" of the act and the "Full attention" during the action, is also fully applicable to the photographic act.

Although it is true that due to the automatism of the camera, this conscious act of the taking, can enter into the game of the coincidences of the photosensitive; the artist always tried to find the sweet spot where his photographic practice developed without any barrier; a kind of fight against the pre-designed apparatus in order to achieve the desired image. A particular gesture that leads him to develop a very specific act, and that in turn, moves away from any appointment to other authors, styles or artistic movements. While it is true that we cannot speak of a particular "own language" in its production, since we do not find its actions decisive in order to baptize them with the word language, we can reach to clarify a series of codes, techniques and shapes, which are finally presented as a firm and consistent set. These small clues that have led us to comment, in favour of understanding by approximation, the historical similarities with characters such as Brancusi or Medardo Rosso, have been the same that have also led us to dismiss any direct relationship with Pictorialism. Twombly's photography is shown, like the rest of his plastic work, as a compendium of personal fragments, which merge into aesthetic caprices, which form a body of work with no more relationship than with himself and his personal experience; state of mind taken to image, to matter.

It is precisely here, in that field, the one of the need derived from the desire to capture or create the image, where all Twombly's practices meet; the crossroads between the different media is in the interrelation of all of them and not only in the most superficial and apparent part of each piece. Although we could establish certain parameters of aesthetic similarity in the finished plastic pieces (such as the use of white in both painting and sculpture or the inclusion of text in both media), photographs are the part of their production that most get away from these identity signs constitutive of his plastic media, by which we would commonly recognize a work by Cy Twombly. But, as Nicholas Cullinan (2011) explained, these practices are not directly comparable, but are "interrelated"; we would not have to look for a direct physical relationship, nor we would have to see opposition between the different media.

See: Figure CXVIII - Twombly Study in Lexington, VA. In the foreground we can see one of his sculpture and, next to it, several Polaroid photographs of it, as well as a package of Polaroids and the machine © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.

This disconnection directly from the superficiality with the rest of his work, could well be attributed to the mood in which the artist made these photographs in the first instance; in addition to the immediate capture of that primordial fraction of the moment of the capture, the aforementioned mental state, the photograph for Twombly served as a supporting image for a memory recreation or play. The Polaroid, due to its intrinsic objectual nature, functioned as a physical visual element that Twombly used regularly; looking at these images again, he elaborated his mental constellations that ended up materializing in pictorial actions or plastic results and, later, in a photographic production in itself. But, what we want to emphasize here is that, in addition to the importance of the shot, the object resulting from the photographic act had a role of great value in the process of creating all its artistic material; like other external references, from which the artist constantly drank to feed his impulses, which led him to execute a painting or sculpture, his own photograph was presented as another reference, in addition to being presented as a support or memento (of the photographed, how he photographed it, what his physical and / or mental state was, colours, shapes...)

See: Figure CXIX - Twombly study on the outskirts of Gaeta. On the tables we can see several visual references, as well as our own photographs, intermingled with pictorial materials and exhibition catalogs. © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.

These memory exercises vary in forms and typologies. From the placement of the photographs in the study space (as could be the case with other visual references such as catalogue reproductions, for example). Going through the placement of the same Polaroid objects in very specific places, even contiguous or on their three-dimensional works, creating here, a relationship between the two pieces that could well be considered a new plastic formation. Even the action of the card game as a kind of reflective solitaire; a tarot of memory, which seemed to reveal concrete impulses in the form of visual clues. All of them

review processes of their own action; reiteration in the lived moment and in the memory of the felt, almost of the thought, as an self-induction to catharsis.

See: Figure CXX - Twombly "playing" with the Polaroid which cards. © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.

Therefore, facing the question of the decision that leads him to reproduce the originals, we cannot get to clarify something concrete. Given this uncertainty and the risk of inaccuracy in our judgments, the only thing we could possibly give credit to is the factor of eternal reinterpretation of itself; Twombly's concern to explore those areas that can get his attention, lead the artist to be interested in the mechanical reproduction of certain images³⁰¹. On the other hand, the concern about the disappearance of the image of the Polaroid format, which as we know is highly unstable and sensitive to changes in temperature, humidity and its exposure to light; physical inconvenience that, curiously, is related to his concept of memory (both fade and perennial of his idea), always present in all his work through the aesthetic inclusion of myth and history in an anachronistic way.

In conjunction with this idea of the anachronistic in its production, the first decision regarding the method of reproduction of its photographs is found; the choice of the Fresson family method as the first way of reproduction of the Polaroids is even more uncertain than the reason for the creation of these copies³⁰², but it could well match with a type of manual photographic reproduction, classical and old method, as a way of pointing, like a redundancy of the temporarily displaced. On the other hand, this relationship with such a specific method of reproduction, from a time also precise, earned him that his photography related to the concept of Pictorialism; title of which we know that Twombly did not run away, but neither did he speak in his favour, once again placing himself in ambiguity, dualism and instability. What we can specify is the cessation of production with the French family, whether due to

³⁰¹ We refer here to the anecdote of the copy shop in Lexington that Nicola Del Roscio commented in the first interview with the author. See footnote 180.

³⁰² Although, after conversations with several people related to the Cy Twombly Foundation, we could venture that part of the decision to have the Fresson family could come from the recommendation of William Katz, the same author of the catalog text edited for the first exhibition of the Twombly photographs in 1993. But, again, this could not be a firm sentence.

its proximity to such a concrete idea of photographic reproduction that could label him, or because of the discomfort and extension in time from the sending of originals to the reception of the copies... after that first exhibition, Twombly does not return to work with the Fressons. In our opinion, the meticulousness of the reproductions, as well as the delicate and precious of them, are ample reasons to clarify that this was not Twombly's *modus operandi*; Once you know the work of the artist, his way of proceeding, the result of his pieces, all the study work he carried out... after having dived among the images of his houses, his studies and having analysed his own photographs, what is clarified, what we can really glimpse, is that nothing produced by Cy Twombly is close to the idea of virtuosity and, these "interpretations" (as William Katz (1993) very aptly called them), are but an exercise in graphic goldsmithing.

See: Figure CXXI - Cy Twombly at the Schirmer / Mosel offices in Munich. © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.

When the Fresson technique was presented as too meticulous, despite its great quality and material beauty (thus moving away conceptually and materially from the general Twombly, where the precarious and the raw have continuous presence), the method named as *dry-print* appears³⁰³. The technique of dry printing by reprographic machine, was for Twombly the way to choose after his cessation with the French family. This new method is closer to the predominant aesthetic in all the artist's work; its plastic productions where the unstable, the precarious and the imprecise are the standard bearers of every material surface of the works, root perfectly with the materiality of the new *dry-print* process. The reproductions from the Canon CLC 1110 machine obtained by Lothar Schirmer in the early 2000s will be for Twombly the precise model sought for the reproduction of its precious Polaroid. On the one hand, the machine automatism reappears; as with the Polaroid, the pre-designed machine does not hide any mystery and reproduces the images without any specific technical requirement. On the other hand, this new process allowed Twombly to be present during the course of the copy of each of the photographs, thus having access to any decision making

³⁰³ Or it reappears, in fact; According to the testimony of Nicola Del Roscio, Twombly decides to print his photographs when he sees the copies in the shop window of a reprographic store in Lexington. Since it is uncertain to know if this was before or after reproducing the Polaroid with the Fressons, we cannot assure it. However, it should be kept in mind.

on the spot; deciding the white balance, the predominance of one color or another, as well as any other issue of editing or multiplication of each shot is, in our opinion, a key detail in the understanding of why it settled in this method of reproduction and not in another, in addition to the aesthetic reasons already mentioned.

See: Figure CXXII - Cy Twombly, Bacchanalia-Fall (5 Days in November), 1977 © Cy Twombly Foundation

On the other hand, although Twombly, throughout his artistic career, flirted with painting on photography (this being visible, especially, in printed reproductions of multiple sources that are part of collages and other compositions), it is rare the time when let's see that it intervenes on its own photographs, beyond the signature of the reproduced copies or the embossing of its initials. In fact, none of these interventions on photographic media is published; those shown in this thesis are completely unpublished. These samples of painting on photography reveal a Twombly, again, restless and in search of new looks at his own work. These rare examples of red crayon wax, used directly on a couple of Polaroid photographs of his Bacchus paintings, are once again a mystery within the material produced by Cy Twombly. Our research in this regard, focus on the possibility of a Twombly making direct use of photography as a support to “practice” the next step; a way not to directly affect the painting and see if that surface requires another layer of strokes and material. Of course, the resulting intervened photographs are a source of aesthetic taste and gestural quality, but that highlights all the underlying potential that can give rise to new research, specifically focused on those exceptional cases.

See: Figure CXXIII - Interior of Twombly's house in Lexington, VA. You can see several dry-print photographs provisionally framed on the furniture © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.

But it is not surprising to find these possibility games within the scope of the study of Cy Twombly. One of the most recurring details, found when diving between images at the Fondazione Nicola Del Roscio's archive of Twombly's inhabited spaces, is the artist's constant flirting with the idea and purpose of the frame. This immediate glimpse that offered him the placement of a physical frame in front of one of his works, next to one of his sculptures, or simply delimiting a visual fragment of the room where he is, matches perfectly

with the classic idea of window and its relationship with the photographic framing. In addition, this same idea of framing can be seen constantly in his works on paper (where the papers are superimposed as a collage, framing the smallest ones on those of greater surface), and even in the reproduction of his photographs (where the printing it is never found borderless, but on the contrary, it is centred with a large amount of white space around the image). All this, not to mention how closely the framework (its aesthetics, value and presence) is linked to the Polaroid format; we do not believe that all this is part of a coincidence, but of an unconscious aesthetic cosmos that materializes in different ways in different medias.

That mentioned cosmos, belonging to the unconscious part of creation, has a lot to do with the themes that Twombly gets to photograph. Yes, it is undeniable that part of the photographs taken by Twombly point to simple themes of interest by the author; landscapes, flora, everyday life, his studies, lemons... form, unequivocally, part of the author's personality and his most accessible and direct interests (in fact, we can see them repeated in many of his plastic pieces). But, somehow, many of the rest of the "themes" found throughout catalogues and exhibitions do not refer to this simplicity; certain photographs are framed in sets of images that do not show a specific interest, but something beyond what has been reproduced. We speak here about photographs that investigate the depth of the reason for the shot itself, which directly appeal to the mental state of the moment of the artist and his relationship with the image taken; they are photographs that speak more of the aesthetic component than the shape (and that formed them), than of what they really show as an image. These photographs are, in our view, what define the reason of photographing for Twombly to a greater extent.

Of course, we do not say here that these shots are the only ones that contain that revealing and unique character, related to the state of mind and the "mental photography" that Nicola Del Roscio pointed out in one of the interviews granted, but because of their character, form and conception, manifest themselves in an odd way as samples that support our hypotheses. A sample of this could be the last photographs taken in the cemetery of the island of St. Barths where, despite being shown clearly and without distortions or any presumption of distortion of the image, the subject photographed delves into an artist's internal field, of his singular state of the moment, of the atmosphere of his own unconscious... again, a state of

mind decanted through photographic photography, which, on the other hand, is increasing in color towards the end of his days.

See: Figure CXXIV - Pan, Bassano in Teverina, 1980 © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.

See: Figure CXXV - St. Barths, 2011 © Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.

But, where all our research leads, is the constant inability to address any description or idea close to these images. Again, in the words of Tacita Dean (2003) during the Artists on Artists talks at the New York Dia Center:

Cy Twombly is not an easy one to have chosen... his paintings and sculptures, as everyone knows, are ineffably beautiful and therefore make everybody a bit speechless. As I've been waiting through lots of other people's writings on the subject I know that the language found is a bit... (Dean, 2003).³⁰⁴

No, of course, Twombly has not been an easy choice; much less his photographic work. The wheel of the precarious, which guides the unstable, causes that last stage of ineffability that leads to so many headaches. The journey through the scarce bibliography about Twombly's photographs only manages to point to uncertain places of imprecise syntax and convoluted morphologies, without achieving more than a poetic discourse and an evocative interpretation, but in turn little enlightening. All these texts, each more brilliant, rush into the void of the lyric after being overcome by the aesthetic trap of these images; it is inevitable not to find the precise words and, therefore, to cling to the most allusive ones in order to be understood. In this investigation we have tried to reach the maximum precision of language in the description of the images ; with more or less success during the process, we have been realizing this problem since the beginning. Therefore, the analysis of this ineffability has been, in short, the most personal contribution of this investigation. From specifying the idea of the precarious and the instability, as triggers for the consequent lack of lexicon in terms

³⁰⁴ In the tone of the recording it can be heard how Tacita leaves the next word in the air (or is totally inaudible), but we can understand that the artist refers to the inaccuracy of the word in those texts visited.

of the description of these photographs, to the identification of the poetic and duality as clearer aspects when avoiding concrete words in this description failed; The descriptive contribution of this problem, has made us realize that these same mistakes in language when addressing the photographic in Twombly (no longer only the resulting images), are part of the final form of the whole photographic work of the artist. Again, understanding here from the shot, the photographic gesture, its relationship with the state of mind of the precise moment, its physical and mental reciprocity with the environment and the subject, the resulting Polaroid object, its use, its reproduction... that long etcetera of fragments of the photographic constellation are, finally, the cause of the conclusion in such images and, consequently, our inadequacy of speech before them.

See: Figure CXXVI - Cy Twombly in his study in Lexington, VA. Photograph by Nicola Del Roscio

© Fondazione Nicola Del Roscio, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.

4. ENTREVISTAS

I. Nicola del Roscio

a. Primera entrevista en restaurante Miramare

Entrevista realizada durante la primera visita a Gaeta y la Fondazione Nicola del Roscio, el 5 de Octubre de 2016, en el restaurante Miramare. A continuación se muestra la transcripción de audio de esa conversación:

[Fuera del registro de audio]

Carlos Peris: Why Cy Twombly did these photographs?

[Empieza el registro de audio]

Nicola Del Roscio: Why an artist does something? Because does it and that's it

CP: it's a *because* it's not a *why*, is what you mean? Yeah, that's an obvious thing but when you do a PHD about...

NDR: Something academic you mean...

CP: Yes, sometimes you need to...

NDR: I don't know, I don't know... maybe he liked the "meraviglia della figura riprodotta istantaneamente", maybe... that marvellous thing that is Polaroid, you know? That expectation of a quick result.

CP: Yes, it's what I expected finally. Because it's kind of relation with the way he painted.

NDR: Yeah, yeah...

CP: This thing of...

NDR: Not totally accidentally, so it's also thought... I mean, more than thought it's chosen

CP: Yeah, of course it is.

NDR: For example, he did photographs here on the beach, but it's not...he thought long before, years maybe. Maybe he was thinking "maybe next year I must do photographs of people on the beach here in Miramare", you know?

CP: Yes, it's the feeling I get when I see them, and also the things he had said on the interviews, with Serota for example, he said that the way he had to Paint was more like that: waiting, thinking, and then, acting.

NDR: Yeah, exactly.

CP: So, these photographs, that's what I perceive about them finally.

NDR: Next

CP: Yes, next. And, why he printed them?

NDR: Why he printed? [laughs] Because he had anything better to do!

[laughs]

CP: For me...

NDR: He was bored

[laughs]

NDR: No, I tell you what. As I told already at there, in the American Academy [in Rome]³⁰⁵ to... what is his name? Miller...

CP: Miller, Peter Benson Miller.

NDR: Yes. There was in Lexington a shop in the 80s-90s, where you had the Xerox photocopiers, so you send the... how it's called, that thing that we don't use anymore? Fax! And the shop had on the window some printed... prints from photographs and they were with the scotch on the glass in the full sun. And Cy asked: "aren't you afraid that it, the dry-print of your machine fades out?", and she said: "no, it has been never faded it's been forever ten years there, on the window, on the full sun". That's how Cy got the idea of doing prints from the Polaroids. Because, with the system of the first machine of Xerox, dry-print won't fade so easily in the sun.

CP: But, obviously, it does

NDR: Hm... Not so much, you know? Everybody today is so fancy about photographs become such a drama... even if it fades a little bit, what does it matter? It's still nice. It's just dramatic now this story of... because of value, of because of people have to invent a new way of work, of Jobs [laughs].

CP: You know why he...

NDR: [Talkint to Viorel and bringing him his glass] Un po' di vino...

CP: He took so long to exhibit the photographs...

NDR: I don't understand, what you say?

CP: Why he... Well, it took so long to exhibit the photographs, because he started his production on the 51 and then, till 93...

³⁰⁵ Dos días antes, el 3 de Octubre, nos reunimos en la American Academy in Rome, con motivo de una conferencia acerca de la fotografía de Cy Twombly a cargo de Peter Benson Miller.

NDR: Well he was more concentrated or more [inaudible] paintings, drawings and sculptures...

CP: But, he was doing the photographs...

NDR: He always did, he enjoyed it, you know? It was he's secret joy, it was his secret joy, you know? Artists, when they show things is like something goes away from them. When they sell or they show something it's...

CP: Hard.

NDR: Yes. And he was always... not reserved but... you know? He was not a person of showing off, ok? Other artists, they love to show off...

When he was dying he told me... the last words he said "what I did is to renew myself continuously", he told me "instead of letting everything go at once I retransformed myself", "instead of leaving the energy all at once I tried to recycle", that's what he said.

You make me forget things... [inaudible]

CP: Obviously, he didn't used only Polaroids...

NDR: Well, at the beginning, he used a pin...

CP: Pinhole.

NDR: Pinhole, yes. A very cheap camera, that he shared with Robert Rauschenberg. Many photographs that Rauschenberg said were done by him they were done by Twombly. But, you know, he didn't contest anything, he just let it go.

CP: One more technical maybe. The process of the photos, he took the photos the Polaroid, then, the process is to scan them and printing them?

NDR: Well, they were done through one of those first Xerox that had came (sic) out... it was based on dry-print... dry-print

CP: But first, they had to scan it and...

NDR: Yes, you scan it and then you can add color or subtract color or, you know... you can retouch by manipulating the colours

CP: So, some photos are manipulated

NDR: Yeah, the intensity or you know... manipulated not in the sense of just...

CP: Yes, just touching slightly the colours and levels.

NDR: The colour, just more pigment. Adding or subtracting pigment.

CP: Ok.

[Breve conversación informal fuera de la temática a modo de descanso]

CP: There's a catalogation of the photographs?

NDR: Yes, but it's not complete. One day I had to do the complete thing. It's almost there, it's almost complete.

CP: There are any Artist Proofs? I mean, like in etching...

NDR: Very, very rarely... when he wanted... Yeah, almost none, but there are.

CP: I ask because I saw some that there are not signed or numbered.

NDR: Yes. Also, for example, if he did the series... an edition of 6, for example, he would... he was given three as a... for his personal thing, but he never signed them. So, there are... when you read edition 1/6, in reality, Cy signed only 3, OK?

CP: Ok.

NDR: That three that are in commerce, you understand?

CP: Yes.

NDR: Also he did this with prints: when he was giving prints as a payment for doing the prints, very often he would forget to sign them, OK?

But, he would still sign 1/6, 2/6...

CP: Because there were 6 prints finally.

NDR: Yes, but he write 2, 3... because it was very fatiguing to make all of those... and he was worried to make mistakes.

CP: Really?

NDR: Hm [nods], he was.

CP: And, he decided the paper, for example?

NDR: Si, yes, yes... the paper, the weight, the colour, the tonality... tonality, weight and quality.

[Bromas ajenas a la entrevista]

NDR: You see that thing? Cy photographed that thing, you saw the photograph of the tacky vulgar thing with the lace and the... [laughs] that's a photograph that Cy took there.



Figura CXXVI - Polaroids originales tomadas en el restaurante Miramare por Cy Twombly

NDR: You can re-photograph it [laughs]

CP: Yes, I will! Nice, thanks.



Figura CXXVII - Flores decorativas en el restaurante Miramare que Cy Twombly fotografió; fotografía del autor

CP: The thing of changing the... obviously, from my point of view, my opinion about the printing of the photographs, it's touching in a way the realm of the painting; the way of printing with the laser print...

NDR: Laser? It is called laser?

CP: Yes, it's the same as dry-print.

NDR: I only knew dry-print...

CP: Yes, the laser, as the dry-print, work with toner so...

NDR: I don't know those technical things...

CP: That's ok. From my point of view, this way of printing the photos introduces them into terms of painting.

NDR: Si, si...

CP: So, with the first photos that Cy printed, the ones of the Tulips, that are really well printed...

NDR: Well, that's *Atelier Fresson*, which is the same technique used at the last years... for the last time (sic) in the *ottocento*, in 19th Century. It was... I don't know if it still exists this *Atelier Fresson*, but it was at the time, at the nineties, the only left stud... ehm...

CP: Studio?

NDR: Photograph printing in the world with the same system of the end of ninetieth Century. I don't know if it still exists. This tradition from... you know? You understand? I don't know technical... I'm not interested and I forget about...

CP: Don't worry, I'll look for it.

NDR: When something I don't like I don't learn (sic).

CP: What I was trying to say is that, the dry-print, adds something to the photo...

NDR: Yes, that is true.

CP: In terms of photographically correct, it destroys the photograph, but in terms of painting, it adds a lot.

NDR: Yes, that is true. You know, Cy Twombly was... *come se dice*? A revolutionary in the sense... against current, you know? In the sense... how can I say it? You know, creativity is something new, ok? And creation uses any kind of technique, ok? So that is what it was.

CP: Yes, it's obvious in all the productions he has, also in the sculptures...

NDR: Yes. So, I'll send you my essay on the... on Cy Twombly about Cy Twombly, which I called *crossing a state of crisis* and I speak a lot of his creative process and what an artist get through, you know? I'll send it to you.

CP: Ok, thank you very much. Eh...

NDR: But it has not been published yet, so you take good care of it, don't use it or I'll have troubles with the publisher.

CP: Ok, ok, don't worry about that... and are...?

NDR: You should know that Cy, yes, he did always photography and had... but he kept them, not in a jealous way, but he kept them as a personal pleasure for himself, you know? For example, when his mother... he had left many, many photographs among another things in his house, the house of his mother in Lexington, so when she died, the sister gave the key to... you know those people that come to clean houses?

CP: Yes.

NDR: So many things were lost... sculptures... early sculptures, early photographs... I was able to recuperate something because I broke a glass in the canteen, where there were paintings and drawings stored that had not been... the people they came to clean... clear the house had no the key, so I recuperate very early paintings and drawings of Cy including one sculpture. But all the rest were lost including all the first books that he had of Picasso, when he was 12 years old... all those things, you know? Among which many photographs of his and someone in Lexington... Cy Twombly for years went to... sales of... country sales, you know how they do all the antique things... trying to find the photographs, but he never found them. One antiquary in Lexington found a bunch of them, of the 50s, early 50s and Cy Twombly offered in exchange for that, a painting but he didn't want to do the exchange, so those photographs are still in his hands. I'm very... secretly I sneaked photographs from them and were... they were photographs of tables with newspapers on top, photographs of tables with bowls with eggs inside, photographs of... what other else? Ah! Some photographs of working tables of a painter, which I don't know... I don't remember if they were Kline's, Franz Kline's or who they were, you know? I don't remember.



Figura CXXVIII - Fotografía invertida de un negativo 6x6 de una fotografía realizada por Twombly en el estudio de Franz Kline

CP: Early ones all of them?

NDR: 1951, 1953-1954, so... Some of them, two or three, were donated by this person, this antiquary in Lexington to the Museum of... Richmond in Virginia, but it was done without informing me, so it's very indirect, ok?

CP: Yes, it's an ugly thing...

NDR: Oh! We're almost finished! Another three questions! [laughs]

CP: Are all the prints framed?

NDR: [laughs] no, no, no...no, some. Only the ones that go, that had been going to museums shows.

CP: So, as you said to me, they're all in Switzerland?

NDR: They're all in Switzerland, except the ones I showed to you.









Figura CXXIX - Exposición improvisada en el salón de casa de Nicola Del Roscio que preparó durante nuestra primera visita a la fundación el 5 de Octubre de 2016

CP: Ok, ok

NDR: Oh! We're almost finished! (makes noises on the table and smiles)

CP: One more thing...

NDR: [Conversación con Viorel ajena a la investigación]

CP: Would you like me to focus my PHD in a way that could be interesting or important for your fondazione?

NDR: No, you just do what you like, what you feel like, what is good for you and that's it. As long as you show to me before...

CP: I will, of course I will...

NDR: It's your work... it's free of speech, as long as you don't say something wrong...

Don't say that Cy Twombly clicked the Polaroid with his dick! [laughs]

Or with a toe! Because that is not true...

A continuación se muestra una traducción aproximada del autor, tanto del inglés como del italiano:

[Fuera del registro de audio]

CP: ¿Por qué Cy Twombly hizo estas fotografías?

[Comienza registro de audio]

NDR: ¿Por qué un artista hace algo? Porque lo hace y ya está

CP: Es un *porque* no es un *por qué*, ¿es lo que quieres decir? Sí, eso es algo obvio, pero cuando haces un doctorado sobre...

NDR: Algo académico te refieres...

CP: Sí, a veces necesitas...

NDR: No sé, no sé... tal vez le gustó la *maravilla de la figura reproducida instantáneamente* [traducción del italiano], tal vez... esa cosa maravillosa que es la Polaroid, ¿sabes? Esa expectativa de un resultado rápido.

CP: Sí, es lo que esperaba finalmente. Porque es una especie de relación con la forma en la que pintaba.

NDR: Sí, sí...

CP: Esto...

NDR: No es totalmente accidental, sino también pensamiento... Es decir, más que pensamiento, elección.

CP: Sí, por supuesto que sí.

NDR: Por ejemplo, hizo fotografías aquí en la playa, pero no es... lo pensó mucho antes, tal vez años. Tal vez estaba pensando “tal vez el año que viene debo hacer fotografías de personas en la playa aquí en *Miramare*”, ¿sabes?

CP: Sí, es la sensación que tengo cuando las veo, y también las cosas que dijo en las entrevistas, con Serota por ejemplo; dijo que la forma en que tenía que pintar era más como eso: esperar, pensar y luego actuar

NDR: Sí, exactamente.

CP: Entonces, estas fotografías, eso es lo que percibo sobre ellas finalmente.

NDR: Siguiente

CP: Sí, siguiente. Y, ¿por qué las imprimió?

NDR: ¿Por qué las imprimió? [risas] ¡Porque no tenía nada mejor que hacer!

[risas]

CP: Para mí...

NDR: Estaba aburrido.

[risas]

NDR: Te digo, cómo ya dije allí, en la Academia Americana (de Roma) a... ¿cómo se llama? Miller...

CP: Miller, Peter Benson Miller

NDR: Sí. Había en Lexington una tienda en los años 80-90, donde tenías las fotocopiadoras Xerox [esta es la marca comercial de las primeras máquinas fotocopiadoras de este estilo], así que envías el... ¿cómo se llama, esa cosa que ya no usamos? ¡Fax! Y la tienda tenía en la

ventana algunas impresiones... impresiones de fotografías y estaban con el scotch [cinta adhesiva] en el cristal a pleno sol. Y Cy preguntó: “¿no tienes miedo de que se pierda la impresión en seco [hacer referencia al *dry-print*, que podría asemejarse al tóner de impresión láser] de tu máquina?”, Y ella dijo: “no, nunca ha desaparecido, han estado diez años ahí, en la ventana, a pleno sol”. Así es como Cy tuvo la idea de hacer impresiones de las Polaroids. Porque, con el sistema de la primera máquina de Xerox, la impresión en seco no se desvanecerá tan fácilmente en el sol.

CP: Pero, obviamente, lo hace.

NDR: Hm... No tanto, ¿sabes? Hoy todo el mundo está tan interesado en que las fotografías se conviertan en un drama... incluso si se desvanece un poco, ¿qué importa? Todavía es bueno. Es simplemente dramático ahora esta historia de... debido al valor, porque la gente tiene que inventar una nueva forma de trabajo, empleo [risas]

CP: ¿Sabes por qué él...

NDR: [dirigiéndose a Viorel y acercándole la copa] Un poco de vino... [traducción del italiano]

CP: Se tomó tanto tiempo para exponer las fotografías...

NDR: no entiendo, ¿qué dices?

CP: ¿Por qué él... Bueno, demoró tanto tiempo para exponer las fotografías, porque comenzó su producción en el 51 y luego, hasta el 93...

NDR: Bueno, estaba más concentrado o más [inaudible] Pinturas, dibujos y esculturas...

CP: Pero, él hizo fotografías...

NDR: Él siempre lo hizo, lo disfrutó, ¿sabes? Era su deleite secreto, era su deleite secreto, ¿sabes? Los artistas, cuando exponen cosas es como si algo se les fuera de las manos. Cuando venden o muestran algo, es...

CP: Duro.

NDR: Sí. Y él siempre... no era reservado, pero... ¿sabes? Él no era una persona de presumir, ¿de acuerdo? Otros artistas, les encanta presumir...

Cuando se estaba muriendo, me dijo... las últimas palabras que dijo “lo que hice fue renovarme continuamente”, me dijo “en lugar de dejar todo ir de una vez, me retransformé a mi mismo”, “en lugar de dejar ir la energía de golpe traté de reciclar”, eso es lo que dijo. Me haces olvidar cosas... [inaudible]

CP: Obviamente, él no usó solo Polaroids...

NDR: Bueno, al principio, usó un alfiler...

CP: Estenopeica.

NDR: Estenopeica, sí. Una cámara muy barata, que compartió con Robert Rauschenberg. Muchas fotografías que Rauschenberg dijo que fueron hechas por él fueron hechas por Twombly. Pero, ya sabes, él no refutó nada, simplemente lo dejó pasar.

CP: Una más técnica quizás. El proceso de las fotos, tomó las fotos de la Polaroid, entonces, el proceso es escanearlas e imprimirlas?

NDR: Bueno, se hicieron a través de uno de esas primeras Xerox [de nuevo, la marca comercial] que salieron... se basó en impresión en seco... impresión en seco [se refiere, de nuevo, a la técnica *dry-print*].

CP: Pero primero, tuvieron que escanearlo y...

NDR: Sí, lo escaneas y luego puedes agregar color o restar color o, ya sabes... puedes retocar manipulando los colores.

CP: Entonces, algunas fotos están manipuladas.

NDR: Sí, la intensidad o ya sabes... manipulada no en el sentido de simplemente...

CP: Sí, solo tocando ligeramente los colores y niveles.

NDR: El color, solo más pigmento. Agregar o quitar pigmento.

CP: Ok.

[Breve conversación informal fuera de la temática a modo de descanso]

CP: ¿Hay una catalogación de las fotografías?

NDR: Sí, pero no está completa. Un día tendré que hacer la cosa completa. Ya casi está, está casi completo.

CP: ¿Hay alguna prueba de artista? Es decir, como en grabado.

NDR: Muy, muy raramente... cuando él quería... Sí, casi ninguno, pero hay.

CP: Lo pregunto porque vi algunos que no están firmados ni numerados.

NDR: Sí. También, por ejemplo, si él hacía la serie... una edición de 6, por ejemplo, él... le daría tres como... para su uso personal, pero nunca las firmó. Entonces, hay... cuando lees la edición 1/6, en realidad, Cy firmó solo 3, ¿de acuerdo?

CP: Ok.

NDR: Esos tres son los que están en el mercado, ¿entiendes?

CP: Sí.

NDR: También lo hizo con impresiones: cuando estaba dando impresiones como pago por hacer las impresiones, muy a menudo olvidaba firmarlas, ¿de acuerdo?

Pero, todavía firmaría 1/6, 2/6...

CP: Porque finalmente hubo 6 impresiones.

NDR: Sí, pero él escribe 2, 3... porque era muy fatigoso hacer todos esos... y estaba preocupado por cometer errores.

CP: ¿De verdad?

NDR: Hm, lo estaba.

CP: ¿Y, decidió el papel, por ejemplo?

NDR: Sí, sí, sí... el papel, el peso, el color, la tonalidad... tonalidad, peso y calidad.

[Bromas ajenas a la entrevista]

NDR: ¿Ves esa cosa? Cy fotografió esa cosa, viste la fotografía de la cosa vulgar y pegajosa con el encaje y el... [risas] esa es una fotografía que Cy tomó allí.



Figura CXXX - Polaroids originales tomadas en el restaurante Miramare por Cy Twombly

NDR: puedes volver a fotografiarlo [risas]

CP: ¡Sí, lo haré! Genial gracias.



Figura CXXXI - Flores decorativas en el restaurante Miramare que Cy Twombly fotografió; fotografía del autor

CP: Lo de cambiar el... obviamente, desde mi punto de vista, mi opinión sobre la impresión de las fotografías, está tocando de alguna manera el reino de la pintura; la forma de imprimir con la impresión láser...

NDR: ¿Láser? ¿Se llama laser?

CP: Sí, es lo mismo que impresión en seco [*dry-print*]

NDR: solo sabía que la impresión en seco... [*dry-print*]

CP: Sí, el láser, como la impresión en seco, funciona con tóner, así que... [*dry-print*]

NDR: no sé esas cosas técnicas...

CP: Está bien. Desde mi punto de vista, esta forma de imprimir las fotos las introduce en términos de pintura.

NDR: Sí, sí...

CP: Entonces, con las primeras fotos que imprimió Cy, las de los Tulipanes, que están muy bien impresas...

NDR: Bueno, eso es *Atelier Fresson*, que es la misma técnica utilizada en los últimos años... por última vez en el ochocientos [traducción del italiano], en el siglo XIX. Era... No sé si todavía existe este Atelier Fresson, pero fue en ese momento, en los años noventa, el único estud... ehm...

CP: ¿Estudio?

NDR: De impresión de fotografías en el mundo con el mismo sistema de finales del siglo XIX. No sé si todavía existe. Esta tradición de, ¿sabes? ¿Tú entiendes? No sé técnicamente... No estoy interesado y me olvido...

CP: No te preocupes, lo buscaré.

NDR: Cuando algo que no me gusta, no lo aprendo.

CP: Lo que estaba tratando de decir es que, la impresión en seco, añade algo a la foto.

NDR: Sí, eso es cierto.

CP: En *términos fotográficos correctos*, destruye la fotografía, pero en términos de pintura, añade mucho.

NDR: Sí, eso es cierto. Sabes, Cy Twombly fue... ¿Cómo se dice? [traducción del italiano] Un revolucionario en el sentido de... contra corriente, ¿sabes? En el sentido de... ¿cómo puedo decirlo? Ya sabes, la creatividad es algo nuevo, ¿de acuerdo? Y la creación usa cualquier tipo de técnica, ¿de acuerdo? Entonces eso es lo que era.

CP: Sí, es obvio en todas las producciones que tiene, también en las esculturas...

NDR: Sí. Entonces, te enviaré mi ensayo sobre... de Cy Twombly sobre Cy Twombly, que llamé "crossing a state of crisis" y hablo mucho de su proceso creativo y de lo que hace un artista, ¿sabes? Te lo enviaré.

CP: Ok, muchas gracias. Eh...

NDR: Pero aún no se ha publicado, así que cuídalo bien, no lo uses o tendré problemas con el publicador.

CP: Ok, ok, no te preocupes por eso... ¿y están... ?

NDR: Deberías saber que Cy, sí, siempre hizo fotografía y tuvo... pero las mantuvo, no de una manera celosa, pero las mantuvo como un placer personal para él, ¿sabes? Por ejemplo, cuando su madre... él había dejado muchas, muchas fotografías entre otras cosas en su casa, la casa de su madre en Lexington, así que cuando ella murió, la hermana le dio la llave a... ¿Sabes esa gente que viene a limpiar casas?

CP: Sí

NDR: Tantas cosas se perdieron... esculturas... primeras esculturas, fotografías tempranas... Pude recuperar algo porque rompí un cristal de la cocina, donde había pinturas y dibujos almacenados que no habían sido... las personas a las que venían a limpiar... claro que la casa no tenía la llave, así que recuperé pinturas y dibujos muy antiguos de Cy incluyendo una escultura. Pero todo lo demás se perdió, incluidos todos los primeros libros que tuvo de Picasso, cuando tenía 12 años... todas esas cosas, ¿sabes? Entre ellas muchas fotografías de él y alguien de Lexington... Cy Twombly durante años fue a... ventas de... ventas en el campo [mercadillos], ya sabes cómo hacen con todas las cosas antiguas... tratando de encontrar las fotografías, pero nunca las encontró. Un anticuario en Lexington encontró muchas de ellas, de los 50, principios de los 50 y Cy Twombly ofreció a cambio una pintura, pero no quería hacer el intercambio, por lo que esas fotografías aún están en sus manos. Estoy muy... secretamente les robé fotos y eran... eran fotografías de mesas con

periódicos en la parte superior, fotografías de mesas con cuencos con huevos adentro, fotografías de... ¿qué otra cosa? Ah! Algunas fotografías de las mesas de trabajo de un pintor, que no sé... No recuerdo si eran de Kline, de Franz Kline o quiénes eran, ¿sabes? No recuerdo [Era, efectivamente, Kline]



Figura CXXXII - Fotografía invertida de un negativo 6x6 de una fotografía realizada por Twombly en el estudio de Franz Kline

CP: ¿Todas ellas de las primeras?

NDR: 1951, 1953-1954, o así... Algunos de ellos, dos o tres, fueron donados por esta persona, este anticuario en Lexington al Museo de... Richmond en Virginia, pero fue hecho sin informarme a mí, así que es muy indirecto, ¿Okay?

CP: Sí, es algo feo...

NDR: ¡Oh! ¡Casi hemos terminado! ¡Otras tres preguntas! [risas]

CP: ¿Están todas las impresiones enmarcadas?

NDR: [risas] no, no, no... no, algunos. Solo las que van, que han estado yendo a museos.

CP: Entonces, como me dijiste, ¿todas están en Suiza?

NDR: Todas están en Suiza, excepto las que te mostré.









Figura CXXXIII - Exposición improvisada en el salón de casa de Nicola Del Roscio que preparó durante nuestra primera visita a la fundación el 5 de Octubre de 2016

CP: Ok, ok

NDR: ¡Oh! ¡Casi hemos terminado! [Hace ruidos en la mesa y sonrío]

CP: Una cosa más...

NDR: [Conversación con Viorel ajena a la investigación]

CP: ¿Te gustaría que enfocase mi doctorado de una manera que podría ser interesante o importante para tu fundación?

NDR: No, solo haz lo que te gusta, lo que sientes, lo que es bueno para ti y eso es todo. Mientras me lo muestres antes...

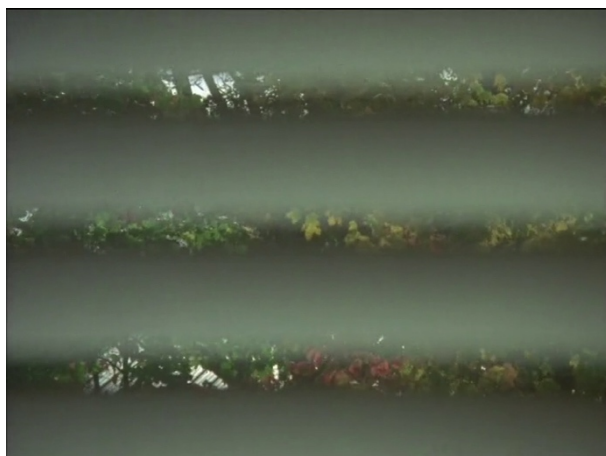
CP: Lo haré, por supuesto que lo haré...

NDR: Es tu trabajo... es libre de discurso, siempre y cuando no digas algo malo... ¡No digas que Cy Twombly hizo clic en la Polaroid con su pene! [risas]
O con un dedo del pie! Porque eso no es verdad...

b. Comentarios sobre Edwin Parker

La siguiente transcripción muestra los comentarios de Nicola del Roscio durante el visionado del video-retrato realizado por Tacita Dean *Edwin Parker*, además de una serie de preguntas puntuales realizadas por el autor acerca de lo que se podía ver en el vídeo, o surgidas de algunos comentarios realizados por Del Roscio; estará acompañado de las imágenes que ilustran dichos comentarios, todas ellas extraídas de la película de Tacita Dean. El ejercicio pretendía ahondar en el conocimiento de la figura de Twombly, a través de lo que Nicola Del Roscio tuviera que decir acerca de las imágenes mostradas; con esta información se podría llegar a perfeccionar la visión personal de Twombly y llegar así a comprender mejor su *modus operandi* y motivaciones.

La entrevista fue realizada el 22 de Mayo de 2017 y fue grabada en vídeo. Transcripción de audio:



NDR: Aha! This is very beautiful, this part. It's also very typical of Tacita... The leaves. This was the studio of Cy in Lexington and there was strong wind that day and this is through the shades of the studio of Cy. You will hear also noise of the... of the traffic.

CP: You could hear it from inside?

NDR: Yes, yes. Ecco! Now you hear... it's a mixture of wind through leaves and traffic. This is... [laughs]

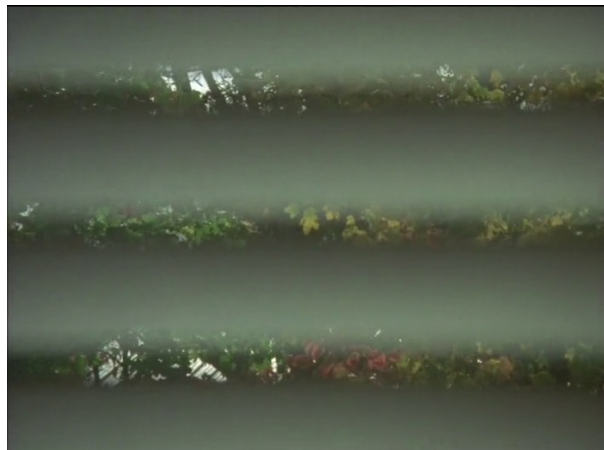


That's is near those windows. The shades of the window. I don't know how you call those shades, if they have a particular name, the shades...

CP: Blinds

NDR: Blinds! But...

CP: Venetian blinds



NDR: Venetian blinds, hm... probably yes. So, Cy was not supposed to say anything, just stay there and...

CP: And do things, like a normal day or...?

NDR: Yeah... it was very heavy for Cy. You know, Cy didn't like to being filmed or photographed and he was quite constricted... because he liked very much Tacita Dean as a person and as an artist but he... he felt very... not comfortable. Also, what happened, he was not very well that day; during the night he had a terrible time, he had an hemorrhage of the stomach and he had to been taken to the hospital the next day.

[laughs] It becomes very... [laughs]. It was not easy for Cy to be filmed and knowing that he was being watched or filmed. Also, you know, it's very tedious to be there not moving or just pretending he is doing something of every day's life.

How long? Ah! This is the back of the studio [coughs] where secondary things were put.



This were sculpture that he never finished. No, this are not his, they're from a man from a foundry there that gave him those things.



I'm sorry, my voice is very [coughs] not very good. That's beautiful, the colours and the composition. That's beautiful.



[En el vídeo se oye el ruido de la puerta del estudio al abrirse]

I think someone is coming in, that's the noise of the door of the... I don't know if it is me or...

CP: Butch

NDR: Oh! Butch, Butch... Yes. [laughs of hearing Butch].

That's nice, with the faded face. But, Tacita told me that a good part of the movie, probably the best, was destroyed by one of her helpers, operators... however you call it, that pushed the button... the wrong button she/he pushed and kid of... and destroyed most of the movies.

CP: The film?

NDR: The film, yes.

Poor Cy... Yes, that night he bleed all night long and I was sleeping in his house and he... he should had called me, but he was afraid to disturb, so he had this hemorrhage, he has taken to the hospital, he had to had an operation...

[laughs] That's Butch...



CP: It's a kind of a character, isn't he?

NDR: Well, it's local, you know? Local, *redneck*... [laughs] oh! You can't say that word anymore! But, just out of sympathy, once you can say it.

CP: Here Cy is asking for you.

NDR: Yeah, yeah... oh my god he was quite bad.

[laughs]

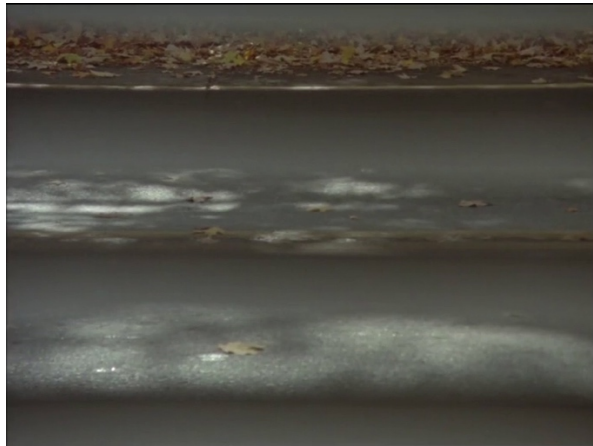
CP: The glasses...



NDR: [laughs] It makes me laugh [laughs]

CP: Why?

NDR: Why it makes me laugh? Because was... the way that he was acting. You can tell that he is disturb, but he doesn't want to show that he looks disturb by this [laughs].
This is beautiful, I love that.



CP: In a way, is like the view that he had from the inside, so it's quite poetic.

NDR: Yeah.

CP: This ones are different glasses than the ones or...?



NDR: Well... he had... no, no, no they're the same, although he had everywhere he had a pile of glasses [laughs], because... so, wherever he was he could reach one.
These are sculptures and all his collected items to...that he...



CP: I was quite shocked about the vedettes [señalando a la fotografía de la esquina inferior izquierda]

NDR: I don't remember that photograph [laughs], what is? Two girls of like vaudeville.

CP: Yes, like vedettes.

NDR: Vaudeville something.

What is this?



Ah, the light filtering into...

CP: No, it's a brush in water.

NDR: Oh, yes! It's a brush in the... Oh! Look how the water vibrates... if it's still... well, the light on the water...

This is a sculpture...



His studio was so packed, you couldn't pass through, you had to pass sideways...

CP: Here is touching some photographs.



NDR: Yes. This is a shell [refiriéndose a la concha utilizada en la escultura del fotograma, dónde están las Polaroid apoyadas] that he used in a sculpture that few days ago was shown for three days in a... a sculpture of 1957 or something, at the French Academy in Rome.

Well it's quite... although I laugh, but it's quite painful for me to see him so old... every time I remember Cy, I can never focalise of him being old, like now. I always remember him 20 years before, 30 years before... that's strange, I don't remember him being 83, 82, 81 what was this.

Oh! His *pennelli*... his brushes, a fanatic on the brushes.

What is he doing...? Is a nice jacket, eh? An old, very old, a Harris Tweed.

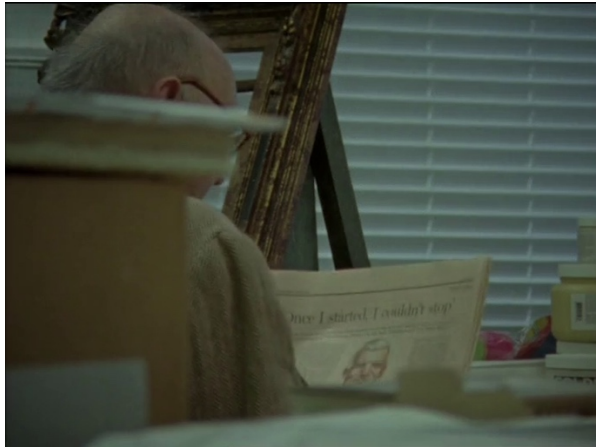


He loved those old jackets that he bought at a drift shop there in Lexington, because all this rich students from Lexington, from Washington & Lee, when they finish university they sell it for... or they give it to the drift shop. You know, old clothes, old textiles are... it's a particular kind of textile; first of all, it doesn't have too much chemicals in it, and then, the kind of taste is kind of lost.

That was a frame that he used for... to put *momentaneously* some paintings, or drawings, or photographs to see... to get a look, an immediate glance or look.



What I he reading? The article on... on Gagosian, of the New York Times, I think. Is that Larry? [lee el periódico que aparece en el vídeo] «Once I s...» Ah, *sí*, «I started I couldn't stop» [laughs]



CP: Is that Larry?

NDR: Larry, yes. Larry Gagosian article [laughs]. That's fun, eh? «Once I started I could not stop» [laughs].

CP: And this was you entering the studio, I think.

NDR: I don't know, I don't remember... it was me? Buh. I didn't noticed.



Oh! Mamma mia! Che schifo!

[En el vídeo, una pintura que Twombly había colocado tras del marco, cae sobre la mesa]

Ecco!

I didn't remember that Butch limped, that he was limper.

CP: You were at the studio, I mean, you were with him normally or this...?

NDR: Not when he was working. Not usually, no. I would be next room, or close by if he needed some help, or he needed certain things, but... he didn't allowed anybody to be in the studio. Sometimes Viorel, he allowed Viorel to be in the studio. The old... the last years because, you know, to do those big paintings you need to be helped, someone to help to mount on the ladder.



[Cambio de escena, el video muestra el interior de un restaurant. Twombly pide Coca-Cola] Cols... what? What is he having?

CP: Coca-Cola.

NDR: Ah, Coca-Cola... oh! Perfect for his stomach! [laughs] Bravo! He really didn't know how to take care of these things. He would eat, right after he was out from the hospital, that he had... how you call it? A small growth on his stomach removed, he had fried oysters! [laughs].

[la camarera atiende a Twombly, se oye su voz] He loved those girls from the... from the eatery. It was really like a 1948 kind of eatery. He loved to give them for Christmas a nice check (sic).



Oh, yeah! I see Patty. They were all so nice, really nice. Great characters. They could...



[laughs] They could... with Cy they had a great conversation, like local, you know... local things and local subjects, you know... little gossip, a little reality about... you know, those girls, those waitresses, they had not very easy lives... you know, husbands leaving or... [en el video, Cy Twombly y Nicola Del Roscio mantienen una conversación de trabajo] His brain was really still amazing. He always took you by surprise about things you had to think, you have forgotten, and he was... He had to control everything, he had such a great memory.

I was so preoccupied during that interview that he would... [cough] would stop the interview at a certain moment, you know? So I was always very tense, hoping that he would continue, wouldn't feel bored or tired at a certain moment and stop it.



Oh, she is lovely, these waitress. I should go to Lexington just to see them... so sweet. She was always hot! [laughs].

One doesn't think, but many times in America life can be difficult for people. As I was saying, husbands that leave wives and children or a child that needs, you know, that gets ill... things like that, you know?



Oh! Mamma mia! It's like a procession of... [laughs] invalids!

[Cy Twombly en el vídeo: *what's that thing?*] [laughs]



What is that thing?

CP: A board, painted.

[Cy Twombly en el video: «*I like that sculpture*»]

NDR: Which one? [laughs]

Oh, that's interesting, I don't remember that he... [Cy Twombly en el video: «*I like that sculpture*»] Which one was it?!



From Keats.

[en el video, Twombly habla sobre el libro que tiene en la mano]

Nice! Ah, so Keats was very ill and, when he was back to Rome from Naples on a carriage, since walking was faster than the carriage he got out and filled the carriage with flowers!
[laughs]



What says... where is that letter? Is not in the Foundation.

CP: It's from UK.

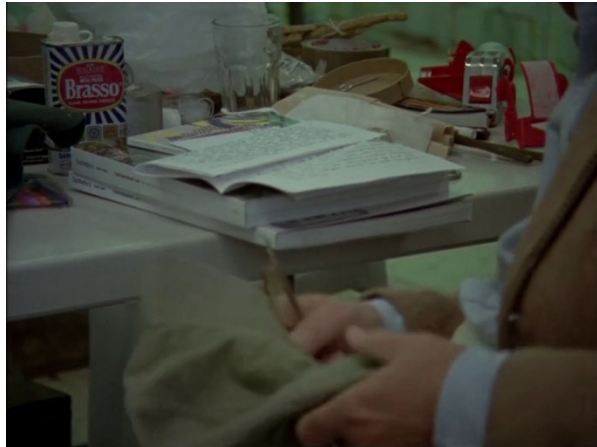
NDR: Ah.

CP: I love these things too, how he maintains an order...

NDR: An order because did have any space! No space sit down, no space to stand up, so...
of course he had to pull something...

[Twombly dice algo inaudible]

«They usually send me the...» what?



What is that?

CP: The hat.

NDR: I don't think that the Foundation has that letter, I wonder where... who took it.

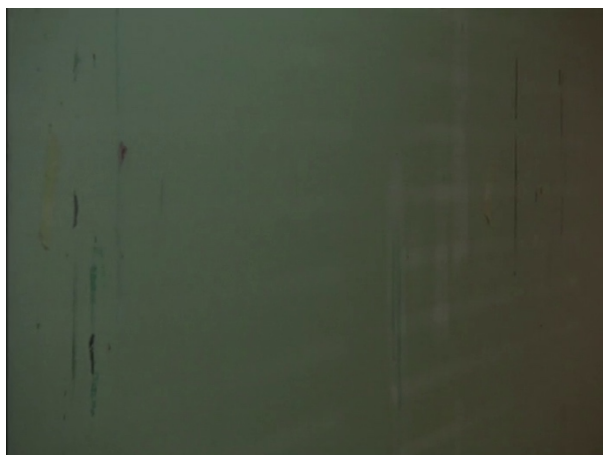
So he likes the address «4 Lavender Grove». [Twombly dice algo inaudible] What does he say now?

Yeah, he was very fascinated with special words or... that describe a special situation or... «4 Lavender ...», «4 Lavender Grove » [laughs]. Beautiful title.

Che cosa e?

CP: Sotheby's catalogue .

NDR: Ah, a Sotheby's catalogue.



Ah, this is paint after the paintings left the studio...

CP: The taste is like Sally Mann's photographs of Cy's studio, it has this kind of taste...

NDR: Yeah, yeah...

This is in the afternoon, it was on the west side, the window and that's why the sun... the light reflects through the shades on that wall.

I didn't remember that his voice became so... so... how do you say it? *Ranca*.

CP: Dark?

NDR: So [imita una voz gutural ronca].



It's funny that he had two glasses! [laughs]



That studio was so small and so full and packed of things and... you know he did those... well, usually he did the...

CP: Say it in Italian.

NDR: The Lepanto paintings! He didn't have space, so he put a canvas nailed on the wall, he did that, and then, when he thought it was finished, he put another piece of canvas on top of that, and so on. And, at the end, it was like... it became so thick there were a pile on top of each other.

[Interrupción por motivos técnicos]

What I was saying, how he did the Lepanto, because of the lack of space, he had to do the first canvas nailed on the wall, when he had finished he nailed again on top another canvas an so on... so, in the end it was so thick; and he didn't know what he had painted until the end, that they were framed... stretched!

Oh, I don't remember what it was... when it was? Late summer, early winter? Yeah, because he had Harris Tweed jacket.

So you see how thick [means full] it was of... works. You had to go sideways to... [laughs] to go through. In that little... small space was so full of works and you could fill a museum with that little space.

[Fin del video. Comentarios personales ajenos a la finalidad de la conversación.]

A partir de este momento, comienza una pequeña entrevista acerca del trabajo fotográfico de Cy Twombly en relación al vídeo que se acaba de visionar. Transcripción de audio:

CP: The first thing I realized with this video was that his photographs; the Polaroids, were around the studio and this, for me, was a big thing to see that he had them near a sculpture or around; he used to watch them, touch them and...

NDR: He was always playing with that, he was studying them, the succession of the image. Usually, even in drawings, paintings he did like a development. An image and transformation

through time and... from the most realistic, probably, to the more evanescent one, that's how he composed the things. You know, the work of Cy is very much on memory; memory not as an academic thing, but as a... metaphor, metamorphosis, a moral thing or philosophical thing, not in an academic way, you know? He liked academy, but in a romantic way, ok? So, almost his life was, his works are based on the memory. It's like reinventing memory or inventing, reinventing, or... whatever you like, you can play with that thing. So, that succession of images is part of that, the memory, you know? That comes alive and then develops, even it gets bad aesthetically or... it fades away, so that's why he was always playing, was always... he enjoyed to do that: to play with memory or succession of memory.

CP: Two days ago, when I told you about this, you told me: «but, you want to write about Cy or about his photographs?». Later I thought, where is the limit? Precisely, this photographs speak very much about life, they are like a link between art and life.

NDR: Life and art is not... well, you know, you can talk in the most abstract way, but abstraction is a synthetic... is always a synthesis of reality, as abstract you can be, you know? And this synthesis of what happens around is life; describing life with all it's implications, emotions or historical events or, you know, passion, love, all those things [coughs] that's why art cannot exist without life. You cannot ever thought without having memory; not in the sense of statistically, recording history, no, but, memory as an experience to think. No? Don't you think?

CP: Yes, absolutely.

NDR: That's why it's important memory. You can't think... thinking is the future, ok? For the moment and for the future. You can't have a future without a memory. It seems stupid, it seems elementary, but is like that.

Is it recording or not? [señalando al portátil]

CP: Not this one, no.

NDR: So, you want me to record this, what I say?

CP: Yes, yes, this one is recording [señalando a la cámara]

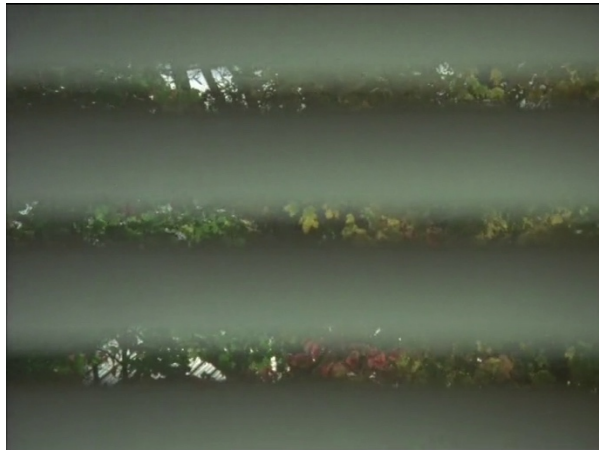
NDR: So, you can't produce, you can't invent, you can't... you can't be creative if you don't have a memory [laughs]

And this was one of the preoccupations of Cy, about memory. But, as I say, not in a statistic way. People confuse that. It's a metaphor, it's a base to be creative and that's very important. Once you forget... society that forgets, that has no more memory, has no more future. It can be other thing, but not anymore the same thing. Might be better, might be less better, but usually is worst. Once you don't have memory, the future is worst... I think.



Figura CXXXIV - Nicola Del Roscio durante la entrevista. Fotograma de la grabación de vídeo.

Traducción aproximada del autor:



NDR: ¡Ajá! Esto es hermoso, esta parte. También es muy típico de Tacita ... Las hojas. Este era el estudio de Cy en Lexington y ese día hacía fuerte viento y esto es a través de la persiana³⁰⁶ del estudio de Cy. También oirás el ruido del... del tráfico.

CP: ¿Podías escucharlo desde dentro?

NDR: Sí, sí. *Ecco!* Ahora se oye... es una mezcla del viento a través de hojas y el tráfico. Esto es... [risas]



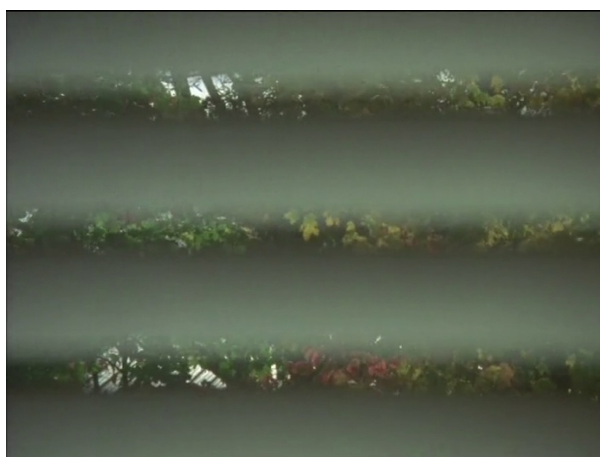
³⁰⁶ Aquí y en las próximas líneas de la transcripción, Del Roscio dice originalmente *shades*, lo cuál se traduce literalmente como estor o pantalla; pero, realmente se refiere a una persiana veneciana interior. En las siguientes líneas será traducido como *persiana* o *persianas*, excepto en el fragmento dónde se discute la cuestión.

Esto es cerca de esas ventanas. Estor de la ventana. No sé cómo se llama esa pantalla si tienen un nombre en particular, el estor...

CP: Persianas.

NDR: ¡Persianas! Pero...

CP: Persianas venecianas



NDR: Persianas venecianas, hm, probablemente sí. Entonces, se suponía que Cy no tenía que decir nada, solo quedarse ahí y...

CP: ¿Y hacer cosas, como un día normal o... ?

NDR: Sí... fue muy pesado para Cy. Sabes, a Cy no le gustaba que lo filmaran o fotografieran, y estaba bastante constreñido... porque le gustaba mucho Tacita Dean como persona y como artista, pero... se sentía muy... incómodo. Además, lo que sucedió, él no estaba muy bien ese día; durante la noche lo pasó bastante mal, tuvo una hemorragia en el estómago y tuvo que ser llevado al hospital al día siguiente.

[risas] Se vuelve muy... [risas]. No fue fácil filmar a Cy y saber que lo estaban viendo o filmando. Además, ya sabes, es muy tedioso estar allí sin moverse o simplemente fingir que se está haciendo algo de la vida cotidiana.

¿Cuánto tiempo...? Ah! Esta es la parte de atrás del estudio [tos] donde se colocaban cosas secundarias.



Esta era una escultura que nunca terminó. No, esto no es suyo, son de un hombre de una fundición, que le dio esas cosas.



Lo siento, mi voz está muy... [tose] no muy bien. Eso es hermoso, los colores y la composición. Es hermoso.



[En el video se oye el ruido de la puerta del estudio al abrirse]

Creo que alguien entra, es el ruido de la puerta del... No sé si soy yo o...

CP: Butch.

NDR: ¡Oh! Butch, Butch... Sí. [Risas al escuchar a Butch].

Esto es bueno [el fotograma], con el rostro velado. Pero, Tacita me dijo que una buena parte de la película, probablemente la mejor, fue destruida por uno de sus ayudantes, operadores... como se llame, que presionó el botón... el botón equivocado, lo presionó y de algún modo... y destruyó la mayoría de la película.

CP: ¿La película [refiriéndonos al material celuloide]?

NDR: La película, sí.

Pobre Cy... Sí, esa noche sangró toda la noche y yo estaba durmiendo en su casa y él ... debería haberme llamado, pero tenía miedo a molestar, así que tuvo esta hemorragia, se fue al hospital, tuvo una operación...

[risas] Ese es Butch...



CP: Es un personaje, ¿no?

NDR: Bueno, es local, ¿sabes? Local, *redneck*³⁰⁷... [risas] ¡oh! ¡Ya no se puede decir esa palabra! Pero, solo por simpatía, una vez puedes decirlo.

CP: Aquí Cy pregunta por ti.

NDR: Sí, sí... oh, Dios mío, estaba bastante malo.

[risas]

CP: Las gafas...



³⁰⁷ Redneck no tiene traducción, puede entenderse como un campesino sureño, un gañán del sur de Estados Unidos.

NDR: [risas] Me hace reír [risas]

CP: ¿Por qué?

NDR: ¿Por qué me hace reír? Porque era... la forma en que estaba actuando. Se nota que está molesto, pero no quiere mostrar que se ve molesto [risas].

Esto es hermoso, me encanta.



CP: En cierto modo, es como la vista que tenía desde el interior, por lo que es bastante poético.

NDR: Sí.

CP: ¿Estas son diferentes gafas de las que o... ?



NDR: Bueno... él tenía... no, no, no, son lo mismo, aunque tenía en todas partes un montón de gafas [risas], porque... así, donde sea que estuviese, podía alcanzar una. Estas son esculturas y todos sus artículos recogidos para... que él...

CP: Me quedé bastante sorprendido con las vedettes [señalando a la fotografía de la esquina inferior izquierda]



NDR: No recuerdo esa fotografía [risas], ¿qué es? Dos chicas como de vodevil.

CP: Sí, como vedettes.

NDR: Algo de vodevil.

¿Que es esto?



Ah, la luz que se filtra en...

CP: No, es un pincel en el agua.

NDR: ¡Oh, sí! Es un pincel en el... ¡Oh! Mira cómo vibra el agua... si está quieta... bueno, la luz en el agua...

Esta es una escultura...



Su estudio estaba tan lleno que no podías pasar, tenías que pasar de lado...

CP: Aquí está tocando algunas fotografías.

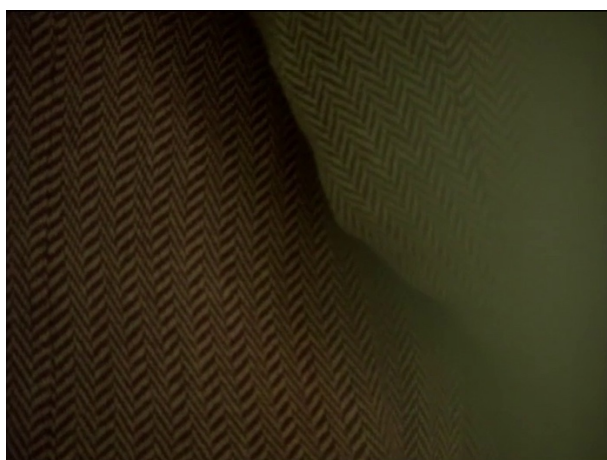


NDR: Sí. Esto es una concha que se utilizó en una escultura que hacía unos días se había exhibido durante tres días en... una escultura de 1957 o algo así, en el edificio de la Academia Francesa en Roma.

Bueno, es bastante... aunque me río, pero es muy doloroso para mí verlo tan viejo... cada vez que recuerdo a Cy, nunca me puedo enfocar en él de viejo, como ahora. Siempre lo recuerdo 20 años antes, 30 años antes... es extraño, no recuerdo con 83, 82, 81 como tenía aquí.

Oh! Sus *pennelli*³⁰⁸... sus pinceles, un fanático en los pinceles.

Qué está haciendo... ? Es una bonita chaqueta, ¿eh? Un viejo, muy viejo, Harris Tweed.



Le encantaban esas viejas chaquetas que compraba en una tienda de segunda mano³⁰⁹ allí en Lexington, porque todos estos estudiantes ricos de Lexington, de la Washington and Lee, cuando terminan la universidad lo venden por... o se lo dan a la tienda de segunda mano³¹⁰. Ya sabes, la ropa vieja, los textiles viejos son... es un tipo particular de textil; primero, no tiene demasiados químicos, y luego, ese tipo de gusto se pierde.

Ese fue un marco que usó para... poner momentáneamente algunas pinturas, dibujos o fotografías para ver... para ver, mirar o tener una impresión momentánea.

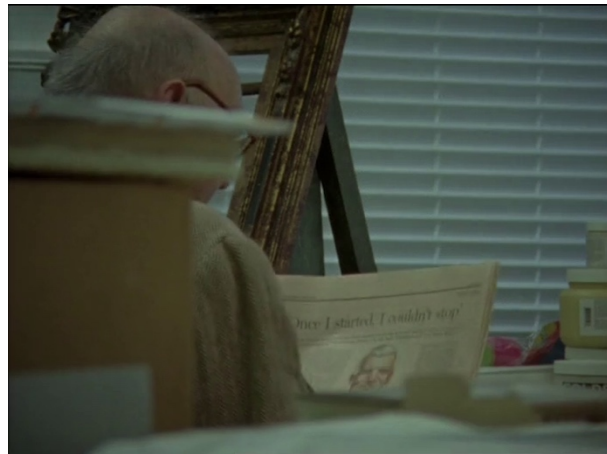
³⁰⁸ Aquí usa la palabra en italiano. Significa pinceles.

³⁰⁹ En el original: *drift-shop* (traducción literal *tienda de montón*). Por contexto, entendemos que se refiere a una tienda de segunda mano, donde la ropa está amontonada.

³¹⁰ Ver nota anterior.



¿Qué está leyendo? El artículo sobre... sobre Gagosian, del New York Times, creo. ¿Es ese Larry? [lee el periódico que aparece en el vídeo] «Una vez que... » Ah, sí, «Empecé no podía parar» [risas]



CP: ¿Es ese Larry?

NDR: Larry, sí. Un artículo sobre Larry Gagosian [risas]. Eso es divertido, ¿eh? «Una vez que comencé no pude parar» [risas].

CP: Y ese eras tú entrando al estudio, creo.

NDR: No sé, no recuerdo... ¿era yo? Buh. No me di cuenta.



Oh! *Mamma mia! Che schifo!*³¹¹

[En el vídeo, una pintura que Twombly había colocado tras el marco, cae sobre la mesa y hace ruido]

*Ecco!*³¹²

No recordaba que Butch cojeara, que estuviera cojo.

CP: ¿Estabas en el estudio, quiero decir, estabas con él normalmente o... ?

NDR: No cuando estaba trabajando. No normalmente, no. Estaría en la habitación de al lado, o cerca por si necesitaba ayuda, o por si necesitaba ciertas cosas, pero... no permitió que nadie estuviera en el estudio. A veces Viorel, permitió a Viorel estuviera en el estudio. Siendo viejo... los últimos años porque, ya sabes, para hacer esas pinturas grandes necesitas ayuda, alguien de ayuda para montar en la escalera.

[Cambio de escena, el video muestra el interior de un restaurante. Twombly pide Coca-Cola] Cols... ¿qué? ¿Qué está pidiendo?

CP: Coca-Cola.

³¹¹ Expresión en italiano. Traducción aproximada: «*Madre mía! Qué asco!*».

³¹² Expresión en italiano. Puede traducirse como: *jahí va!* O *jahí está!*

NDR: Ah, Coca-Cola... ¡oh! Perfecto para su estómago! [risas] ¡Bravo! Él realmente no sabía cómo cuidar de estas cosas. Se comió, justo después de que saliera del hospital, que él tenía... ¿cómo lo llamas? Le quitaron un pequeño tumor en el estómago, ¡comió ostras fritas! [risas]

[la camarera atiende a Twombly, se oye su voz] Amaba a esas chicas del... del restaurante. Era realmente como un tipo de restaurante de 1948. Le encantaba darles una buena propina por Navidad.



¡Oh sí! Veo a Patty. Todos eran muy amables, realmente agradables. Grandes personajes. Ellos podrían...



[risas] Podrían... con Cy tenían largas conversaciones, tipo locales, ya sabes... cosas locales y temas locales, ya sabes... pequeños chismes, una pequeña realidad sobre... ya sabes, esas chicas, esas camareras, no tenían vidas muy fáciles... ya sabes, maridos que las abandonan o...

[en el video, Cy Twombly y Nicola Del Roscio mantienen una conversación de trabajo] Su cerebro todavía era realmente increíble. Siempre te cogía por sorpresa acerca de cosas que tenías que pensar, que habías olvidado, y era...

Tenía que controlarlo todo, tenía una memoria prodigiosa.

Estaba preocupado durante esa entrevista³¹³ de que él... [tos] parase la entrevista en un momento determinado, ¿sabes? Así que estuve muy tenso, con la esperanza de que continuase, de que no se sintiese aburrido o cansado en un momento determinado y lo parase.



Oh, ella es encantadora, la camarera. Debería ir a Lexington solo para verlos... muy dulces. Ella siempre tenía calor! [risas]

Uno no piensa, pero muchas veces en Estados Unidos la vida puede ser difícil para las personas. Como estaba diciendo, los maridos que abandonan esposas, hijos o un niño que necesita, ya sabes, que se pone enfermo... cosas así, ¿sabes?

³¹³ Aquí y más adelante cuando vuelve a utilizar la palabra *interview* (entrevista), se refiere al rodaje del vídeo de Dean.



Oh! *Mamma mia!* Es como una procesión de... [risas] ¡inválidos!

[Twombly en el video: ¿qué es eso?]

[Nicola Del Roscio Ríe]



¿Que es esa cosa?

CP: Una tabla, pintada.

[Twombly en el video: «Me gusta esa escultura»]

NDR: ¿Cuál? [risas]

Oh, eso es interesante, no recuerdo que él... [Twombly en el video: «Me gusta esa escultura»]

¿Cuál era?



De Keats.

[en el video, Twombly habla sobre el libro que tiene en la mano]

¡Bien! Ah, entonces Keats estaba muy enfermo y, cuando regresó a Roma desde Nápoles en un carruaje, ya que caminar era más rápido que el carruaje, ¡salió y llenó el carruaje de flores!
[risas]



¿Qué dice?... ¿dónde está esa carta? No está en la Fundación.

CP: Es del Reino Unido.

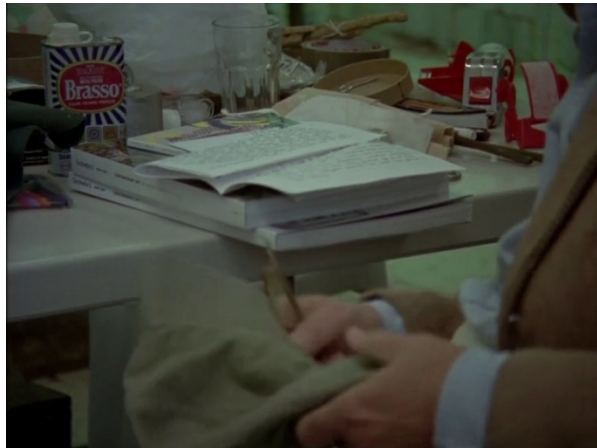
NDR: Ah.

CP: Me encantan estas cosas también, cómo él mantiene un orden...

NDR: Un orden porque no tenía espacio! No hay espacio para sentarse, no hay espacio para estar de pie, así que... por supuesto que tenía que apartar cosas ...

[Twombly dice algo inaudible]

«Normalmente, me envían el ...» ¿qué?



¿Qué es eso?

CP: El sombrero.

NDR: No creo que la Fundación tenga esa carta, me pregunto dónde... quién la cogió. Entonces, le gusta la dirección «4 Lavender Grove». [Twombly dice algo inaudible] ¿Qué dice él ahora?

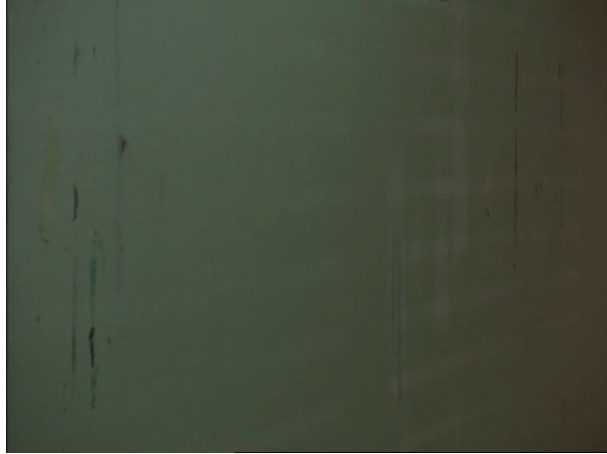
Sí, estaba muy fascinado con las palabras especiales o... que describiesen una situación especial o... «4 Lavender... », «4 Lavender Grove» [risas]. Hermoso título.

*Che cosa è?*³¹⁴

CP: Un catálogo de Sotheby's.

NDR: Ah, un catálogo de Sotheby's.

³¹⁴ Expresión en italiano. Traducción aproximada: *¿Qué es?*



Ah, esto es pintura, después de que los cuadros salieran del estudio...

CP: El gusto [del plano] es como el de las fotografías de Sally Mann del estudio de Cy, tiene este tipo de gusto...

NDR: Sí, sí...

Esto es por la tarde, estaba en el lado oeste, la ventana, y por eso el sol... la luz se refleja a través de la persiana en esa pared.

No recuerdo que su voz se volviera tan... así... ¿cómo se dice? *Rauca*³¹⁵.

CP: ¿Oscura?

NDR: Tan... [imita una voz gutural ronca].

³¹⁵ Expresión en italiana. Traducción aproximada: *ronca, áspera, grave*.



¡Es gracioso, que tuviera dos gafas! [risas]



Ese estudio era tan pequeño y estaba tan lleno, lleno de cosas y... sabes que él hizo estos... bueno, solía hacer...

CP: Dilo en italiano.

NDR: ¡Las pinturas de Lepanto! No tenía espacio, así que colocó un lienzo clavado en la pared, lo hizo, y luego, cuando pensó que había terminado, colocaba otro lienzo encima de este, y así sucesivamente. Y, al final, era como... era tan grueso que había una pila, uno encima del otro.

[Interrupción por motivos técnicos]

Lo que estaba diciendo, cómo hizo [la serie] Lepanto, debido a la falta de espacio, tuvo que hacer el primer lienzo clavado en la pared, cuando terminó clavó de nuevo otro lienzo y así sucesivamente... así que, al final era muy grueso; y no sabía lo que había pintado hasta el final, que estaban enmarcados... ¡tensados!

Oh, no recuerdo cuándo era... ¿cuándo fue? A fines del verano, principios del invierno?³¹⁶
Sí, porque llevaba una chaqueta de Harris Tweed.

Entonces, puedes ver cuán grueso [quiere decir lleno] estaba de... trabajos. Tenías que ir de lado a... [risas] para pasar. En ese pequeño... pequeño espacio, estaba tan lleno de obras que podrías llenar un museo con ese pequeño espacio.

[Fin del video. Comentarios personales ajenos a la finalidad de la conversación. A partir de este momento, comienza una pequeña entrevista sobre el trabajo fotográfico de Cy Twombly en relación con el video que se acaba de visionar]

CP: Lo primero que me di cuenta con este video fue que sus fotografías; las Polaroids, estaban por todo el estudio y esto, para mí, fue muy importante ver que los tenía cerca de una escultura o alrededor; que solía mirarlos, tocarlos y...

NDR: Él siempre estaba jugando con eso, los estudiaba, la sucesión de la imagen. Por lo general, incluso en los dibujos y pinturas, hacía como un desarrollo. Una imagen y su transformación a través del tiempo y... de más realista, digamos, al más evanescente, así es como componía las cosas. Ya sabes, el trabajo de Cy se basa sobre todo en la memoria; la memoria no como una cosa académica, sino como una... metáfora, metamorfosis, una cosa moral o filosófica, no de una manera académica, ¿sabes? Le gustaba la academia, pero de una manera romántica, ¿de acuerdo? Entonces, casi su vida fue, sus obras se basan en la memoria. Es como reinventar la memoria o inventar, reinventar o... como quieras, puedes jugar con eso.

Entonces, esa sucesión de imágenes es parte de eso, de la memoria, ¿sabes? Eso cobra vida y luego se desarrolla, incluso se pone mal estéticamente o... se desvanece, por eso siempre jugaba, siempre... disfrutó al hacer eso: jugar con la memoria o la sucesión de la memoria.

³¹⁶ La película de Tacita Dean fue rodada durante el último otoño de Twombly.

CP: Hace dos días, cuando te hablé sobre hacer esto [la entrevista], me dijiste: «pero, ¿quieres escribir sobre Cy o sobre sus fotografías?». Más tarde pensé, ¿dónde está el límite? Precisamente, estas fotografías hablan mucho sobre la vida, son como un vínculo entre el arte y la vida.

NDR: La vida y el arte no son... bueno, ya sabes, puedes hablar de la manera más abstracta, pero la abstracción es sintética... es siempre una síntesis de la realidad, todo lo abstracto que puedas ser, ¿sabes? Y esta síntesis de lo que sucede a tu alrededor es la vida; describir la vida con todas sus implicaciones, emociones o eventos históricos o, ya sabes, pasión, amor, todas esas cosas... [tose] es por eso que el arte no puede existir sin la vida. No puedes pensar sin tener memoria; no en un sentido estadístico, el registro de la historia, no, sino la memoria como experiencia para pensar. ¿No? ¿No crees?

CP: Sí, absolutamente.

NDR: Es por eso que la memoria es importante. No puedes pensar... pensar es el futuro ¿de acuerdo? Para el momento y para el futuro. No puedes tener un futuro sin una memoria. Parece estúpido, parece elemental, pero es así.
¿Está grabando o no? [señalando al portátil]

CP: No este, no.

NDR: Entonces, ¿quieres que grabe esto, lo que digo?

CP: Sí, sí, este está grabando [señalando a la cámara].

NDR: Entonces, no puedes producir, no puedes inventar, no puedes... no puedes ser creativo si no tienes memoria [ríe].

Y esta era una de las preocupaciones de Cy, acerca de la memoria. Pero, como digo, no de una manera estadística; la gente lo confunde. Es una metáfora, es una base para ser creativo y eso es muy importante. Una vez que olvidas... la sociedad que olvida, que no tiene memoria, no tiene futuro. Puede ser otra cosa, pero ya no es lo mismo. Podría ser mejor, podría ser peor, pero generalmente es peor. Una vez que no tienes memoria, el futuro es peor... creo.

c. Del fragmento a la conversación

La siguiente entrevista, realizada el 12 de Junio de 2017, se basa en la lectura de fragmentos de textos escritos por Nicola Del Roscio sobre Cy Twombly y de citas que el mismo dijo en conversaciones anteriores. La entrevista fue registrada audiovisualmente y editada en formato corto-documental.

A continuación se muestra la transcripción de audio e imágenes de capturas de pantalla del vídeo:

CP: What are we going to do is the same as yesterday³¹⁷: just to read the part of the text and then ask the question, ok? And then you can take a bit, and then you answer.

NDR: Ok. Ten questions?

CP: Hm?

NDR: Ten questions

CP: Yes

NDR: «Diez preguntas e una risposta» [laughs]. Come si dice risposta?

CP: Respuesta

NDR: Respuesta... e *pregunta* e domanda?

CP: Sí

NDR: Va bene, tuto va bene...

³¹⁷ El día anterior se repasaron las preguntas y cómo iba a enfocarse la entrevista a petición de Nicola Del Roscio.



[comentarios técnicos]

CP: Ok, first quote:

«And during one exceptional cold January month, many times, at night he sat a long time on the terrace of my house fixing in his memory the rocky point of the castle by the sea, with cold wind hitting his face. It was after that special occasion that he started a chronic cough for the rest of his life. I understood the next summer why he had been so stubborn in standing for so long in the cold, looking at a special point where the green vegetation below the castle over the sea gave away to bare rock and to the white foam of the sea, when he painted the series of the Green Paintings and Drawings.»

NDR: Maybe you can... you can... you can film it.

CP: I will, I will...



NDR: So, what you want to know?

CP: The question is: You make reference to this mind-photography many times in your text, how this “image fixing” is related or, how this story speaks of his photo making?

NDR: [laughs] He never really spoke about his photographs. I can't remember him talking about... very, very, very rarely spoke about his own things, you know? What I said is just an interpretation... I might be completely wrong, I might be completely right, you know?

I only know that, in this case, he [coughs] stayed 10 days in my house up above was very cold in the winter no... no heating and he was very stubborn sitting outside the terrace looking at special point here, that you will film later, and I always thought [laughs] I always thought was crazy that someone sat in January with cold, you know? Specially on a house which is on the coast on the rock, on the drop between the sea and the land, you know? [he means the cliff] where the wind is very strong... but, that's what he did and... First I thought that it was a state of an old man looking into nothing, you know? but that was not the case of Cy Twombly! [laughs] He stayed very... until his dead... very clear, very... very intelligent. So I understood later when I saw those green paintings, why he had been sitting desperately in the... on the terrace looking at that point. But you should also put... if you want, you should film it, maybe you can go from my house above [coughs] to film that point, before it becomes dry there, because you know it's rock and in the winter is very green and... now in June it will start to be quite dry.

So, evidently that's what he did, he did... he fixed in his mind, he photographed with his mind, something that he later put on canvas or in action, and [coughs] if you... if you look at the work of Cy Twombly, among other things is very much on memory, he worked very much on memory. Not only from an aesthetic point of view but as a philosophically, morally and as a teaching from... learning from the memory, you know? Memory as a point of reference, you know? Because you can't build a future if you don't use the reference of memory in every day's life, you know? You make a coffee and you have to pay attention that it spills out, ok? It's an old fashion machine I have... so things like that, you know? So that's what I... my interpretation was about those Green Paintings. Ok?

CP: Ok. So, related with that you said, again a quote: 'The mental tension that becomes creativity, the translation to materialization.'

NDR: The translation...?

CP: To materialization.

NDR: Yes.

CP: Ok, so is the photograph in Twombly part of this materialization process? To what extent is Photography part of this materialization?

NDR: In the sense of memory again, memory, it's fixing a memory, an instant memory. In a visual way.

Photography is much easier than painting or sculpture, you know? For example, he never wanted to go to his shows, exhibitions or openings, because people would ask him [laughs] "what does it mean?" or [laughs] you know? Some banal questions and he used to say: "Why do I have to explain when I suffer so much to do it", you know.

So it's a translation, a transformation of the memory, a sensation into something visible, *ecco*. It's that thing: memory becoming visibility. Visualization of memory

CP: Ok, perfect.

N: Fantastic! Number two! [laughs]

CP: This was three

NDR: Oh, it was three?

CP: Because I skipped one

NDR: You so clever! [laughs]



[parón técnico]

CP: A quote again: He knew also too well to be careful about any idea of reaching perfection that might give away to disasters.

NDR: Of reaching...? Reaching, reaching... perfection, yes

CP: Is that behaviour linked to the precarious and imperfection on his work? You don't mean this directly but, is there any relation?

NDR: No, I think it's a kind of sophistication, because if you reach perfection, in a... talking about ideas or expressing, visualizing an idea, then you can reach *virtuosismo*... you become

virtuoso, and then that's very close to academic. So, you know, it's a kind of sophistication, he knew when to stop or do, or not to do it and that's the line, the crossing line between a perfect creativity and... [laughs] you know, the ancients, the ancients they thought that beauty, for example, the perfection of beauty is never the real perfection... they, you know, Venus was slightly crooked eyed... or some an ancient people when a girl was very beautiful, they would make some scar, or some... something to not invite evil eye.



Because, you know, if you're very handsome, very intelligent, or this or that, people might become very insecure and they... you never know what people that are insecure about you, what are they going to damage you.

Oh three! [laughs]

CP: One more. You said: He was also an artist of minimalistic thinning ideas of anything baroque, to end up to essential. [...] An exigent and synthetic result.

For me, this matches quite well with his photographic process: On one hand, with his use of the Polaroid, a full automatic camera with an instant developed image...

NDR: Immediate, immediate...

CP: On the other hand, the prints (from an exquisite print by the Atelier Fresson to a precarious and mechanic dry-print)

NDR: Well it's again the *virtuosismo*, you know, it's... essential, he went through the essential. And essential is not difficult to... it's quite difficult for some people to identify. Synthetic, essential... some people, they don't have... they don't want to loose time in having the sensibility, so it's difficult to identify, but he liked essentiality, essentiality. Immediate... Immediacy and essentiality, ok? So that's why sometimes is so difficult to look at his photographs, which one are the components of his artistic photographic work is this essential... essentiality [repite por dificultad de pronunciación], the essential, *ecco!*
If you don't want to read, to look or spend time to understand, then it's difficult. And the same with all his work, [laughs] you have to...

CP: I agree...

NDR: I'm not, not... not everything has to be in life like that, not at all, you know, but that's how it was... it was for immediacy and as I told you... as I said one of my texts on the catalogue *raisonnée*, some people find it impossible to understand, because when he express... when he talked he... specially about ideas, he would [coughs] say the first half of a phrase: the subject, the compliment, and then he would jump to the second phrase, but it will cut... on the second phrase he would cut the first part of the second phrase attached that two. So it was like a game... really had to be so quick with your mind to understand. Some people didn't understand... didn't catch it, you know, was like a *charada*, or like a quiz. Somehow I understood what he... what he meant, sometimes I was good to interpret his... what he wanted... what he was talking about, you know? And was fun, was much fun, more fun to listen to him because it was like a competition with your brain, on how you could [laughs] say something very intelligent in the fast way, like a flash [laughs].

CP: That's beautiful too. Nice, so one more.

NDR: Yes

CP: You said: Cy was an artist who preferred to keep his works close at hand in his studio or in his living space, rather than sell them.

So, since he didn't show the photographs till 1993, who or what encouraged him to do it?

NDR: I think it was his old age, when he understood that... I mean, when he understood that he... a man, when is approaching 80... not always, luckily! But some people, you know... you are not any more a fresh baby, you know? He was smart to understand the limits of things, the limits of his body and his mind, so he planned to... evidently, he kept everything as reference, you know? Again as memory. Of what he had been... what he had done, and how it could develop his work, how he could add new things and be more, again, creative, you know? And once he understood that was time to give up he started to... to give it away.

Well it was the MOMA, they bought 10 works and then other collections, but he always kept also the best.

I remember couple of... two times I helped in summertime in *Agosto*, in August, when there is nobody, there's nobody there is no shops open in Italy because of the heat and everything, everybody goes in holiday everything is closed. So, it was a difficult time and I stayed with him in the studio in Bassano in Teverina and then did the series of drawings. I think it was Nike, the Nike drawings, those ones. And he told me: "Nicola, come down and tell me which ones are the best" [laughs] So, I told him: "number one, number two, number three", the best, and he looked at me and didn't say anything. Then, another time, after he had finished work, he said: "Nicola! Come down, come to see..." [laughs] He said: "Which one you prefer?" So, I say... I thought: "maybe, he's asking me which one I like, to give it to me", so I didn't choose the best and then he told me: "you're so stupid Nicola, [laughs] you don't understand". But, I was thinking of... [laughs] he would... [laughs]. So, another time, again, I said: "oh", I didn't say the first or the second, I said: "the third one" [laughs], and he said: "ohm... bravo!" He said: "you can have it" [laughs]. So, if I said the worst he wouldn't give it because he was ashamed [laughs], if I said the the number one [laughs] he would keep it for himself, but number two, number three, he would give it to me [laughs]. So, he kept always the best as reference, to see how to go on for the future.

Also, people were making fun of his work, you know? Although the... a group of intellectuals, the best group of intellectuals, were the ones that liked the work of Cy Twombly... they were convinced that he was ahead 30 years of his times. There is a beautiful description of the poet Paolo... Paolo Villa? His name is Paolo Villa? Paolo Villa, yes, the poet, the Italian poet; which talks beautiful about the white in Cy and that he will be understood after 20-30 years, and the same as the teacher at Black Mountain College... not Crealy, what was his name?

CP: Motherwell?

NDR: No, no, there was just a teacher, the head of... the head of the entire Black Mountain College... Olson! Olson. And they say later in a letter to Crealy, he said: "he is the best in the college and is the one that is more candidate for success". And that's... it came like that.

CP: Yeah, I think that's true. You can see it now it's getting more and more every day.

NDR: But now it's a commercial thing, it's a, it's a... But, at that time, only a close group of intellectuals. He was liked very much by writers, and later in his life by musicians, like about 12 concertos by different musicians have been written on him. About when he was young there were poets and writers... at the beginning and collectors didn't, didn't really... in Europe was understood, in American much less...

CP: And why you think that's this way? I mean, why in Europe yes and not in America?

NDR: Because Europeans are more decadent [laughs], they are more *blasé*! They've seen it all! [laughs]. I'm joking, I'm joking! [laughs]

CP: No, but that's a bit of true there, I think...

NDR: I'm joking. Well, different reasons, you know... too much to explain.

CP: Ok. Three more to go, ok? Quote again: Cy had long periods when he did not work [...] But those were periods when he was preparing himself to work [...] He would take notes and draw sketches of projects of paintings or drawings or sculptures that he wished to make. The Questions are: Did he also photograph during this periods? And...

NDR: From the 80s or the 70s... 80s yes... before... Oh, no, he did also photographs in the 60s. I have some, but those were just portraits probably. Yeah. Earlier he did portraits. He did photography at Black Mountain College and in New York, as you can see, you know, in the photographs of the studio in Fulton Street, you know, things like that. Then, once in Europe, he concentrated on drawings and paintings. At certain point he took again sculpture

and he reconnected himself when in... to New York when he did the sculptures on... not Long Island... In... I think... not Staten Island, yes Staten Island, I think, where he dug on the ground of the beach, on the sand, and he poured plaster

CP: Yeah, but, you said that when he went to Europe focused more on the drawings and paintings, but there is a lot of production, photographic production on...

NDR: He did less, he did a lot when he started in the late 70s to do photographs. 70s, 80s, 90s. And even until the last days few months before to die. I think it was easier for him. You know, once you get old, to get into an emotional state, in a trance [laughs], it's more difficult and dangerous [laughs] Might have a heart attack! [laughs].

Here in Gaeta, he had a kind of routine. He would, in the morning, at a certain time, he would go out with a... with a... not handbag, in Italian is called *tascapane* it's not a rucksack, it's something you put around here and you have all kinds of things in it, and he had this Polaroid, two-three Polaroids he had and a pack of Polaroids to be used and... then he'd went to lunch to the beach, doesn't matter if it was winter or... he was there at the beach, at the Miramare... you have been there, at the Miramare? We took you there?

CP: Yes, we were there the first time...



NDR: At miramare, and he did some photography [laughs]. Or around Gaeta, you know, when he saw something that he was interested. Oh! In the meantime, in the last years, he

went to the studio, which was outside Gaeta, in an industrial space, with Viorel. Viorel took him around. And... he went there quite regularly, to his studio, late in his life.

[Pausa por problemas técnicos]

NDR: Towards the end of his life, he never was really a studio painter, but towards the end of his life, let's say the last 10 years, he went like a routine. Quite often, very often, in the morning to the studio, and he did like a game, a work on memory [laughs]. Reorganizing his things. And about the Polaroids, he spent a lot of time thinking about the Polaroids and used to play like solitary. He had a special boxes and he would arrange them by... [coughs] I like a film photogram. Like a mibrage, let's say... More violent, les violent... or less color, more color, more color... more... more out of focus, a little more realistic, more realistic... things like that. Gradation about the distance: more close, less close, far away [laughs] it's what he did all the time. It was like in a casino [laughs]; he would do it very fast.

So, he was playing also about memory in the way. Not only but the aesthetic development of an emotion, or color, or focus... it was also about memory. Ok?



CP: I just try to imagine that. The thing is that you can see that on the photos. Maybe not on all the prints, but on the Polaroids of the archive you can see it. In fact, you have them arranged like he did.

NDR: O really? They are still like that, like he left it? I think they...

CP: Yes, it says so on the labels: "organiced by Cy"

NDR: *Oh, si?* Did you put them back?

CP: Yes, I didn't take them out.

NDR: Ok

CP: The thing is that you can see all that...

NDR: There is also some photographs when we went to print them at the... Munich that he's again playing [laughs] it was a little... kind of maniac, you know? [laughs] You would think it's manic, you know, doing this... but that was his way of doing things, you know. He was very concentrated, he tried to be concentrate all the time in what he was doing in his ideas and... *capito?*



CP: Yeah, that's the thing, that, in a way, photographs [en Cy] are like... trying to keep this bits of interest, so it's like no to get them lost

NDR: Exactly, yes, yes.

In a way, it was a desperate attempt to survive, also.

CP: How? In which way?

NDR: It's difficult, very difficult to explain. Well, if you're free of... free to do what you want, in the sense that you are very concentrated in your profession, what you want express, in your ideas, it was also a way to not lose the memory, to not lose your head, to keep yourself creative, to keep yourself still alive. To keep yourself attentive. Not like as someone that goes in pension [laughs] and then, you know, the wives shout them out the street because they're in the pissing on the wrong place in the toilet [laughs]. You know what happen in life, especially with man! So, now, this is a kind of mean thing to say... but, why not? It's interesting, it's psychologically interesting and important to learn and to teach how the psyche goes. After all, psyche is very involved in the works of Cy, I mean, there is also... there is a lot of that. [coughs] So, it might seem derogatory or mean for me to say, but I say it in a funny way, since... humorous way. Ok?

CP: Ok. Two more. About one of his studio that you said on the last interview that *His studio was so packed, you couldn't pass through, you had to pass sideways*.

The question is: What was the interest of Cy in junk. Not only accumulating it, but also using it on sculptures or photographing it.

NDR: [laughs] Memory again!

Well, his studio... his houses... He liked to have references around from the most humble thing to the most... let's say valuable in a way.

[Interrupción por llamada telefónica]

CP: You were talking about his houses and his relation with keeping things...

NDR: Ah, *sí*.

So, he was a little bit like Picasso. [coughs] I think that Picasso, changed so often studio and houses and he loved to fill it with things, is that correct?

CP: Yes, that's correct.

NDR: Evidentially also to know what he had been doing, you know? When he filled them with objects, he went away, he closed that... and also Cy did that. He did that with Via Monserrato in Rome; at certain point he got totally lost interest. His house in Bassano in Teverina; he lost interest, it was full [laughs]. He filled the house here [Gaeta], he filled the house in Lexington, he filled his studio in Lexington, he filled his studio outside of Gaeta... And, you know, there are some artists that have success immediately and it's a big trouble, because they sell everything and then they have it difficult to go on because... in a way, you need something to see your... what you have been doing. So, the houses were full, there was no space to sit down [laughs], they were very uncomfortable. Then, he bought more and more books and even the chairs got [laughs] you couldn't seat in the chairs because they were piles of books. But was OK, it was sympatic, you know? That was his life and... that was fun [laughs]



Figura CXXXV - Silla en la casa de Twombly en Gaeta

CP: Ok, last one. Just a quote to englobe this: you said My friendship and working with Cy Twombly was based on pure voluntary benevolence towards his way of being of an artist and a protective managing of his creative crisis.

So, the questions are: How photographs end at the Fondazione Nicola del Roscio? and Why the photographs and not drawings, paintings or...?

NDR: Well! [laughs] I don't know what to answer you, because it seems... how he did it? It was his last years...

You know [coughs], photography has no money in it. This artistic photography. And I believe, I think, to protect it, the Photographic work, you have to have a person that understands all this passion about. Now, painting, sculptures and drawings, they had an enormous value, so those were secured through the Cy Twombly foundation; for photography they would have gone dispersed, people, you know... so I think Cy thought of a... he asked me, he said: "why don't you make a foundation, and I give as capital, to this Foundation, my photographic work. Everything that I did in photography" [coughs]. So, it was easy and that's how it happened. For the rest of his work, he already about 10 years before to die, he made this Foundation, which is non-profit, non for benefit, etcetera, etcetera. And then, he renewed it legally, I think one or two years before to die, and that is the foundation and the president, Cy put me as a president because I know very well his work and, but not only [coughs] I know his work as a details... details of... the most stupid details about, you know? So that's why I didn't ask him anything, that's why he put me in there. And then, when an artist dies, Foundations are a disaster usually. It becomes like a Western, it's the carriage and horses and Indians trying to pillage. So it has been not easy, a lot of anguish and lot of stress for me to save it, to save what was in Cy's ideas, what Cy wanted and what is the... was in his ideas.

I think I did a good job for Cy and I concentrated on that, and now I'm quite tired of having defended Cy for all his life [laughs], and that's it.

So, about photography, I did catalogues. I was helped also, quite a while, from Lothar Schirmer and I would say it's at a good point. I did many shows, exhibitions, also exhibitions in museums Munich [coughs], other parts of Germany, Brussels, California, Hong Kong, everywhere. So, I'm working also on doing solo exhibitions in museums of photography. I'm doing one next year in Tel-Aviv and it's all.

CP: Ok, one more thing. There are some prints made by the Fondazione Nicola del Roscio. How that came up?

NDR: Yes, those were... I think the ones that he did, the last ones, they were they're the ones of the cemetery of St Bart's. Cy didn't have enough time to print them, and since there are few, very few, and they're very sentimental, they're linked... they were done in the cemetery of the... in a cemetery in the island... in the Caribbean island of Saint Bart, and it's a cemetery that is all white: white washed, white grave, white sand and by the sea, which is white. So, it's reconnects very much with the... his idea of white. You know, all this theory of white. What is his name, the French poet?

CP: Mallarmé

NDR: Hm?

CP: Mallarmé?

NDR: Mallarmé! That *mallarmenian* theory about white and, you know, the dispute about white and other people wrote about white, etc, etc. You don't want to go into this intellectual dispute [laughs] and poetic.

So, we thought to make a little posthumous *tirage*, that has the seal of the Foundation. So that's how it happened, but that's it [coughs]. Cy didn't do all the Polaroids. The prints are part of a, a very minimal part of the Polaroids, and I am not going to [coughs] to print them. That was just an exception. Sentimental exception about his last days and theory of the white in Cy's work. That's how it happened.

Va bene?

CP: Va benissimo

[Fin entrevista formal. Tono jovial]

NDR: You want to talk about Mallarmé? [laughs]

CP: No!

NDR: You can do it

CP: No, I don't, I don't...

NDR: You know the poem... the poem... "Cemetery by the Sea"?

CP: No...

NDR: How can you be... and you don't know "Cemetery by the Sea"?

CP: Sorry

NDR: It's fundamental for contemporary artwork! Go on internet and read it [laughs]. I guess it's on Internet. Must be! They have everything!



Traducción aproximada de la entrevista por el autor:

CP: Lo que vamos a hacer es lo mismo que ayer: simplemente leer la parte del texto y luego hacer la pregunta, ¿de acuerdo? Y luego puedes tomar un poco de tiempo, y luego respondes.

NDR: Ok. Diez preguntas?

CP: ¿Hm?

NDR: Diez preguntas

CP: Sí

NDR: «Diez preguntas e una resposta» [risas]. Cómo se dice *risposta*?

CP: Respuesta

NDR: Respuesta... y pregunta es *domanda*?

CP: Sí

NDR: Está bien, todo está bien...



[comentarios técnicos]

CP: Ok, primera cita:

«Y durante un excepcional y frío mes de enero, muchas veces, por la noche, se sentaba durante mucho tiempo en la terraza de mi casa, fijando en su memoria la punta rocosa del castillo junto al mar, con el viento frío golpeándole la cara. Fue después de esa ocasión especial que comenzó una tos crónica por el resto de su vida. Entendí el próximo verano por qué había sido tan obstinado en permanecer tanto tiempo en el frío, mirando un punto especial donde la vegetación verde debajo del castillo sobre el mar cedía a la roca desnuda y a la blanca espuma del mar, cuando pintó la serie de Green Paintings and Drawings.»

NDR: Tal vez puedas... puedas... puedas filmarlo.

CP: Lo haré, lo haré...



NDR: Entonces, ¿qué quieres saber?

CP: La pregunta es: ¿Hace referencia a esta *fotografía mental* muchas veces en su texto, cómo se relaciona esta “fijación de imagen” o cómo esta historia habla de su toma de fotografías?

NDR: (ríe) Nunca habló de sus fotografías. No puedo recordarlo hablando de... muy, muy, muy raramente habló sobre sus propias cosas, ¿sabes? Lo que digo es solo una interpretación... podría estar completamente equivocado, podría estar completamente en lo cierto, ¿sabes?

Solo sé que, en este caso, él (tose) se quedó 10 días en mi casa ahí arriba, hacía mucho frío en el invierno no... no hay calefacción y él era muy terco, sentado afuera de la terraza mirando un punto especial aquí (señala por la ventana), que filmarás más tarde, y siempre pensé [risas] siempre pensé que estaba loco, que alguien se sentara en enero con frío, ¿sabes? Especialmente en una casa que está en la costa sobre la roca, en la caída entre el mar y la tierra, ¿sabes? [se refiere aquí al acantilado] donde el viento es muy fuerte... pero, eso es lo que hizo y... Primero pensé que era una etapa de la vejez, mirando a la nada, ¿sabes? ¡Pero ese no era el caso de Cy Twombly! [risas] Fue muy... hasta su muerte... muy claro, muy... muy inteligente.

Entonces entendí más tarde cuando vi esas pinturas verdes, por qué había estado sentado desesperadamente en... en la terraza mirando ese punto. Pero también deberías poner... si quieres, deberías filmarlo, tal vez puedas ir desde mi casa de arriba (tose) para filmar ese

punto, antes de que se seque, porque ya sabes que es roca y en el invierno es muy verde y... ahora en junio comenzará a estar bastante seco.

Entonces, evidentemente eso es lo que hizo, lo que hizo... fijó en su mente, fotografió con su mente, algo que luego colocó en el lienzo o en acción, y (tose) si... si nos fijamos en el trabajo de Cy Twombly, entre otras cosas, tiene mucho que ver con la memoria, trabajó mucho acerca de la memoria. No solo desde un punto de vista estético, sino desde un punto de vista filosófico, moral y como una enseñanza de... aprender de la memoria, ¿sabes? La memoria como punto de referencia, ¿sabes? Porque no puedes construir un futuro si no usas la referencia de la memoria en la vida cotidiana, ¿sabes? Si haces un café, tienes que prestar atención para que no se derrame, ¿de acuerdo? Es una máquina antigua la que yo tengo... así que cosas así, ¿sabes?

Entonces eso es lo que yo... mi interpretación fue sobre esas Pinturas Verdes. ¿de acuerdo?

CP: Bien. Entonces, relacionado con eso, una vez más una cita: «la tensión mental que se convierte en creatividad, la translación a materialización.»

NDR: ¿La translación... ?

CP: a la materialización.

NDR: Sí.

CP: Bien, entonces, ¿la fotografía en Twombly es parte de este proceso de materialización? ¿En qué medida es la fotografía parte de esta materialización?

NDR: en el sentido, de la memoria otra vez: memoria, está fijando una memoria, una memoria instantánea. De manera visual.

La fotografía es mucho más fácil que la pintura o la escultura, ¿sabes? Por ejemplo, nunca quiso ir a sus espectáculos, exposiciones o inauguraciones, porque la gente le preguntaba (se ríe) “¿qué significa?” O (se ríe) ¿sabes? Algunas preguntas banales y él solía decir: “¿Por qué tengo que explicar cuándo ya sufro tanto para hacerlo?”, Ya sabes.

Entonces, es una traducción, una transformación de la memoria, una sensación en algo visible, *exco*. Es eso: la memoria volviéndose visual. Visualización de la memoria

CP: Bien, perfecto.

N: ¡Fantástico! ¡Número dos! [risas]

CP: Esta era la tres.

NDR: Oh, era las tres?

CP: Porque me he saltado una.

NDR: ¡Eres muy inteligente! [risas]



[parón técnico]

CP: Una cita otra vez: «sabía demasiado bien como para ser cuidadoso con cualquier idea de alcanzar la perfección que pueda ceder ante los desastres.»

NDR: ¿De alcanzar...? Alcanzando, alcanzando... perfección, sí.

CP: ¿Ese comportamiento está relacionado con lo precario y la imperfección en su trabajo? No se refiere a esto directamente, pero, ¿hay alguna relación?

NDR: No, creo que es una especie de sofisticación, porque si alcanzas la perfección, en una... hablando de ideas o expresando, visualizando una idea, entonces puedes alcanzar el virtuosismo... te vuelves virtuoso, y eso está muy cerca de lo académico. Entonces, ya sabes, es una especie de sofisticación, él sabía cuándo parar hacerlo, o no hacerlo, y esa es la línea, la línea de cruce entre una creatividad perfecta y... [risas] ya sabes, los antiguos, los antiguos pensaban que la belleza, por ejemplo, la perfección de la belleza nunca es la verdadera perfección... ellos, ya sabes, Venus era un poco bizca... o algunos pueblos antiguos cuando una chica era muy hermosa, le hacían alguna cicatriz, o algo... algo no invitar a mal de ojo.



Porque, ya sabes, si eres muy guapo, muy inteligente, o esto o lo otro, las personas pueden volverse muy inseguras y... nunca se sabe qué personas son inseguras acerca de ti, qué van a hacerte daño.

¡Oh, tres! [risas]

CP: Una más. Dijiste: «también era un artista de las ideas minimalistas de cualquier cosa barroca, para llegar a lo esencial. [...] Un resultado exigente y sintético.»

Desde mi punto de vista, esto encaja bastante bien con su proceso fotográfico: por un lado, con su uso de la Polaroid, una cámara completamente automática con una imagen desarrollada al instante...

NDR: Inmediato, inmediato...

CP: Por otro lado, las impresiones (desde una exquisita impresión del Atelier Fresson hasta una impresión en seco precaria y mecánica).

NDR: Bueno, de nuevo es el virtuosismo, ya sabes, es... esencial, a través de lo esencial. Y lo esencial no es difícil... es bastante difícil para algunas personas identificarse. Sintético, esencial... algunas personas, no tienen... no quieren perder tiempo para tener la sensibilidad, por lo que es difícil de identificar, pero le gustaba la esencialidad, la esencialidad. Inmediato... Inmediatez y esencialidad, ¿de acuerdo? Es por eso que a veces es tan difícil mirar sus fotografías, cuáles son los componentes de su trabajo fotográfico artístico es esta esencial... esencialidad [repite por dificultad de pronunciación], lo esencial, *ecco!*

Si no quiere leer, mirar o dedicar tiempo a comprender, entonces es difícil. Y lo mismo con todo su trabajo, [risas] tienes que...

CP: Estoy de acuerdo...

NDR: No estoy, no... no todo tiene que ser así en la vida, en absoluto, ya sabes, pero así era... por la inmediatez y como te dije... como dije en uno de mis textos sobre el catálogo razonado, algunas personas lo encuentran imposible de entender, porque cuando él expresaba... cuando hablaba, él... especialmente sobre ideas, él (tose) decía la primera mitad de una frase: el sujeto, el complemento, y luego saltaba a la segunda frase, pero cortaba... en la segunda frase, cortaba la primera parte de la segunda frase y adjuntaba esas dos. Entonces era como un juego... realmente tenías que ser muy rápido con tu mente para entender. Algunas personas no entendían... no entendían, ya sabes, era como una charada, o como una prueba. De alguna manera entendía lo que él... lo que quería decir, a veces yo era bueno para interpretar su... lo que quería... de lo que estaba hablando, ¿sabes? Y era divertido, era muy divertido, muy divertido escucharlo porque era como una competencia con tu cerebro, sobre cómo podrías [risas] decir algo muy inteligente de la manera más rápida, como un flash [risas].

CP: Eso también es hermoso. Bien, uno más.

NDR: Sí.

CP: Dijiste: «Cy era un artista que prefería tener sus obras a mano en su estudio o en su sala de estar, en lugar de venderlas.»

Entonces, dado que no mostró las fotografías hasta 1993, ¿quién o qué lo animó a hacerlo?

NDR: Creo que era su vejez, cuando entendió que... Quiero decir, cuando entendió que él... un hombre, cuando se acerca a los 80... ¡no siempre, afortunadamente! Pero algunas personas, ya sabes... ya no eres un bebé, ¿sabes? Era inteligente para comprender los límites de las cosas, los límites de su cuerpo y su mente, por lo que planeó... evidentemente, mantuvo todo como referencia, ¿sabes? De nuevo como recuerdo. De lo que había sido... lo que había hecho, y cómo podría desarrollar su trabajo, cómo podía agregar cosas nuevas y ser más, de nuevo, creativo, ¿sabes? Y una vez que entendió que era hora de darse por vencido, comenzó a... a dejarlo ir.

Bueno, fue el MOMA, compraron 10 obras y luego otras colecciones, pero él siempre mantuvo lo mejor.

Recuerdo un par de... dos veces ayudé en verano en agosto, en agosto, cuando no hay nadie, aquí no hay nadie, no hay tiendas abiertas en Italia por el calor y eso. Todo el mundo se va de vacaciones, todo está cerrado. Por lo tanto, fue un momento difícil y me quedé con él en el estudio de Bassano en Teverina e hizo una serie de dibujos. Creo que fue Nike, los dibujos de Nike, esos. Y él me dijo: “Nicola, ven y dime cuáles son los mejores” [risas] Entonces, le dije: “número uno, número dos, número tres”, los mejores, y él me miró y no dijo nada. Luego, en otra ocasión, después de haber terminado de trabajar, dijo: “¡Nicola! Baja, ven a ver... [risas] Él dijo:” ¿Cuál prefieres? “Entonces, digo... pensé:” tal vez, me está preguntando cuál me gusta, para dármelo “, así que no escogí los mejores, y me dijo: “eres tan estúpido Nicola, [risas] no entiendes”. Pero, estaba pensando que... [risas], que él... [risas]. Entonces, otra vez, nuevamente, dije: “oh”, no dije el primero ni el segundo, dije: “el tercero” [risas], y él dijo: “ohm... ¡bravo!”, Dijo: “Puedes quedártelo” [risas]. Entonces, si decía los peores, él no me lo daría porque estaba avergonzado [risas], si decía el número uno [risas] se lo guardaba, pero el número dos, el número tres, me lo daba [risas]. Por lo tanto, mantuvo siempre lo mejor como referencia, para ver cómo continuar en el futuro.

Además, la gente se burlaba de su trabajo, ¿sabes? Aunque el... un grupo de intelectuales, el mejor grupo de intelectuales, fueron a los que les gustó el trabajo de Cy Twombly... estaban

convencidos de que él estaba adelantado 30 años de su tiempo. Hay una bella descripción del poeta Paolo... Paolo Villa? Su nombre es Paolo Villa? Paolo Villa, sí, el poeta, el poeta italiano; que habla muy bien sobre el blanco en Cy y que será entendido después de 20-30 años, y lo mismo que el profesor en Black Mountain College... Crealy no, ¿cómo se llamaba?

CP: ¿Motherwell?

NDR: No, no, él solo era un maestro, el jefe de... el director de todo el Black Mountain College... ¡Olson! Olson. Y dicen más tarde en una carta a Crealy, él dijo: “es el mejor en el centro y es el candidato más apto para el éxito”. Y eso es... vino así.

CP: Sí, yo creo que es cierto. Puedes verlo cada día, ahora cada vez más.

NDR: Pero ahora es una cosa comercial, es una, es... Pero, en ese momento, solo un grupo cercano de intelectuales. Le gustaban mucho los escritores, y más tarde en su vida los músicos, como alrededor de 12 conciertos de diferentes músicos se han escrito sobre él. Cuando era joven había poetas y escritores... al principio, y los coleccionistas no, realmente no... en Europa se entendía, en América mucho menos...

CP: ¿Y por qué piensas que es así? Quiero decir, ¿por qué en Europa sí y no en Estados Unidos?

NDR: ¡porque los europeos son más decadentes [risas], son más desvergonzados! ¡Lo han visto todo! [risas] Estoy bromeando, ¡estoy bromeando! [risas]

CP: No, pero hay algo de cierto ahí, creo...

NDR: estoy bromeando. Bueno, diferentes razones, ya sabes... demasiado para explicarlo.

CP: Bien. Tres más para acabar, ¿de acuerdo? Una cita nuevamente: «Cy tenía largos períodos dónde no trabajaba [...] Pero esos eran períodos en los que se preparaba para trabajar [...] Tomaba notas y dibujaba bocetos de proyectos de pinturas o dibujos o esculturas que deseaba hacer.»

Las preguntas son: ¿También fotografió durante estos períodos? Y...

NDR: desde los 80 o los 70... 80 sí... antes... Oh, no, también hizo fotografías en los años 60. Tengo algunos, pero esos eran solo retratos, probablemente. Sí. Anteriormente hizo retratos. Hizo fotografía en Black Mountain College y en Nueva York, como puedes ver, ya sabes, en las fotografías del estudio en Fulton Street, ya sabes, cosas así. Luego, una vez en Europa, se concentró en dibujos y pinturas. En cierto punto, retomó la escultura y reconectó cuando estaba... en Nueva York cuando hizo las esculturas en... no Long Island... En... creo... no en Staten Island, sí en Staten Island, creo, donde cavó en el suelo de la playa, en la arena, y vertió yeso.

CP: Sí, pero dijiste que cuando se fue a Europa se centró más en los dibujos y pinturas, pero hay mucha producción, producción fotográfica en...

NDR: Hizo menos, hizo mucho más a finales de los 70 cuando comenzó a hacer fotografías. 70s, 80s, 90s. E incluso hasta los últimos días, pocos meses antes de morir. Creo que fue más fácil para él. Ya sabes, una vez que te haces viejo, para entrar en un estado emocional, en un trance [risas], es más difícil y peligroso [risas] ¡Podrías tener un ataque al corazón! [risas] Aquí en Gaeta, él tenía una especie de rutina. Él, por la mañana, en un momento determinado, salía con un... con un... no bolso, en italiano se llama *tascapane*, no es una mochila, es algo que pones aquí [gesticula simulando un cinturón de mochila bandolera] y tenía todo tipo de cosas en él, y tenía esta Polaroid, tenía dos o tres Polaroids y un paquete de Polaroids para usar y... luego iba a comer a la playa, no importaba si era invierno o... estaba allí en la playa, en el Miramare... has estado allí, en el Miramare? Te llevamos allí?

CP: Sí, estuvimos allí la primera vez



NDR: en el Miramare, hizo alguna fotografía [risas]. O alrededor de Gaeta, ya sabes, cuando veía algo que le interesaba. Oh! Durante ese tiempo, en los últimos años, fue al estudio, que estaba fuera de Gaeta, en un espacio industrial, con Viorel. Viorel lo llevó a todos lados. Y... fue allí regularmente, a su estudio, al final de su vida.

[Pausa por problemas técnicos]

NDR: Hacia el final de su vida... nunca fue realmente un pintor de estudio, pero hacia el final de su vida, digamos los últimos 10 años, iba como rutina, a menudo, muy a menudo, la por la mañana al estudio. Y le gustaba un juego, un trabajo en la memoria [risas], reorganizando sus cosas. Y sobre las Polaroids, pasaba mucho tiempo pensando en las Polaroids y solía jugar como al solitario. Tenía cajas especiales y las ordenaba por... [tos] como un fotograma de película. Como un [mibrage], digamos... Más violento, menos violento... o menos color, más color, más color... más... más fuera de foco, un poco más realista, más realista... cosas por el estilo. Gradación sobre la distancia: más cerca, menos cerca, muy lejos [risas] es lo que hacía todo el tiempo. Era como en un casino [risas]; lo hacía muy rápido.

Entonces, también jugaba con la memoria de alguna forma. No solo el desarrollo estético de una emoción, color o enfoque... también se trataba de la memoria. ¿Vale?



CP: Trato de imaginármelo. Lo puedes ver en las fotos. Tal vez no en todas las copias, pero sí en las Polaroids del archivo. De hecho, las tienes organizadas como lo hizo él.

NDR: ¿De verdad? Todavía están así, ¿como lo dejó? Pensaba que...

CP: Sí, lo pone en las etiquetas: "Organiced by Cy"

NDR: ¿Ah, sí? ¿Las pusiste de nuevo en el orden?

CP: Sí, no las saqué.

NDR: Bien.

CP: La cosa es que puedes ver todo eso...

NDR: También hay algunas fotografías de cuando fuimos a imprimirlas en... Munich que está jugando nuevamente [risas] era un poco... un poco maníaco, ¿sabes? [risas] Podrías pensar que era maníaco, ya sabes, hacer esto... pero esa era su forma de hacer las cosas, ¿sabes? Él estaba muy concentrado, trató de concentrarse todo el tiempo en lo que estaba haciendo en sus ideas y... ¿capito?



CP: Sí, esa es la cosa, que, de alguna manera, las fotografías [en Cy] son como... tratando de mantener estos fragmentos de interés, es como si intentara no perderlos.

NDR: Exactamente, sí, sí.

En cierto modo, fue un intento desesperado de sobrevivir, también.

CP: ¿Cómo? ¿De qué manera?

NDR: Es difícil, muy difícil de explicar. Bueno, si estás libre de... libre de hacer lo que quieras, en el sentido de que estás muy concentrado en tu profesión, lo que quieres expresar, en tus ideas, también fue una manera de no perder la memoria, no perder la cabeza, para mantenerse creativo, para mantenerse vivo. Para mantenerte atento. No como alguien que entra al asilo [risas] y luego, las esposas les gritan en la calle porque están orinando fuera del baño [risas]. ¡Sabes lo que sucede en la vida, especialmente con el hombre! Entonces, ahora, decir esto es un poco ruin... pero, ¿por qué no? Es interesante, es psicológicamente interesante e importante aprender y enseñar cómo funciona la psique. Después de todo, la psique está muy involucrada en los trabajos de Cy, quiero decir, también hay... hay mucho de eso. (tose) Entonces, puede parecer peyorativo o malo decirlo por mi parte, pero lo digo de una manera divertida, ya que... de manera humorística. ¿Vale?

CP: Bien. Dos más. Acerca de uno de sus estudios, dijiste en la última entrevista que su espacio de trabajo estaba tan lleno que no podías pasar, tenías que pasar de lado.

La pregunta es: ¿Cuál fue el interés de Cy en el despojo? No solo acumulándolo, sino también usándolo en esculturas o fotografiándolo.

NDR: [risas] ¡Memoria otra vez!

Bueno, su estudio... sus casas... Le gustaba tener referencias de lo más humilde a lo más... digamos, valioso en cierto modo.

[Interrupción por llamada telefónica]

CP: Estabas hablando de sus casas y su relación con las cosas...

NDR: Ah, sí.

Entonces, era un poco como Picasso. (tose) Creo que Picasso, a menudo se mudó del estudio y a las casas y le encantaba llenarlo de cosas, ¿es correcto?

CP: Sí, es correcto.

NDR: Evidentemente también para saber lo que él había estado haciendo, ¿sabes? Cuando los llenó con objetos, se iba, y cerraba... también Cy hizo eso. Lo hizo con Via Monserrato en Roma; en cierto punto perdió completamente el interés. Su casa en Bassano en Teverina; perdió interés, estaba llena [risas]. Llenó la casa aquí [Gaeta], llenó la casa en Lexington, llenó su estudio en Lexington, llenó su estudio fuera de Gaeta...

Y, ya sabes, hay algunos artistas que tienen éxito inmediatamente y es un gran problema, porque venden todo y luego tienen dificultades para continuar porque... de alguna manera, necesitas algo para ver tu... lo que has estado haciendo. Entonces, las casas estaban llenas, no había espacio para sentarse [risas], eran muy incómodas. Luego, él compró más y más libros e incluso las sillas estaban [risas] no podías sentarte en las sillas porque habían montones de libros. Pero estaba bien, era simpático, ¿sabes? Esa era su vida y... fue divertido [risas].

CP: Bien, la última. Solo una cita para englobar: dijiste “Mi amistad y mi trabajo con Cy Twombly se basaban en la benevolencia voluntaria pura hacia su manera de ser un artista y en la gestión protectora de su crisis creativa.”

Entonces, las preguntas son: ¿Cómo terminan las fotografías en la Fondazione Nicola del Roscio? y ¿Por qué las fotografías y no dibujos, pinturas o...?

NDR: ¡Bien! [risas] No sé qué responderte, porque parece... ¿cómo lo hizo? Fueron sus últimos años...

Ya sabes (tose), la fotografía no da dinero. Esta fotografía artística. Y creo, creo, para protegerlo, el trabajo Fotográfico, debes tener una persona que entienda toda esta pasión. Ahora, pintura, esculturas y dibujos, tenían un valor enorme, por lo que se aseguraron a través de la fundación Cy Twombly; para la fotografía se habrían dispersado, la gente, ya sabes... así que creo que Cy pensó en... me preguntó, él dijo: “¿por qué no cimientos esta Fundación, y doy como capital mi trabajo fotográfico, todo lo que hice en fotografía?”[tos]. Entonces, fue fácil y así fue como sucedió. El resto de su trabajo, ya unos 10 años antes de morir, creó esta Fundación, que es sin ánimo de lucro, sin fines lucrativos, etcétera, etcétera. Y luego, la renovó legalmente, creo que uno o dos años antes de morir, y esa es la fundación y el presidente, Cy me puso como presidente porque conozco muy bien su trabajo y, no solo [tos] conozco su trabajo como detalles... detalles de... los detalles más estúpidos, ¿sabes? Entonces, es por eso que no le pedí nada, es por eso que él me puso allí. Y luego, cuando un artista muere, las fundaciones suelen ser un desastre. Se vuelve como un western, es el carruaje y los caballos, y los indios que intentan saquearlo. Así que no ha sido fácil, mucha angustia y mucho estrés para mí por intentar salvarla, salvar las ideas de Cy, lo que Cy quería y lo que era... sus ideas.

Creo que hice un buen trabajo para Cy y me concentré en eso, y ahora estoy bastante cansado de haber defendido a Cy toda la vida [risas], y eso es todo.

Entonces, sobre fotografía, hice catálogos. También me ayudó bastante tiempo de Lothar Schirmer y diría que está en un buen momento. Hice muchas muestras, exposiciones, también exposiciones en museos de Munich [tos], otras partes de Alemania, Bruselas, California, Hong Kong, en todas partes. También estoy trabajando en exposiciones individuales en museos de fotografía. Voy a hacer uno el próximo año en Tel Aviv y eso es todo.

CP: Bien, una cosa más. Hay algunas estampas realizados por la Fondazione Nicola del Roscio. ¿Cómo surgió eso?

NDR: Sí, esos fueron... creo que los que él hizo, los últimos, fueron esos del cementerio de Saint Barth. Cy no tuvo suficiente tiempo para imprimirlos, y como hay pocos, muy pocos, y son muy sentimentales, están vinculados... se hicieron en el cementerio de... en un cementerio de la isla... en el Isla caribeña de Saint Barth, y es un cementerio que es todo blanco: lavado de blanco, tumbas blancas, arena blanca y junto al mar, que es blanco. Entonces, se reconecta mucho con... su idea de blanco. Ya sabes, toda esta teoría del blanco. ¿Cómo se llama, el poeta francés?

CP: Mallarmé

NDR: ¿Hm?

CP: ¿Mallarmé?

NDR: Mallarmé! Esa teoría mallarmaniana sobre el blanco y, ya sabes, la disputa sobre el blanco, y otras personas que escribieron sobre el blanco, etc., etc. No quieres entrar en esta disputa intelectual [risas] y poética.

Entonces, pensamos hacer un pequeño tiraje póstumo, que tiene el sello de la Fundación. Así que así es como sucedió, pero eso es todo (toses). Cy no hizo todas las Polaroids. Las impresiones son parte de una... una parte muy mínima de las Polaroids, y no voy a (tose) imprimirlas. Fue solo una excepción. Una excepción sentimental sobre sus últimos días y sobre la teoría del blanco en el trabajo de Cy. Así es como sucedió.

Va bene?

CP: Va benissimo.

[Fin entrevista formal. Tono jovial]

NDR: ¿Quieres hablar de Mallarmé? [risas]

CP: ¡No!

NDR: Puedes hacerlo...

CP: No, yo no, no...

NDR: ¿Conoces el poema... el poema... *Cementerio junto al mar*?

CP: No...

NDR: ¿Cómo puedes ser... no conoces *Cementerio Junto al Mar*?

CP: Lo siento.

NDR: ¡Es fundamental para el arte contemporáneo! Ve a internet y léelo [risas]. Supongo que está en internet. ¡Debe estar! ¡Está todo!



Bibliografía

- Bachelard, Gaston. 2012.** *La Poética del Espacio*. México : Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Baqué, Dominique. 2003.** *La Fotografía Plástica*. Barcelona : Gustavo Gili, 2003.
- Barthes, Roland. 1989.** *La Cámara Lúcida: nota sobre la fotografía*. Barcelona : Paidós, 1989.
- . 1979. Non Multa Sed Multum. [aut. libro] Yvon Lambert. *Cy Twombly. Catalogue raisonné des oeuvres sur papier*. Milan : Multhipla, 1979, Vols. IV (1973-1976).
- Batchen, Geoffrey. 2004.** *Arder En Deseos: La Concepción De La Fotografía*. Barcelona : Gustavo Gili, 2004.
- Benjamin, Walter. 2004.** *Sobre la Fotografía*. Valencia : Pre-Textos, 2004.
- Braun, Marta. 2014.** Memory's Image. *Handout con motivo de la muestra Cy Twombly Photographs and Other Works en Art Miami*. Miami : James Barron Art LLC, 2014.
- Brown, Sienna. 2011.** Cy Twombly: The Artist's Lexicon in Printmaking. [aut. libro] Craig F. Starr Gallery. *Cy Twombly Prints*. Nueva York : Craig F. Starr Gallery, 2011.
- Cullinan, Nicholas. 2011.** Camera Obscura. [aut. libro] Collection Lambert en Avignon. *Le Temps Retrouvé, Cy Twombly photographe & artistes invités*. Avignon : Actes Sud, 2011, Vol. I.
- Cy Twombly*. **Bonet, Juan Manuel. 2008.** 76, s.l. : Arte y Parte, Agosto-Septiembre de 2008, Arte y Parte.
- de Waal, Edmund. 2016.** A Conversation With Edmund de Waal. [aut. libro] Sally Mann. *Remembered Light, Cy Twombly in Lexington*. New York : Abrams, 2016.
- . 2012. Cy Twombly, A Kind of Aura. [aut. libro] Gagosian Gallery. *Cy Twombly Photographs*. Beverly Hills : Gagosian Gallery, 2012.
- Dean, Tacita. 2003.** Artists on Artists Lecture Series - Tacita Dean on Cy Twombly. New York : Dia Art Foundation, 2003.
- . 2013. Edwin Parker. [aut. libro] María López-Dóriga y Julián Rodríguez. *Colección Helga de Alvear: El arte del presente = The art of the present*. Madrid : Centro Cibeles de Cultura y Ciudadanía, 2013.
- . 2011. *Seven Books Grey*. Viena : MUMOK, 2011. Vols. A Panegyric, Gaeta, Edwin Parker.
- Del Roscio, Nicola. 2016.** *1ª Entrevista con el autor*. 2016.
- . 2014. *Cy Twombly Fotografie di Gaeta*. Gaeta : s.n., 2014.
- Didi-Huberman, Georges. 2006.** *Ante el tiempo. Historia del Arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires : Adriana Hidalgo Editora, 2006.
- EXIT #30 - Pictorialismo*. **Olivares, Rosa. 2008.** 30, Madrid : Olivares y Asociados, 2008.

- EXIT #47 - Foto y pintura*. **Olivares, Rosa. 2012.** 47, Madrid : Proyectos Utópicos S.L., 2012.
- EXIT #61 - Pintores Fotógrafos*. **Olivares, Rosa. 2016.** 61, Madrid : Producciones de Arte y Pensamiento, 2016.
- Fitscher, Jurgen. 2011.** Image Loss. [aut. libro] Sammlung Grosshaus. *Cy Twombly Photographien und Druckgraphiken aus der Sammlung Grosshaus*. Colonia : Buchhandlung Walther Köning, 2011.
- Geimer, Peter. 2009.** Cy Twombly Painter / Cy Twombly Photographer. [aut. libro] Achim Hochdörfer MUMOK. *Cy Twombly States of Mind*. Munich : Schirmer / Mosel, 2009.
- Glozer, Laszlo. 2008.** Twombly. [aut. libro] Cy Twombly. *Cy Twombly Photographs 1952-2007*. Munich : Schirmer / Mosel, 2008.
- Gonzalez Flores, Laura. 2005.** *Fotografía y Pintura ¿dos medios diferentes?* Barcelona : Gustavo Gili, 2005.
- Greub, Thyerry. 2017.** *Das ungezähmte Bild texte zu Cy Twombly*. Alemania : Wilhelm Fink Verlag, ein Imprint der Brill-Gruppe, 2017.
- Hochdöfer, Achim. 2008.** Blue goes out, B comes in: Cy Twombly narratives of indeterminacy. [aut. libro] Achim Hochdöfer MUMOK. *Cy Twombly States of Mind*. Munich : Schirmer / Mosel, 2008.
- Jacobus, Mary. 2015.** Aura di Limoni (Aura of Lemons). [aut. libro] Gagosian Gallery. *Cy Twombly Photographs Volume II*. Londres : Gagosian Gallery, 2015.
- Katz, Vincent. 2002.** Cy Twombly's Photographs. [aut. libro] Nicola Del Roscio. *Cy Twombly, photographs 1951-1999*. Munich : Schirmer / Mosel, 2002.
- Katz, William. 1993.** Cy Twombly Photographs. [aut. libro] Matthew Marks Gallery. *Cy Twombly Photographs*. Nueva York : Matthew Marks Gallery New York, 1993.
- Leeman, Richard. 2010.** L'océan Universal des Choses. [aut. libro] Cy Twombly. *Cy Twombly: The ceiling - un plafond pour le Louvre*. Paris : Louvre, 2010.
- . **2010.** L'Océan Universel des Choses. [aut. libro] Marier-Laure Bernadac. *Cy Twombly: The Ceiling - un plafond pour le Louvre*. Paris : Louvre, 2010.
- Mann, Sally. 2016.** A conversation with Edmund de Waal. *Remembered Light, Cy Twombly in Lexington*. Nueva York : Abrams, 2016.
- . **2016.** Artistic Legacy of Cy Twombly. Roma : American Academy in Rome, Miércoles 7 de Octubre de 2016.
- . **2015.** *Hold Still*. Nueva York : Little, Brown and Company, 2015.
- . **2016.** Sally Mann | Paul Holdengräber. *LIVE from the NYPL*. Nueva York : New York Public Gallery, 27 de Septiembre de 2016.

- Miller, Peter Benson. 2015.** Cy Twombly , Photographer. [aut. libro] American Academy in Rome. *Cy Twombly, Photographer*. Poznań : Nero, 2015.
- Nesin, Kate. 2014.** *Cy Twombly: Things*. New Haven : Yale University Press, 2014.
- Nietzsche, Friedrich. 2011.** *Ecce Homo*. Madrid : Alianza Editorial, 2011.
- . **2013.** *El Crepúsculo de los Ídolos*. Madrid : Alianza Editorial, 2013.
- Olson, Charles. 2002.** Cy Twombly, 1951. [aut. libro] Nicola Del Roscio Ed. *Writings on Cy Twombly*. Munich : Schirmer/Mossel, 2002.
- Perec, Georges. 1989.** *Lo Infraordinario*. Madrid : Impedimenta, 1989.
- Ray, Man. 1997.** [aut. libro] Victor I. Stoichita. *A Short History of the Shadow* . Londres : Reaktion Books, 1997.
- Rockburne, Dorothea. 2011.** Moveable Feast. *Art Forum*. Nueva York : s.n., 2011. Vol. 50, 3.
- Szeemann, Harald. 1987.** *Cy Twombly. Cuadros, trabajos sobre papel, esculturas*. Madrid : Ministerio de Cultura, Centro Nacional de Exposiciones, 1987.
- Tomás, Facundo. 2005.** *Escrito, Pintado (Dialécticas entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo)*. Madrid : A. Machado Libros, 2005.
- Twombly, Cy. 1957.** *Documenti di una nuova figurazione: Scialoja, Novelli, Alechinsky, Perilli, Twombly*. Roma : s.n., Agosto-Septiembre de 1957. Vol. I, 2.
- . **2010.** en entrevista con Marie-Laure Bernadac. [aut. libro] Marie-Laure Bernadac. *Cy Twombly The Ceiling un Plafond pour le Louvre*. Paris : Musée du Louvre éditions, 2010.
- . **2000.** Entrevista con David Sylvester (Junio 2000). [aut. libro] David Sylvester. *Interviews with American Artists*. New Haven y Londres : Yale, 2000.
- . **2008.** History Behind the Thought. [aut. libro] Nicholas Serota. *Cy Twombly: Cycles and Seasons*. Londres : Tate Publishing, 2008.
- Twombly, Cy y Bernadac, Marie-Laure. 2010.** en entrevista con Marie-Laure Bernadac. [aut. libro] Marie-Laure Bernadac. *Cy Twombly The Ceiling un Plafond pour le Louvre*. Paris : Musée du Louvre éditions, 2010.
- v. Amelunxen, Hubertus. 2011.** Do Not Interrupt this Rose: Light Texts by Cy Twombly. [aut. libro] Cy Twombly. *Cy Twombly Photographs III 1951-2011*. Munich : Schirmer / Mosel, 2011.
- . **2012.** Entrevistado por Xavier Flament en Twombly as photographer: a work of light. *Visitor's Guide motivo de la exposición CY TWOMBLY Photographs 1951 - 2010*. Bruselas : BOZAR, 2012.

- Varnedoe, Kirk. 2008.** El Lepanto de Cy Twombly. [aut. libro] Museo del Prado. *Lepanto by Cy Twombly*. Madrid : Museo del Prado, 2008.
- Waters, John. 2010.** *Role Models*. Nueva York : Farrar, Straus and Giroux, 2010.
- Wilde, Oscar. 2013.** *La Decadencia de la Mentira*. Madrid : Siruela, 2013.

Índice de Figuras

| | |
|--|----|
| FIGURA I - NEGATIVOS DE TOMAS DE ROBERT RAUSCHENBERG REALIZADAS POR TWOMBLY. © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO | 19 |
| FIGURA II - FULTON ST. STUDIO, NYC, 1954. © CY TWOMBLY FOUNDATION | 21 |
| FIGURA III - MESA DE LA CASA DE TWOMBLY DE GAETA, DÓNDE PODEMOS APRECIAR VARIOS REFERENTES VISUALES JUNTO A UNA DE SUS ESCULTURAS Y ALGUNAS FOTOGRAFÍAS PROPIAS | 24 |
| FIGURA IV - NICOLA DEL ROSCIO POSANDO EN UN SOFÁ QUE PERTENECIÓ A ANDY WARHOL, EN SU CASA DE GAETA. FOTOGRAFÍA POLAROID REALIZADA POR EL AUTOR, 2017 | 30 |
| FIGURA V - MESA DE TRABAJO DE TWOMBLY EN BASSANO IN TEVERINA, DÓNDE PODEMOS VER UN GRUPO DE POLAROIDS QUE CONVIVEN CON MATERIAL PICTÓRICO COMO PINCELES, ACUARELAS ETC. FOTOGRAFÍA REALIZADA POR NICOLA DEL ROSCIO. © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO. | 59 |
| FIGURA VI - CELTIC BOAT, GAETA, 1994. © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO. | 71 |
| FIGURA VII – VISTA INTERIOR DEL MUSEO BRANDHORST CON LA SERIE LEPANTO. FOTO: SIBYLLE FORSTER © MUSEUM BRANDHORST | 73 |
| FIGURA VIII - CY TWOMBLY, LEPANTO, 2001 © CY TWOMBLY FOUNDATION | 74 |
| FIGURA IX – FOTOGRAFÍA REALIZADA POR EL AUTOR. VISTA DE UNO DE LOS CASTILLOS DE GAETA JUNTO AL MAR. | 76 |
| FIGURA X - DOS DE LAS PINTURAS PERTENECIENTES A LA SERIE THE GREEN SERIES, UNTITLED [A PAINTING IN NINE PARTS], 1980 © CY TWOMBLY FOUNDATION | 78 |
| FIGURA XI - FOTOGRAFÍA REALIZADA POR EL AUTOR EN LA GRUTA DE TIBERIO, MUSEO DE SPERLONGA | 79 |
| FIGURA XII - FOTOGRAFÍA DEL INTERIOR DE LA CASA DE TWOMBLY EN GAETA, DÓNDE PODEMOS APRECIAR LA UTILIZACIÓN DE UN MARCO DE ESTILO BARROCO EN UNA DE SUS PINTURAS. PODEMOS APRECIAR, ADEMÁS UN CONJUNTO DE FOTOGRAFÍAS POLAROID APOYADAS EN UNA DE SUS ÚLTIMAS ESCULTURAS. FOTOGRAFÍA REALIZADA POR NICOLA DEL ROSCIO. © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO. | 82 |
| FIGURA XIII – ESCULTURA UNTITLED, ROME, 1983 DE TWOMBLY JUNTO A MARCO APOYADO EN LA PARED. FOTOGRAFÍA REALIZADA POR NICOLA DEL ROSCIO. © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO. | 83 |
| FIGURA XIV - CY TWOMBLY, UNTITLED (BASSANO IN TEVERINA), 1985. © CY TWOMBLY FOUNDATION | 85 |

- FIGURA XV - UNTITLED IV Y VI (GREEN PAINTINGS) [A PAINTING IN SIX PARTS], GAETA, 2002-2003 86
- FIGURA XVI - ESTUDIO DE TWOMBLY EN GAETA. EN LA FOTO PODEMOS VER CUATRO DE LOS SEIS CUADROS DE LA SERIE “UNTTITLED I-VI (GREEN PAINTINGS) [A PAINTING IN SIX PARTS], GAETA, 2002-2003, ADEMÁS DE ALGUNAS FOTOGRAFÍAS POLAROID SOBRE LAS MESAS. FOTOGRAFÍA REALIZADA POR NICOLA DEL ROSCIO. © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO. 87
- FIGURA XVII - ESTUDIO DE TWOMBLY EN GAETA. EN LA FOTO PODEMOS VER DOS DE LOS SEIS CUADROS DE LA SERIE “UNTTITLED I-VI (GREEN PAINTINGS) [A PAINTING IN SIX PARTS], GAETA, 2002-2003, ADEMÁS DE ALGUNAS FOTOGRAFÍAS POLAROID SOBRE LAS MESAS. FOTOGRAFÍA REALIZADA POR NICOLA DEL ROSCIO. © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO. 88
- FIGURA XVIII - FOTOGRAFÍA REALIZADA POR EL AUTOR DURANTE EL MONTAJE DE LA EXPOSICIÓN CY TWOMBLY PHOTOGRAPHS EN EL SURSOCK MUSEUM DE BEIRUT, DÓNDE SE APRECIA EL FRAGMENTO DE PAPEL VIRGEN QUE ENMARCA LA IMAGEN IMPRESA. 91
- FIGURA XIX - SALLY MANN, FROGGIE, 2016. IMPRESIÓN INKJET. FOTOGRAFÍA REALIZADA EN EL ESTUDIO DE TWOMBLY EN LEXINGTON. © 2016 SALLY MANN 102
- FIGURA XX - WAL-MART, LEXINGTON, 2007. © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO. 104
- FIGURA XXI – INSTALACIÓN DE VARIAS PIEZAS DE MEDARDO ROSSO JUNTO A OBRA DE CY TWOMBLY EN CENTER FOR ITALIAN MODERN ART DE NUEVA YORK. FOTOGRAFÍA REALIZADA POR WALER SMALLING JR. 108
- FIGURA XXII - MADAME NOBLET EN EL ESTUDIO EN EL BOULEVARD DES BATIGNOLLES, PARIS, 1897. COPIA POR CONTACTO MODERNA DE NEGATIVO DE PLACA ORIGINAL, 16,5 X 12,7 CM. COLECCIÓN PRIVADA. © ARCHIVIO MEDARDO ROSSO, BARZIO. 110
- FIGURA XXIII – DE IZQUIERDA A DERECHA: LA CONVERSAZIONE, (S.F.). FOTOGRAFÍA ANTIGUA MONTADA SOBRE PAPEL, 22 X 14 CM. Y ENFANT AU SEIN, 1923. FOTOGRAFÍA ANTIGUA MONTADA SOBRE PAPEL, 27,2 X 22 CM. © ARCHIVIO MEDARDO ROSSO, BARZIO. 111
- FIGURA XXIV - CY TWOMBLY, DETAIL OF PAN, BASSANO IN TEVERINA, 1980. © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO. 112
- FIGURA XXV – “BIRD IN SPACE”, C. 1936 GELATIN SILVER PRINT, PRINTED C. 1936. 9 7/16 X 7 1/16 INCHES DE CONSTANTIN BRANCUSI © SUCCESSION BRANCUSI Y “PAINTING DETAIL AND «BY THE IONIAN SEA» SCULPTURE, BASSANO IN TEVERINA, 1992 © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO. 115

| | |
|--|-----|
| FIGURA XXVI - FOTOGRAMA DE LA PELÍCULA EDWIN PARKER REALIZADA POR TACITA DEAN, 2011 | 117 |
| FIGURA XXVII - OVERALL VIEW OF THE STUDIO, C. 1929-30 GELATIN SILVER PRINT, PRINTED C. 1929-30. 15 5/8 X 11 11/16 INCHES © SUCCESSION BRANCUSI | 119 |
| FIGURA XXVIII - VIEW OF THE STUDIO- BIRD IN SPACE, 1924 GELATIN SILVER PRINT, PRINTED C. 1924. 15 5/8 X 11 3/4 INCHES © SUCCESSION BRANCUSI | 120 |
| FIGURA XXIX - STUDIO LEXINGTON, 2002. © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO. | 122 |
| FIGURA XXX - MESA DE TRABAJO DE TWOMBLY EN SU CASA DE BASSANO IN TEVERINA. PODEMOS VER SOBRE LA MESA, ADEMÁS DE LAS FOTOGRAFÍAS POLAROID SOBRE BLOCS DE ESBOZOS Y COMPARTIENDO ESPACIO CON MATERIAL PICTÓRICO, VARIOS PAQUETES DE CARTUCHOS DE POLAROID, ABIERTOS Y TODAVÍA SIN ABRIR. FOTOGRAFÍA REALIZADA POR NICOLA DEL ROSCIO. © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO. | 124 |
| FIGURA XXXI - STILL LIFE, BLACK MOUNTAIN COLLEGE, 1951. © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO. | 125 |
| FIGURA XXXII - CY TWOMBLY TOMANDO UNA FOTOGRAFÍA DE UNA DE SUS ESCULTURAS CON UNA POLAROID ONE 600 EN LEXINGTON, VA. FOTOGRAFÍA REALIZADA POR NICOLA DEL ROSCIO. © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO. | 126 |
| FIGURA XXXIII - FOTOGRAFÍA REALIZADA POR NICOLA DEL ROSCIO, DÓNDE SE APRECIAN POLAROIDES SOBRE UNA MESA DE TRABAJO DURANTE EL PROCESO DE REALIZACIÓN DE UNA PINTURA. © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO. | 127 |
| FIGURA XXXIV - RECORTES DE CATÁLOGOS DE SOTHEBY'S DISPUESTOS SOBRE UNA MESA DE TRABAJO EN EL ESTUDIO DE TWOMBLY EN GAETA, JUNTO A MATERIAL PICTÓRICO. SE PUEDE APRECIAR, ADEMÁS, EN LA PARTE SUPERIOR CENTRAL DE LA FOTOGRAFÍA, UNA POLAROID JUNTO A VARIAS NOTAS ESCRITAS A MANO. FOTOGRAFÍA REALIZADA POR NICOLA DEL ROSCIO. © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO. | 129 |
| FIGURA XXXV - TWOMBLY ORGANIZANDO LAS POLAROID EN DIFERENTES DISPOSICIONES. © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO. | 130 |
| FIGURA XXXVI - ESTUDIO DE CY TWOMBLY EN LEXINGTON, DÓNDE PODEMOS OBSERVAR VARIAS DE SUS FOTOGRAFÍAS POLAROID APILADAS JUNTO A ESCULTURAS Y LIBROS, SOBRE MESAS DE TRABAJO. FOTOGRAFÍA REALIZADA POR NICOLA DEL ROSCIO. © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO. | 132 |
| FIGURA XXXVII - TACITA DEAN, GAETA, A PHOTO ESSAY, 2011 © TACITA DEAN | 134 |
| FIGURA XXXVIII - DORMITORIO DE TWOMBLY EN SU CASA DE GAETA DÓNDE, ADEMÁS DE LA CRECIENTE CANTIDAD DE LIBROS, PODEMOS APRECIAR ALGUNAS | |

| | |
|--|-----|
| POLAROID EMPLAZADAS EN LOS ESTANTES, ASÍ COMO OTRAS FOTOGRAFÍAS DE OTROS FORMATOS JUNTO A UNA DE SUS ESCULTURAS. FOTOGRAFÍA REALIZADA POR NICOLA DEL ROSCIO. © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO. | 138 |
| FIGURA XXXIX - DETALLE | 138 |
| FIGURA XL - DETALLE | 139 |
| FIGURA XLI - DETALLE | 139 |
| FIGURA XLII - CASA DE TWOMBLY EN GAETA. DE NUEVO, LOS LIBROS PREDOMINAN EN EL ESPACIO, PERO ESTA IMAGEN TAMBIÉN NOS RELATA LA IMPORTANCIA DE LA FOTOGRAFÍA PARA TWOMBLY: SOBRE LA MESA, ADEMÁS DE ALGUNAS IMÁGENES DE POSTALES, PODEMOS VER CUATRO CAJAS DE CARTUCHOS PARA POLAROID 600. © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO. | 140 |
| FIGURA XLIII - A LA IZQUIERDA: UNTITLED (GREEN PAINTINGS), 1985 © CY TWOMBLY FOUNDATION; A LA DERECHA: DETALLE DE FOTOGRAFÍA REALIZADA POR HORST P. HORST EN EL APARTAMENTO DE TWOMBLY EN VIA MONSERRATO, ROMA, 1966. | 143 |
| FIGURA XLIV – POLAROID NO EDITADA REALIZADA POR TWOMBLY EN SU APARTAMENTO EN VIA MONSERRATO, ROMA. © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO. | 144 |
| FIGURA XLV - DOS TOMAS POLAROID DEL BAR BAZANTI, LUGAR FRECUENTADO POR TWOMBLY, EN GAETA. © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO. | 146 |
| FIGURA XLVI - POSTAL INTERVENIDA PICTÓRICAMENTE POR TWOMBLY. FOTOGRAFÍA REALIZADA POR NICOLA DEL ROSCIO. © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO. | 150 |
| FIGURA XLVII - FOTOGRAFÍAS POLAROID DE LAS PINTURAS BACCHUS EN PROCESO, LAS CUALES MUESTRAN TRAZOS SOBRE LA PROPIA FOTOGRAFÍA. © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO. | 151 |
| FIGURA XLVIII - DETALLE DE UNA DE LAS POLAROID INTERVENIDA PLÁSTICAMENTE. | 152 |
| FIGURA XLIX - DETALLE DE OTRA DE LAS DOS POLAROID INTERVENIDAS PLÁSTICAMENTE. | 153 |
| FIGURA L – CY TWOMBLY, UNTITLED (BACCHUS), 2008. ACRÍLICO SOBRE TELA, 3175 X 4737 MM. © CY TWOMBLY FOUNDATION | 155 |
| FIGURA LI - CY TWOMBLY. STUDIO GAETA (DETAIL OF BACCHUS PAINTING), 2005. FOTOGRAFÍA DRY-PRINT NO INTERVENIDA PLÁSTICAMENTE. © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO. | 156 |
| FIGURA LII - POLAROID NO INTERVENIDAS. © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO. | 157 |

- FIGURA LIII - COMPOSICIÓN QUE CONSTA DE UNA ESCULTURA DE TWOMBLY, DOS FOTOGRAFÍAS Y UNA DIBUJO REALIZADA POR EL MISMO AUTOR EN UNO DE LOS ESPACIOS DE SU CASA EN GAETA; PRÁCTICA QUE LLEVABA A CABO DE HABITUAL, PERTENECIENTE A UNA COTIDIANEIDAD DE SUS ESPACIOS HABITADOS. FOTOGRAFÍA REALIZADA POR NICOLA DEL ROSCIO. © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO. 160
- FIGURA LIV - POLAROID REALIZADA POR TWOMBLY SOBRE ÁLBUM CON IMÁGENES DE SU ESTUDIO, DÓNDE SE PUEDE VER LA MISMA FOTOGRAFÍA APOYADA EN UNA DE SUS ESCULTURAS. 164
- FIGURA LV - ESCULTURA DE TWOMBLY FRENTE A CUADRO DE CACERÍA EN SU CASA DE ROMA. FOTOGRAFÍA REALIZADA POR NICOLA DEL ROSCIO. © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO. 165
- FIGURA LVI - MÁQUINA REPROGRÁFICA CANON CLC-1110 DURANTE LA REPRODUCCIÓN DE LAS FOTOGRAFÍAS DE TWOMBLY EN LAS OFICINAS DE SCHIRMER EN MUNICH. FOTOGRAFÍA REALIZADA POR NICOLA DEL ROSCIO. © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO. 169
- FIGURA LVII - TWOMBLY DECIDIENDO EL ORDEN DE LOS PLIEGOS DE LOS CATÁLOGOS EN SU ESTUDIO EN GAETA. FOTOGRAFÍA REALIZADA POR NICOLA DEL ROSCIO. © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO. 170
- FIGURA LVIII - CY TWOMBLY WITH PAINTING BOX + UMBRELLA OF CHARLES WOODBURY. QQUNQUIT, MN, 1944. DRY-PRINT. © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO. 172
- FIGURA LIX – NEGATIVO DE CY TWOMBLY WITH PAINTING BOX + UMBRELLA OF CHARLES WOODBURY. QQUNQUIT, MN, 1944. 173
- FIGURA LX - NEGATIVO, COPIA MODERNA Y COPIA ORIGINAL DE CY TWOMBLY WITH PAINTING BOX + UMBRELLA OF CHARLES WOODBURY. QQUNQUIT, MN, 1944 174
- FIGURA LXI - ST. BARTHS, 2011 Y SKY, ST. BARTHS, 2001. © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO. 174
- FIGURA LXII - DIAGRAMA DE LAS OBRAS FOTOGRÁFICAS DE CY TWOMBLY POR AÑO DE IMPRESIÓN (NÚMERO DE FOTOS POR AÑO DESDE 1944 HASTA 2009), REALIZADO POR THIERRY GREUB. 175
- FIGURA LXIII - IMAGEN DE CATÁLOGO N. 38; FLOWERS, GAETA, 2005. © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO. 178
- FIGURA LXIV - CARPETA DE LOS ARCHIVOS DE LA FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO DÓNDE SE PUEDE VER UNA DE LAS FOTOGRAFÍAS NO POLAROID QUE TWOMBLY DECIDIÓ IMPRIMIR MEDIANTE DRY-PRINT. 179
- FIGURA LXV - CARPETA DE LOS ARCHIVOS DE LA FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO DÓNDE SE PUEDE VER UNA DE LAS FOTOGRAFÍAS NO POLAROID QUE TWOMBLY DECIDIÓ IMPRIMIR MEDIANTE DRY-PRINT. 180

- FIGURA LXVI - FOTOGRAFÍAS REALIZADAS, SEGURAMENTE, POR NICOLA DEL ROSCIO MEDIANTE SU MÁQUINA FOTOGRÁFICA RÉFLEX Y, POSTERIORMENTE, CY TWOMBLY DECIDIÓ IMPRIMIR EN SU SERIE DE DRY-PRINTS. DE IZQUIERDA A DERECHA: GARDEN BY THE MEDIEVAL AQUEDUCT, GAETA, 2002 Y SCULPTURE, GAETA, 2001. © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO. 180
- FIGURA LXVII - CY TWOMBLY DECIDIENDO QUÉ POLAROIDS REPRODUCIR, ASÍ COMO SU ORDEN Y COLOCACIÓN PARA LOS CATÁLOGOS LAS OFICINAS DE SCHIRMER EN MÚNICH, MIENTRAS PRACTICABA DE NUEVO SU JUEGO DE NAIPES. FOTOGRAFÍA REALIZADA POR NICOLA DEL ROSCIO. © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO. 182
- FIGURA LXVIII - WAL-MART, LEXINGTON, 2007. © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO. 187
- FIGURA LXIX - FOTOGRAMAS DE VÍDEO DÓNDE TWOMBLY TOMA LAS ÚLTIMAS FOTOGRAFÍAS EN EL CEMENTERIO DE ST. RÉMY. © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO. 188
- FIGURA LXX - DE IZQUIERDA A DERECHA: INTERIOR, GAETA, 2002; DETAIL OF MANNERIST PAINTING, GAETA, 1998; POLAROID NO EDITADA. © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO. 192
- FIGURA LXXI - “PEONIES, BASSANO IN TEVERINA, 1980” Y “GAETA, 1994”. © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO. 193
- FIGURA LXXII - TWOMBLY JUNTO A SUS PINTURAS DE “ROSES” EN SU ESTUDIO A LAS AFUERAS DE GAETA. FOTOGRAFÍA REALIZADA POR NICOLA DEL ROSCIO. © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO. 194
- FIGURA LXXIII - INTERIOR DE UNA DE LAS CASAS DE TWOMBLY, DÓNDE SE PUEDE VER UNA DE SUS ESCULTURAS SOBRE UNA MESA Y VARIAS POLAROID APILADAS JUNTO A ÉSTA, ENTRE OTROS OBJETOS. © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO. 196
- FIGURA LXXIV - MESA DE LA CASA DE TWOMBLY EN GAETA. EN ELLA PODEMOS VER VARIAS IMPRESIONES DRY-PRINT (POR EJEMPLO, EN LA ESQUINA INFERIOR IZQUIERDA), EL CUÑO CON EL QUE MARCABA LAS IMPRESIONES (PARTE CENTRAL BAJA) Y ALGUNA POLAROID (PARTE CENTRAL DERECHA), TODO ELLO, JUNTO A UNA DE SUS ESCULTURAS, LIBROS ETC. FOTOGRAFÍA REALIZADA POR NICOLA DEL ROSCIO. © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO. 197
- FIGURA LXXV - CASA DE CY TWOMBLY EN GAETA. SE PUEDEN APRECIAR VARIAS ESCULTURAS EN EL PASILLO, ASÍ COMO MÚLTIPLES POLAROID SOBRE LA MESA DE LA ESQUINA INFERIOR IZQUIERDA. © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO. 198

| | |
|---|--------------------------------------|
| FIGURA LXXVI - CY TWOMBLY, INTERIOR, GAETA, 2002. © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO. | 199 |
| FIGURA LXXVII - SCULPTURE DETAIL, GAETA, 1990. © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO. | 201 |
| FIGURA LXXVIII - PAINTINGS, STUDIO GAETA, 2005. © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO. | 202 |
| FIGURA LXXIX - “WET PLATE PHOTOGRAPHY” REALIZADA POR TWOMBLY. © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO. | ¡ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO. |
| FIGURA LXXX - VISTA DE LA EXPOSICIÓN “CY TWOMBLY PHOTOGRAPHS” EN LA GAGOSIAN GALLERY DE BEVERLY HILLS EN 2012, DÓNDE VEN LAS MESAS EXPOSITORAS QUE CONTIENEN LAS CARPETAS CONTENEDORAS DE LAS PRIMERAS FOTOGRAFÍAS EXPUESTAS EN LA MATTHEW MARKS GALLERY. FOTO DE DOUGLAS M. PARKER STUDIO. OBRA © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO | 209 |
| FIGURA LXXXI - DETALLE DE IMPRESIÓN DE UN FOTOGRAFÍA A MANOS DEL ATELIER FRESSON | 212 |
| FIGURA LXXXII - DETALLE DE IMPRESIÓN DEL ATELIER FRESSON | 213 |
| FIGURA LXXXIII – CY TWOMBLY, TREE, 1994. GELATIN SILVER PRINT [SIC], 21-1/2 X 16-1/2 INCHES, (54.6 X 41.9 CM), ED. OF 10. | 214 |
| FIGURA LXXXIV – TWOMBLY COMPROBANDO EL RESULTADO DE UNA DE LAS IMPRESIONES DRY-PRINT EN LAS OFICINAS DE SCHIRMER EN MUNICH. © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO. | 216 |
| FIGURA LXXXV - DETALLE DE IMPRESIÓN DRY-PRINT | 217 |
| FIGURA LXXXVI - DETALLE DE UNA DE LAS TRAMAS DE IMPRESIÓN DRY-PRINT | 218 |
| FIGURA LXXXVII - IMPRESIÓN DRY-PRINT VISTA A CONTRALUZ PARA APRECIAR EL BRILLO DEL ÁREA IMPRESA | 219 |
| FIGURA LXXXVIII - DETALLE DE OTRA DE LAS TRAMAS DE IMPRESIÓN DRY-PRINT | 220 |
| FIGURA LXXXIX - CY TWOMBLY JUNTO A OPERARIO DE SCHIRMER REALIZANDO LAS REPRODUCCIONES DE LAS POLAROID EN DRY-PRINT CON LA MÁQUINA CANON. © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO. | 224 |
| FIGURA XC - DIFERENTES ESTAMPAS DRY-PRINT DURANTE EL PROCESO DE REPRODUCCIÓN EN LAS OFICINAS DE SCHIRMER, MÚNICH. © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO. | 226 |
| FIGURA XCI - VARIAS IMPRESIONES DRY-PRINT EN LA CASA DE TWOMBLY EN GAETA. © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO. | 227 |
| FIGURA XCII - DETALLE DE ESQUINA INFERIOR DERECHA DE UNA DE LAS FOTOGRAFÍAS DE CY TWOMBLY REALIZADA EN DRY-PRINT CON PARTE DE LA FIRMA, NUMERACIÓN “1/6” Y EL GOFRAO CON LAS LETRAS “CT” | 230 |

| | |
|--|-----|
| FIGURA XCIII - TWOMBLY FIRMANDO Y NUMERANDO COPIAS DRY-PRINT TRAS SER IMPRESAS EN LAS OFICINAS DE SCHIRMER EN MÚNICH. © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO. | 231 |
| FIGURA XCIV - DETALLE DE ESQUINA INFERIOR DERECHA DE UNA DE LAS FOTOGRAFÍAS DE CY TWOMBLY REALIZADA EN DRY-PRINT DÓNDE SE APRECIA EL GOFRADO CON LAS LETRAS “CT”. | 233 |
| FIGURA XCV - POLAROID ORIGINALS NO PUBLICADAS NI REPRODUCIDAS, DÓNDE SE APRECIA UNA REPETICIÓN CASI EXACTA DEL MISMO MOTIVO A DIFERENCIA DE LOS FALLOS TÉCNICOS DE DESENFUQUE DEL CLICHÉ DE LA IZQUIERDA RESPECTO A LA NITIDEZ DE LA POLAROID DE LA DERECHA. © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO. | 236 |
| FIGURA XCVI - POLAROID ORIGINALS DE FLOWERS I, II Y III, GAETA, 2005. © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO. | 239 |
| FIGURA XCVII - LEMONS, GAETA, 2005. © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO. | 241 |
| FIGURA XCVIII - TACITA DEAN, GAETA, A PHOTO ESSAY, 2011 © TACITA DEAN | 245 |
| FIGURA XCIX - CY TWOMBLY EN SU ESTUDIO EN LEXINGTON, VA. SE PUEDEN VER ALGUNAS POLAROID SOBRE EL PEDESTAL DE UNA DE SUS ESCULTURAS. © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO. | 252 |
| FIGURA C - POLAROID ONE600 JUNTO A UNA DE LAS ESCULTURAS DE TWOMBLY, EN SU ESTUDIO DE LEXINGTON, VA. © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO. | 253 |
| FIGURA CI - TWOMBLY ORDENANDO UNAS POLAROID DE ENCIMA DE UNA DE SUS ESCULTURAS EN SU ESTUDIO EN LEXINGTON. © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO. | 258 |
| FIGURA CII – DETALLE | 259 |
| FIGURA CIII - YARD SALE, LEXINGTON, 2008. © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO. | 262 |
| FIGURA CIV – CY TWOMBLY, SALLY MANN STUDIO, LEXINGTON, 2007. © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO. | 263 |
| FIGURA CV - CY TWOMBLY TOMANDO UNA FOTOGRAFÍA CON LA POLAROID ONE 600, FOTOGRAFIADO POR SALLY MANN EN UN RASTRO EN LEXINGTON. © SALLY MANN | 266 |
| FIGURA CVI - REPRODUCCIONES DRY-PRINT COLOCADAS SOBRE LOS MUEBLES DE LA CASA DE TWOMBLY EN LEXINGTON, VA. © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO. | 268 |
| FIGURA CVII - TWOMBLY TOMANDO UNA FOTOGRAFÍA CON LA POLAROID ONE 600 EN SU ESTUDIO EN LEXINGTON, VA. © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO. | 271 |

| | |
|---|--------------------------------------|
| FIGURA CVIII - DETAIL OF WOOTON PAINTING, VIA MONSERRATO, ROME, 1971. © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO. | 278 |
| FIGURA CIX - PAINTING DETAIL, GAETA, 2000. © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO. | 281 |
| FIGURA CX - DETAIL OF WOOTON PAINTING, VIA MONSERRATO, ROME, 1971. © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO. | 283 |
| FIGURA CXI - ESTUDIO DE TWOMBLY EN GAETA. © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO. | 286 |
| FIGURA CXII - ESCULTURA DE TWOMBLY CON UN PEQUEÑO BODEGÓN SOBRE ELLA COMPUESTO DE VARIAS POLAROID Y UN VASO DE CRISTAL. ADEMÁS, VEMOS TAMBIÉN ALGUNAS POLAROID SOBRE LA MESA, EN LA ESQUINA INFERIOR IZQUIERDA. © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO. | 288 |
| FIGURA CXIII - DETAIL OF PAN, BASSANO IN TEVERINA, 1980. © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO. | 292 |
| FIGURA CXIV - DETAIL OF PAN, BASSANO IN TEVERINA, 1980. © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO. | 293 |
| FIGURA CXV - LARGE STUDIO GAETA, 2007. © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO. | 294 |
| FIGURA CXVI - TACITA DEAN, GAETA, A PHOTO ESSAY, 2011 © TACITA DEAN | 296 |
| FIGURA CXVII - FOTOGRAMA DE EDWIN PARKER © TACITA DEAN. ¡ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO. | |
| FIGURA CXVIII - FOTOGRAMA DE EDWIN PARKER © TACITA DEAN. ¡ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO. | |
| FIGURA CXIX - FOTOGRAMAS DE EDWIN PARKER © TACITA DEAN. ¡ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO. | |
| FIGURA CXX - SALLY MANN, STUDIO 1999 © SALLY MANN | ¡ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO. |
| FIGURA CXXI - SALLY MANN, STUDIO 2000-2011 © SALLY MANN | ¡ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO. |
| FIGURA CXXII - SALLY MANN, STUDIO 2011-2012 © SALLY MANN | ¡ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO. |
| FIGURA CXXIII - SALLY MANN, AFTER © SALLY MANN | ¡ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO. |
| FIGURA CXXIV - SALLY MANN, AFTER © SALLY MANN | ¡ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO. |
| FIGURA CXXV - SALLY MANN, STUDIO 2000-2011 © SALLY MANN | ¡ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO. |

| | |
|--|-----|
| FIGURA CXXVI - INTERIOR DE LA CASA DE TWOMBLY EN LEXINGTON, VA. SE PUEDEN VER VARIAS FOTOGRAFÍAS DRY-PRINT ENCIMA DEL MOBILIARIO © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO. | 300 |
| FIGURA CXXVII - ESTUDIO DE TWOMBLY EN LEXINGTON, VA. EN PRIMER PLANO PODEMOS VER UNA DE SUS ESCULTURA Y, JUNTO A ESTA, VARIAS FOTOGRAFÍAS POLAROID DE LA MISMA, ASÍ COMO UN PAQUETE DE POLAROID Y LA MÁQUINA © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO. | 303 |
| FIGURA CXXVIII - ESTUDIO DE TWOMBLY A LAS AFUERAS DE GAETA. SOBRE LAS MESAS PODEMOS VER VARIOS REFERENTES VISUALES, ASÍ COMO FOTOGRAFÍAS PROPIAS, ENTREMEZCLADO CON MATERIALES PICTÓRICOS Y CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES. © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO. | 304 |
| FIGURA CXXIX - TWOMBLY “JUGANDO” CON LAS POLAROID CUAL NAIPES. © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO. | 305 |
| FIGURA CXXX - CY TWOMBLY EN LAS OFICINAS DE SCHIRMER/MOSEL EN MUNICH. © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO. | 307 |
| FIGURA CXXXI - CY TWOMBLY, BACCHANALIA-FALL (5 DAYS IN NOVEMBER), 1977 © CY TWOMBLY FOUNDATION | 308 |
| FIGURA CXXXII - INTERIOR DE LA CASA DE TWOMBLY EN LEXINGTON, VA. SE PUEDEN VER VARIAS FOTOGRAFÍAS DRY-PRINT ENMARCADAS PROVISIONALMENTE ENCIMA DEL MOBILIARIO © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO. | 309 |
| FIGURA CXXXIII - PAN, BASSANO IN TEVERINA, 1980 © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO. | 311 |
| FIGURA CXXXIV - ST. BARTHS, 2011© FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO. | 311 |
| FIGURA CXXXV - CY TWOMBLY EN SU ESTUDIO DE LEXINGTON, VA. FOTOGRAFÍA REALIZADA POR NICOLA DEL ROSCIO © FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO, COURTESY ARCHIVES FONDAZIONE NICOLA DEL ROSCIO. | 313 |
| FIGURA CXXXVI - POLAROID ORIGINALS TOMADAS EN EL RESTAURANTE MIRAMARE POR CY TWOMBLY | 329 |
| FIGURA CXXXVII - FLORES DECORATIVAS EN EL RESTAURANTE MIRAMARE QUE CY TWOMBLY FOTOGRAFIÓ; FOTOGRAFÍA DEL AUTOR | 329 |
| FIGURA CXXXVIII - FOTOGRAFÍA INVERTIDA DE UN NEGATIVO 6X6 DE UNA FOTOGRAFÍA REALIZADA POR TWOMBLY EN EL ESTUDIO DE FRANZ KLINE | 332 |
| FIGURA CXXXIX - EXPOSICIÓN IMPROVISADA EN EL SALÓN DE CASA DE NICOLA DEL ROSCIO QUE PREPARÓ DURANTE NUESTRA PRIMERA VISITA A LA FUNDACIÓN EL 5 DE OCTUBRE DE 2016 | 336 |

| | |
|---|-----|
| FIGURA CXL - POLAROIDS ORIGINALES TOMADAS EN EL RESTAURANTE MIRAMARE POR CY TWOMBLY | 343 |
| FIGURA CXLI - FLORES DECORATIVAS EN EL RESTAURANTE MIRAMARE QUE CY TWOMBLY FOTOGRAFIÓ; FOTOGRAFÍA DEL AUTOR | 344 |
| FIGURA CXLII - FOTOGRAFÍA INVERTIDA DE UN NEGATIVO 6X6 DE UNA FOTOGRAFÍA REALIZADA POR TWOMBLY EN EL ESTUDIO DE FRANZ KLINE | 347 |
| FIGURA CXLIII - EXPOSICIÓN IMPROVISADA EN EL SALÓN DE CASA DE NICOLA DEL ROSCIO QUE PREPARÓ DURANTE NUESTRA PRIMERA VISITA A LA FUNDACIÓN EL 5 DE OCTUBRE DE 2016 | 351 |
| FIGURA CXLIV - NICOLA DEL ROSCIO DURANTE LA ENTREVISTA. FOTOGRAMA DE LA GRABACIÓN DE VÍDEO. | 372 |
| FIGURA CXLV - SILLA EN LA CASA DE TWOMBLY EN GAETA | 406 |