

LA CREACIÓN DE LA IMAGEN DEL ARTISTA MODERNO

M. Lluïsa Faxedas Brujats

Universitat de Girona

Igual como sucedió en muchos otros ámbitos, el siglo XIX vivió una transformación radical de la figura y la imagen del artista. Del artesano o el hombre del taller al artista de vanguardia, hay toda una evolución del artista que va paralela a los cambios sustanciales en la concepción del arte y de su propio significado y sentido social. A finales del s. XIX culmina el proceso, iniciado en el Romanticismo, por el cual el artista abandona definitivamente su condición de artesano y se convierte en creador, con todas las consecuencias que esto implica: alguien que es capaz de crear algo nuevo y original, de forma similar a la tarea creadora de la divinidad, por lo cual su trabajo adquiere algo también de trascendente, como articulará la doctrina de la religión del arte. En este proceso, la configuración de la imagen del artista y su presentarse en público cobran un papel fundamental, puesto que no sólo constituyen su identidad personal, sino que crean un territorio específico en el que el artista de vanguardia se siente en casa.

Este territorio recibió, desde mediados del s. XIX, un nombre propio, el de Bohemia. Se trataba este de un país cuyas fronteras eran “la pobreza y la esperanza, el arte y la ilusión, el amor y la vergüenza, el trabajo, la alegría, el coraje, la calumnia, la necesidad, y el hospital.” (Seigel, 1999: 3). No fue, evidentemente, un territorio físico (aunque su primera encarnación y exploración sucedió en París), pero tenía habitantes que se reconocían por su juventud, su pobreza, por su vida desordenada y al margen de la sociedad burguesa, y sobretodo, por su vocación artística; en realidad, Bohemia era el reino de los artistas que luchaban para superar las barreras sociales y económicas que se erigían contra la realización de sus carreras artísticas independientes.

Como todos los reinos, Bohemia tuvo sus juglares y trovadores; en este caso, el más destacado de todos fue Henry Murger, quien en 1849 estrenó la obra musical *Scènes de la vie bohème*, basada en los artículos que él mismo había publicado en la prensa de París a lo largo de 1845 y 1846. Esta pieza sería, a finales de siglo, la inspiración de Puccini para componer una de sus óperas más famosas, *La Bohème*, que toma los personajes de Murger prácticamente sin modificaciones. Murger fue, él

mismo, uno de estos jóvenes artistas, escritor en su caso, que a finales de los años treinta y principios de los cuarenta luchaban por sobrevivir y realizar su carrera artística en París; durante estos años formó parte de algunos grupos de artísticos, y trabó amistad con otros autores como Champfleury, Theodore de Banville, el fotógrafo Nadar e incluso Baudelaire. Fueron las peripecias vitales de todos ellos, sus relaciones sentimentales, su lucha cotidiana pero también su compromiso con su arte (aunque notablemente idealizado, especialmente en su visión más radical), el que sirvió a Murger de material para elaborar los textos y episodios que constituyen su obra. Los artículos de Murger sobre los bohemios, y después su obra de teatro, se convirtieron desde el principio en la principal puerta de entrada a través de la que muchos descubrieron Bohemia y sus características.

Los bohemios que describe Murger y los que habitaron realmente este país imaginario, pero no por ello menos real, compartían muchos elementos que los unían entre ellos y los distinguían, a su vez, de la burguesía, la clase “contra la cual” se definían. Uno de éstos era, sin duda, el vestuario: no sólo por su pobreza, los artistas bohemios rechazaron absolutamente el traje de hombre de negocios o cualquier otra cosa que pudiera situarles al nivel de los mercaderes burgueses, haciendo así visible también su rechazo a cualquier mercantilización del arte. Así mismo, rechazaron la academia y sus valores de pervivencia de la tradición y de continuidad, que durante años había representando la culminación de la carrera de un artista, y por ello también tanto su vestuario como la forma de presentar al público el espacio dónde trabajaban y vivían tenía que marcar diferencias claras respecto a sus predecesores. Algunas imágenes ilustran este cambio: por un lado, un autorretrato de Sir Joshua Reynolds (1779-80), en que el más famoso retratista británico de su tiempo se presenta con las ropas de terciopelo rojo correspondientes a su título honorario de Doctor en Derecho concedido por la universidad de Oxford, honor que apreció en grandísima manera, por cuanto representaba precisamente su consagración académica; Reynolds se retrata en su estudio, presidido por un gran busto de Miguel Ángel, modelo del artista por excelencia. Por el otro lado, tenemos la caricatura de Honoré Daumier “La madera es cara y las artes no van muy bien” (1833) [fig. 1]; las caricaturas y los dibujos publicados en la prensa de la época fueron uno de los medios más eficaces en la configuración y difusión de la imagen del nuevo artista, una iconografía que poco a poco se fue asociando claramente con el artista vanguardista, creativo y rompedor. En este dibujo Daumier enfatiza la pobreza de la buhardilla de los artistas, un músico y un pintor de paisajes,

destacando elementos como la estufa, omnipresente en todo relato o retrato de artistas bohemios. Sus vestidos sencillos, amplios, la barba y bigote, y la cabeza cubierta (aquí con un pañuelo, las más de las veces con un sombrero de ala ancha), son elementos que reaparecerán una y otra vez en los retratos y caricaturas de bohemios.

Así se presenta por ejemplo en algunos retratos, autoretratos y fotografías Gustave Courbet, uno de los emblemas del pintor bohemio por excelencia (*El hombre de la pipa*, 1849); y así representa también al pintor realista, y por lo tanto bohemio, el académico Thomas Couture en su ácida sátira *El realista* (1865), en qué al busto de Miguel Ángel con que se presentaba Reynolds lo sustituye una mísera cabeza de cerdo. Uno de los mejores retratos del artista bohemio lo debemos precisamente al discípulo de Couture que en realidad ha mantenido su fama, Edouard Manet, que con su retrato de su amigo Marcellin Desboutin, titulado precisamente *El artista* (1875), nos deja una imagen del artista bohemio casi icónica: sombrero, barba, lazo al cuello, amplio y sencillo traje negro; una imagen del bohemio absolutamente alejada del *dandy* que el propio Manet encarnaba, que supone una imagen completamente artificializada y distante (la imagen cuidada y de hombre bien vestido que el propio Baudelaire, por ejemplo, cultivó, y que era el elemento que más lo distinguía del resto de bohemios). El retrato de Desboutin incluye también el que quizá fue el más característico atributo del artista bohemio, un elemento que realmente lo distinguía: la pipa, con la que el propio Desboutin se autorretrató siempre, Courbet muy a menudo, como hemos visto, y que como veremos reaparece una y otra vez. La imagen del bohemio fue consolidándose con sucesivas aportaciones, de forma que a finales de siglo era tan conocida y característica que pudo convertirse en imagen publicitaria; así lo muestra el póster de Hermann-Paul (1895), en qué se le añade el atributo del pelo rojo, no imprescindible, pero vinculado siempre a un espacio de una cierta fascinación y subversión.

Esta visión del artista que nos dejan pinturas, dibujos y fotografías es la que funda nuestra imagen y concepción del artista moderno. Si, como escribió Rimbaud, ser moderno deviene una absoluta necesidad, y si como enunció Baudelaire, la modernidad se corresponde con lo transitorio y lo fugitivo, con la aceptación de la presencialidad y del momento (Baudelaire, 2004), es evidente que no sólo en su trabajo sino también en su vida y en su imagen el artista tiene que desprenderse de corsés de todo tipo y asumirse como hombre de su tiempo, inmerso en la vida de su tiempo. La barba, el sombrero y la pipa del bohemio señalan precisamente hacia esta inmediatez, hacia este sumergirse en la realidad, lejos del calor del estudio y de la sacralidad que de algún

modo este representa; en la calle, en el café, el bohemio se convierte en uno más de los hombres de su presente, presto a hacer de su obra también la narración de esta contemporaneidad.

Este proceso de configuración de la imagen del artista moderno, que es parte pues del proceso de nacimiento del arte moderno, puede examinarse no sólo en la evolución de los artistas parisinos, sino también, y de forma acaso más paradigmática aún, en el caso de los Modernistas catalanes. El *Modernisme* fue un movimiento cultural muy amplio, con implicaciones sociológicas, políticas y culturales que van mucho más allá del arte; pero sin embargo los artistas y su obra fueron parte fundamental del movimiento modernista, tanto en su definición como en su realización histórica. No por casualidad, por ejemplo, Ramón Casas, junto con Santiago Rusiñol el pintor modernista más importante, fue también uno de los editores de la revista *L'Avenç*, órgano difusor fundamental del movimiento, y sostuvo e impulsó más adelante otras publicaciones modernistas, además de ser uno de los fundadores de *Els Quatre gats*, el espacio físico más emblemático para los modernistas.

En realidad, no fueron los modernistas los primeros artistas catalanes en mirar a Europa como espacio de inspiración; otros antes que ellos, como los Nazarenos o Martí Alsina, lo habían hecho también, aunque en distintas direcciones, y desde luego con resultados mucho menos brillantes. En cualquier caso, Rusiñol y Casas sí fueron los primeros en reconocer sin duda alguna la capitalidad artística del París del momento, y en sumarse a la experimentación pictórica que en aquel momento tenía lugar en la capital francesa. Durante su experiencia parisina, que tuvo lugar de forma discontinua sobre todo entre los años 1889 y 1893, fue tan importante su trabajo artístico y las repercusiones del mismo una vez expuesto en Barcelona, como su vivencia de la ciudad y sus ambientes artísticos, así como su contacto con los distintos personajes y formas de vida en el seno de la vanguardia artística parisiense (Rusiñol ed alt, 2007). Como se ha señalado en numerosas ocasiones, Casas y Rusiñol vivieron una vida de *bohemia dorada*, debido a la holgada situación económica familiar (no así muchos otros artistas catalanes del momento que pasaron por una bohemia negrísima, con graves problemas de subsistencia, como su amigo el grabador Ramón Canudas), tal y como describe Fontbona: “Tots dos [Casas y Rusiñol] visqueren a París amb una despreocupació notable, fins al punt que ja és un tòpic parlar d’ells com un model de cultivadors del joc d’una bohèmia que no era veritable, perquè en un moment donat podien disposar d’unes fortunes personals no gens menyspreables. Ambdós eren evidentment artistes europeus

[...]. Casas i Rusiñol, els primers anys noranta, jugaven – i la pintaven- a *La Bohème* elevada per Murger a la categoria de mite, que Puccini aleshores mateix estava musicant.” (1975: 20). Pero con todo, su vida era bohemia, según los estándares que como hemos resumido habían venido a significar una forma alternativa y en parte vanguardista de vivir el arte y la vida. Fue este modo de vida bohemio el que intentaron trasladar a Barcelona, a través de su trabajo, pero sobre todo en el marco de la citada cervecería *Els Quatre Gats* y a partir de la organización de las Fiestas Modernistas de Sitges. No se trataba sólo de importar tics o actitudes aprendidas de París con la idea de ser más modernos que nadie o de *épater le bourgeois* sin más, desde una perspectiva más o menos frívola; sino que se trataba de intentar transformar profundamente la concepción burguesa del arte y la del artista vigente plenamente en la sociedad catalana, y construir para ellos un espacio creativo y vital propio, desmarcado de las contingencias de la academia y el mercado.

En este contexto, la figura clave fue, sin lugar a dudas, Santiago Rusiñol, pintor y escritor (poeta, prosista, articulista, dramaturgo) que edificó sobre su persona la imagen del Artista con mayúscula, y encarnó como nadie al artista puro, independiente, capaz de sacrificarlo todo a su arte, incomprendido, iluminado, profético, excéntrico – al menos hasta 1903 (Marfany, 1975: 211-227). Fue Rusiñol quién elaboró a partir de los referentes europeos y parisinos el concepto que los modernistas catalanes manejaron de la religión del arte, a la que el artista auténtico debe subordinar todo, puesto que el arte es la única posibilidad de redención. Y en este contexto, el conflicto con el burgués incapaz de comprender el sentido trascendental del arte y la misión casi sagrada del artista deviene prácticamente inevitable, como mostró en su trabajo literario, y especialmente en la que quizá sea la más popular de sus obras de teatro, *L’auca del senyor Esteve*.

Rusiñol, que hizo de la vida y el sacrificio del artista verdadero el tema principal de su obra, vista ésta en su conjunto, se dedicó en cuerpo y alma a construir esta identidad consciente de artista moderno, que a menudo, por no decir siempre, acabaría ocultando la personalidad del Rusiñol hombre. En todo caso, Rusiñol se convirtió sin duda en uno de los hombres más conocidos y queridos de su tiempo, cuya personalidad originó un sinnúmero de anécdotas y leyendas muchas de las cuales, alentadas por biógrafos y escritores posteriores, han llegado a calar hondo en el imaginario popular. En este proceso de construcción del Artista Rusiñol, obviamente la cuestión de su imagen, del como se presenta públicamente, cobró una importancia incuestionable; no basta con ser

artista las veinticuatro horas del día, hay que mostrarlo y hacer conscientes de ellos a cuantos nos ven.

Son numerosísimas las fotografías que conservamos de Rusiñol, así como sus retratos dibujados o pintados por sus amigos, sus autoretratos, e incluso sus caricaturas. Si nos fijamos en las que corresponden a los años en que nace el Modernisme y en que Rusiñol consolida su opción por el arte, veremos claramente que esta va acompañada por una clara opción de imagen y vestuario que toma directamente de París, pero que de algún modo en Catalunya se exagera hasta llegar, en ocasiones, a la caricatura (no ya por parte de los adversarios, sino incluso entre los mismos artistas modernistas). Así Rusiñol y sus compañeros aparecen caracterizados con una barba poblada, y a menudo también con una larga cabellera, en especial los más jóvenes, aunque no sólo; la cabellera era un elemento bien característico, por ejemplo, de Pere Romeu, como recuerda Rusiñol en su necrológica: “El pobre Pere Romeu, passant seguit de molt pocs amics, era no sols un amic que se n’anava: era una època, un temps passat, una era de la nostra terra; eren els darrers cabells llargs d’una tongada de poesia que va passar un moment pel nostre poble [...]” (Rusiñol, 1971: 32); con un sombrero chato, abrigo y las más de las veces, también capa, y la sempiterna pipa colgando de los labios, así aparecen los modernistas en las fotografías de la época, en sus mutuos retratos y autoretratos, y como veremos, también en las caricaturas.

La imagen más emblemática de esta nueva imagen del artista quizá sea la que corresponde al doble retrato que pintaron conjuntamente Rusiñol y Casas, en qué el primero aparece en primer plano trabajando en su lienzo, envuelto en capa y sombrero negro, ofreciendo su imagen más característica [fig. 2]. Con barba y sombrero aparece también Rusiñol en el retrato que le hizo Picasso en 1899, para la serie que expuso en la taberna de *Els 4 gats*; con sombrero y pipa, en el dibujo que le hizo Casas, y con abrigo y los demás accesorios en muchas de las muy numerosas fotografías que de él se conocen.

Ramón Casas aparece, en general, retratado como un personaje algo más sobrio, ya desde el retrato mutuo que acabamos de citar que se hicieron con Rusiñol, en que en vez del sombrero de ala ancha luce bombín y un traje de color claro, muy formal. Casas, en efecto, no buscó nunca la visibilidad pública en ninguno de los sentidos que sí persiguió Rusiñol, ni quiso erigirse en líder o referente del grupo, aunque participó en todos los proyectos más destacados. Y ya desde su juventud, buscó su futuro en un concepto mucho más estandarizado del arte y su mercado de lo que intentó Rusiñol,

aunque al final incluso éste, aunque con distinta iconografía, se acercó mucho al arte de Casas. Por sus cualidades retratísticas, pero, cuyas son muchas de las imágenes más características del momento; y por lo que nos interesa ahora, la imagen del artista modernista, es necesario hacer referencia, además de a sus retratos de Rusiñol, a los que hizo de Pere Romeu, por ejemplo, de Jaume Pahissa o de Adolf Mas, todos ellos personajes bien conocidos en su momento, y que formaron parte de su galería de personajes destacados.

A muchos de los modernistas más conocidos de la época también los retrató Pablo Picasso, como hemos visto, que en su afán de competir con Casas como retratista le emuló en su galería de retratos, centrándose en su caso sobretodo en los artistas de su generación, más jóvenes. Además del retrato de Rusiñol, hay que citar a los de Joaquim Mir, Hermen Anglada Camarasa, y su íntimo amigo Carles Casagemas, todos los cuales aparecen retratados como modernistas ejemplares. Pero Picasso, además tuvo la capacidad de reírse de si mismo y del prototipo que junto a sus amigos representaba: ahí está su versión del poeta decadentista, en qué su fiel Sabartés le sirve de modelo para una figura en qué el vestuario del poeta, la corona de flores, las cruces, cipreses y velas, y el ambiente mórbido en general, retratan con una burla amable la temática y la iconografía de tantos de los trabajos de sus colegas, poetas o pintores, en el momento de máximo triunfo internacional del Simbolismo y el decadentismo. O un sencillo dibujo que él mismo tituló, con una tipografía que emula las más características del momento, “Un modernista” [fig. 3]; un modernista estilizado que aparece con su sombrero, barba y lazo, en lo que constituye a la vez una caricatura y un tierno homenaje.

Muchos otros pintores y dibujantes crearon imágenes en qué este tipo de vestuario aparece una y otra vez, como una seña de identidad inconfundible: el retrato de Mir dibujado por Casas, el del simbolista Joan Brull pintado por el propio Mir, los dibujos e ilustraciones de Opisso,... Pero del triunfo de este atuendo, y de hasta qué punto se convirtió realmente en un elemento identificador de los artistas que lo llevaban, dan fe mejor que otra cosa las diversas caricaturas publicadas en los periódicos y revistas de la época, en que los pintores aparecen con una imagen bien parecida a la de los modernistas que acabamos de citar, aunque a veces no sean referenciados estrictamente como tales. Una muestra bien significativa es el dibujo publicado por Xaudaró en *Madrid Cómico* titulado precisamente “El modernista” [fig. 4], donde el perfil en negro del artista no olvida, en su simplicidad, ninguno de los rasgos fundamentales de la

caracterización; el debate que sobre el *asunto* o tema parece tener el pintor consigo mismo caracteriza también, con precisión, algunos de los debates críticos del momento.

Los modernistas catalanes, pues ejemplifican hasta qué punto el vestuario y la imagen exterior fueron importantes en la definición de un nuevo tipo de artista que tenía que sustituir al prototipo del artista académico y el artista burgués; en París, y también en Catalunya y tantos otros lugares, los elementos que habían empezado por caracterizar al bohemio fueron también los que dieron forma al nuevo artista, al artista moderno. Este artista es también al menos por lo que corresponde al s. XIX, el prototipo del artista de vanguardia; ciertamente, como ya se ha discutido largamente en otros lugares, modernidad y vanguardia no son fenómenos idénticos (Calinescu, 2003). Aunque en buena medida coincidan en tiempo e incluso lugares, la vanguardia se refiere sólo a una parte de lo que la modernidad incluye, en algunos aspectos su versión más radical. A la asunción del presente que es característica de la modernidad, la vanguardia le superpone un ansia y confianza desmedida de futuro, a la par que una voluntad de superación e incluso destrucción obsesiva del pasado que supera con mucho los presupuestos compartidos de la modernidad.

Con todo, las vanguardias nacen en el mismo lugar que la modernidad, en los mismos cafés y de la mano de los mismos protagonistas, por lo que es mucho lo que comparten; para centrarnos en los artistas, en el origen tenemos a Courbet y su actitud radical de desafío al Salón, así como a los Impresionistas con un gesto similar, que además constituyen el primer ejemplo, al menos en Francia, de agrupación de artistas, uno de los elementos más característicos de las vanguardias europeas. A partir de aquí, Gauguin, Van Gogh, Picasso, Munch, los expresionistas alemanes, los futuristas italianos, y muchos otros encarnarán, al menos hasta la Primera Guerra Mundial, una serie muy significativa de artistas de vanguardia. No es este el lugar de describir su trabajo, o los rasgos más destacados que hacen de éste arte de vanguardia, ni de adentrarnos en la caracterización de las vanguardias europeas; baste decir que les une una voluntad de experimentación, innovación y originalidad, en el sentido más profundo del término, así como una actitud militante, desafiante e inconformista en la defensa de sus propuestas y en el ataque a los que la despreciaban.

Esta actitud radical no se traduce de forma inmediata, pero, en la imagen externa de estos artistas; en los cuadros y fotografías de la primera década del siglo XX, por ejemplo, permanecen algunos artistas con aire *fin-de-siècle*, pero los pertenecientes a las nuevas generaciones aparecen jóvenes y a menudo radiantes, aunque vestidos de forma

convencional, sin la teatralidad de la capa, la pipa, el sombrero y la barba que tan útiles habían sido a sus mayores en su afán de crear su propio espacio en el contexto social del momento. Si tomamos a Picasso como ejemplo, veremos que nunca aparece con ninguno de estos elementos, sino al contrario, vestido como un trabajador, con la cara despejada, sin disfraz alguno. La vida en el París de estos años no era mucho más fácil para estos artistas que lo había sido para sus antecesores cincuenta años antes: también eran pobres y pasaban dificultades, y vivían igualmente en los márgenes de la sociedad convencional. La diferencia principal es que este espacio marginal ya estaba definido para ellos, ya les había sido adjudicado: los artistas modernos, como artistas distintos de los académicos y burgueses, ya eran una tipología concreta y reconocible en el paisaje humano y físico de París, de algún modo habían conquistado un lugar propio, aunque fuera un lugar en el límite, en la periferia de esta misma sociedad. Y por ello quizá no era tan apremiante para ellos desmarcarse o destacarse a partir de una imagen externa especialmente reconocible.

Los artistas de vanguardia, pues, no desarrollaron en su mayoría, en su vida cotidiana, una imagen o apariencia externa especial; aunque esto no quiere decir que no experimentaran con ella, como se ve a menudo en retratos y autoretratos del período. Algunos de ellos, pero, sí fueron un paso más allá; y más que utilizar su imagen o apariencia como elemento que los distinguía en un contexto social hostil, la utilizaron como herramienta artística, como otro espacio posible, además del lienzo o el papel, con el cual trabajar. Me refiero a grupos como los futuristas italianos, los vanguardistas rusos, o los dadaístas, que iniciaron una línea artística en la que la acción, el gesto, la puesta en escena y por lo tanto el propio vestuario, tienen un papel fundamental, avanzándose así en medio siglo a las propuestas del arte de acción, la *performance*, el *happening* o el *body art* de los sesenta.

Los futuristas italianos fueron probablemente quienes más desarrollaron en el plano teórico los objetivos y estrategias de estas acciones; para ellos, como exponen sus manifiestos, las *serate* futuristas se planteaban como una mezcla de discursos y propuestas que tenía como objetivo principal implicar al público, obligarle a intervenir de algún modo y por lo tanto a vivir *dentro* de la obra, no en el exterior, mirando el arte desde fuera, como espectador, como ha sido siempre. Con todo sus acciones tenían lugar sobre todo en un marco escénico que no se apartaba del espacio tradicional del espectáculo, y por lo tanto su carga renovadora quedaba circunscrita a los espectadores, a aquellos que ya previamente estaban interesados en la acción. Algo parecido sucede

con los dadaístas y sus acciones en el Cabaret Voltaire; la radicalidad de las mismas en el plano formal y conceptual, su apuesta por la provocación y el absurdo como armas capaces de incitar a la crítica y a la opinión libre, queda matizada por el hecho que sólo llegaba a quiénes allí acudían, en buena parte artistas e intelectuales, miembros de la comunidad internacional exiliada en Suiza debido a la Primera Guerra Mundial. Con todo, sus aportaciones son fundamentales para la historia del arte de acción; y en este sentido, también la proyección de su imagen resulta especialmente innovadora: una muestra son los trajes con el que el poeta Hugo Ball subió al escenario para recitar sus textos, puesto que la imagen que transmite, industrial y mecanizada, es parte fundamental del mensaje que quiere transmitir.

En este sentido, resulta más radical la experiencia de algunos artistas rusos, en especial de Mijail Larionov y Natalia Goncharova. Ellos son los personajes clave en la transición del arte ruso desde el Simbolismo y el realismo finiseculares hacia las experiencias de vanguardia; fueron ellos dos quiénes iniciaron la promoción del primitivismo como fuente de inspiración artística, y quiénes empezaron a organizar grupos, exposiciones y actividades que trataban de promover en Rusia la experimentación y el apoyo al arte nuevo. Su propia obra evolucionó a través del primitivismo y la influencia de las artes populares hacia la abstracción rayonista, opción a la que ellos mismos llegaron en 1913. Es en este contexto que, ese mismo año, ejecutaron algunas acciones que de forma similar a los futuristas, pretendían provocar, implicar a los ciudadanos, e incitar a la reflexión. En su caso, pero, esta acción se llevó a cabo en la calle o en espacios públicos: en setiembre de 1913, Larionov y el poeta Constantin Bolchakov se pasearon con la cara pintada por una de las avenidas principales de Moscú; en otra ocasión, Larionov y Goncharova se pintaron la cara durante el entreacto de un espectáculo teatral. En el número de Navidad de ese mismo año de la revista *Argos*, la pareja de artistas publicó, junto con Ilia Zdanevitch, el manifiesto “Porqué nos pintamos”; en este texto, ilustrado con imágenes de sus acciones [fig. 5], teorizan sobre el porqué de las mismas: “Notre peinturlurage n’est ni une lubie ni une régression, il est indissolublement lié à notre mode de vie et à la pratique de notre métier. Hymne auroral à l’homme, tel le clairon avant la bataille, il appelle aux victoires sur la terre hypocritement dissimulée sous les roues jusqu’à l’heure de la vengeance, et les canons assoupis s’éveillent et crachent sur l’ennemi. [...] Notre peinturlurage est le premier discours à avoir trouvé des vérités inconnues [...] C’est la marche de l’art et c’est l’amour de la vie qui nous ont guidés. Nous, les lutteurs, c’est la

fidelité à notre métier qui nous stimule. [...]. Nous avons lié l'art à la vie.” (Larionov, 1995: 35).

Esta proclama, el vínculo entre el arte y la vida, fue en buena medida el lema de las vanguardias históricas europeas, en todas sus manifestaciones; y constituye uno de los motivos vanguardistas que más repercusión, más debate, y finalmente mayor legado generarían a lo largo de la historia del arte del siglo XX. La acción de Larionov y Goncharova pone de relieve que, en gran parte, este vínculo entre arte y vida pasa por como trasladar el debate más allá del ámbito estrictamente artístico; y en este sentido, la actuación sobre el aspecto del propio artista parece una de las formas más efectivas. La imagen del artista moderno, pues, se constituye en el s. XIX como un factor identitario, como aquello que distingue al artista de aquellos de los que quiere desmarcarse; pero su evolución hacia el artista de vanguardia pasa porqué la propia imagen o apariencia devenga, a su modo, también en acción artística.



Figura 1: Honoré-Victorin Daumier, “La madera es cara y las artes no van muy bien”, 1833. Litografía, 19.8 x 22.2 cm. Bibliothèque Nationale, Paris. Fuente: STURGIS, Alexander, CHRISTIANSEN, Rupert, OLIVER, Lois y WILSON, Michael (2006) *Rebels and martyrs. The image of the artist in the Nineteenth century*, Londres.

Figura 2: Ramon Casas y Santiago Rusiñol, *Santiago Rusiñol i Ramon Casas retratándose*, 1890. Óleo s. tela, 59 x 73 cm. Museu Cau Ferrat, Sitges

Ver en: <http://arteyartistas.wordpress.com/2008/06/10/santiago-rusinol-i-prats-1861-1931>



Figura 3: Pablo Picasso, *Un modernista*, 1899-1900. Lapiz conté s. Papel. Museu Picasso, Barcelona. Fuente: FONTBONA, Francesc (dir.), (2003), *El Modernisme*, 5 vols., Barcelona; vol I, p. 11.



Figura 4: Xaudaró, “Silueta de modernista”, en *Madrid Cómico* (Madrid, 1 de octubre de 1898). Fuente: TUSEEL, Javier (dir.), (2000), *El Modernismo catalán, un entusiasmo*, Madrid, p. 41.



Figura 5: Primera doble página del manifiesto “Porqué nos pintamos”, publicado en la revista *Argos*, diciembre de 1913. Fuente: LARIONOV, Mikhaïl (1995), *Manifestes*, Paris.

BIBLIOGRAFÍA

- BAUDELAIRE, Charles (2004), *El pintor de la vida moderna*, Murcia
- CALINESCU, Matei (2003), *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*, Madrid
- FONTBONA, Francesc (1975), *La crisi del modernisme artístic*, Barcelona
- FONTBONA, Francesc (dir.), (2003), *El Modernisme*, 5 vols., Barcelona
- LARIONOV, Mikhaïl (1995), *Manifestes*, Paris
- MARFANY, Josep Lluís (1975), *Aspectes del Modernisme*, Barcelona
- RUSIÑOL, Santiago; CASAS, Ramón y UTRILLO, Miquel (2007), *Viatge a París*, Barcelona
- RUSIÑOL, Santiago (1971), *Santiago Rusiñol per ell mateix* (editat per Ramón Planas), Barcelona
- SEIGELD, Jerrold (1999), *Bohemian Paris. Culture, politics, and the boundaries of bourgeois life, 1830-1930*, Baltimore y Londres
- STURGIS, Alexander, CHRISTIANSEN, Rupert, OLIVER, Lois y WILSON, Michael (2006) *Rebels and martyrs. The image of the artist in the Nineteenth century*, Londres