

Written Portrait. Patti Smith**Cuatro décadas de rabia y serenidad. Patti Smith, artista.** Pablo Llorca

Toda una leyenda como cantante, y también conocida en su faceta de escritora, los trabajos visuales de Patti Smith, tanto los dibujos como las fotografías, han tenido difusión escasa, incluso en círculos artísticos. Aunque a lo largo de cuatro décadas ha gozado de unas cuantas exposiciones aisladas, varias de ellas junto a Robert Mapplethorpe, no ha sido hasta comienzos de esta década cuando ha tenido su primera muestra en un museo, el de Warhol en Pittsburgh, dedicada a sus dibujos. En fecha reciente, por otro lado, la Fundación Cartier de París le ha dedicado una gran retrospectiva con sus fotografías.

No obstante, como en los casos de bastantes de las figuras que admira, no existe una Patti Smith cantante y literaria y otra artista, sino una creadora que se expresa a través de numerosas formas. Y aunque tenga tendencia a adaptarse de manera específica a los requisitos de cada medio, es posible entender una unidad de intención a través de todos ellos. Sin embargo, cada uno ofrece una salida concreta a la energía de su creadora. Y si llegó a la canción a través de la palabra que pasaba del papel a ser pronunciada, esa energía es la que conduce a que sus impulsos queden materializados también en imágenes. Una actitud no muy diferente, como podemos ver, a la representada por Jackson Pollock, que a finales de la década de 1960, con el *pop* en la cresta de la ola, siguió representando para ella nada menos que el primer mito de la cultura norteamericana.

Como es sabido, la primera vocación de Patti Smith adolescente fue la artística, a pesar de la impresión, confesada, que los discos de Bob Dylan o los Rolling Stones le habían causado. Era una visitante asidua del museo de arte de su ciudad, Filadelfia, en donde al parecer engullía obras de todas las épocas. Como no pudo matricularse en la facultad de Bellas Artes, por carecer de dinero, lo hizo en una escuela que formaba profesores de historia del arte, aunque de todas maneras acudía los sábados a unas sesiones del museo donde podía pintar. De su periodo anterior a la primavera de 1967, cuando marchó a Nueva York, quedan algunos dibujos que muestran cómo temas y formas no sufrieron cambios importantes tras el cambio de ciudad. Uno de ellos, *Lady Marat* (1966), muestra una figura grotesca, realizada con trazos casi gestuales. Para esa imagen también contó con la forma esquemática y exagerada propia del cómic. Gestualidad y aportación del tebeo gráfico, no resulta extraño el dato de la celebración de una exposición de Jean Dubuffet dos años antes en el museo que ella misma frecuentaba. Una influencia de una figura que ya entonces podía aportar elementos como los mencionados, más otro que para ella tendrá importancia posterior, la escritura caligráfica. La vía francófila, por otro lado, comenzaba a manifestarse.

El traslado a Nueva York no significó un cambio importante e inmediato en su obra. Es posible que, aparte del encuentro con una comunidad más amplia y activa de artistas –lo que por otro lado significó que en poco tiempo se encontrara entre escritores y músicos–, uno de los elementos subrayables fue la posibilidad, aún mayor que en Filadelfia, de ver en museos y galerías obras de creadores que ella admiraba. Existe una fotografía suya, realizada en 1968, que capta con gran acercamiento uno de los rostros de mujer pintado por De Kooning. Una imagen muy significativa, puesto que anuncia un dibujo que realizaría en esa época, *After De Kooning* (1968), en el cual efectuó una relectura de dicha figura, que en su caso muestra el pecho al espectador, en un gesto similar al de un autorretrato dibujado un año más tarde. Como es el caso de *Lady Marat*, pero de manera aun más directa, la relectura de De Kooning sugiere un elemento, que desde el inicio recorrerá su obra, y que confirmará la constancia de la autora en el uso de temas y referencias: el trabajo a partir de obras artísticas preexistentes a las que homenajea o usa como punto de partida. Otra obra del mismo año, *Mary*, muestra una figura central claramente deudora del mencionado Dubuffet. La importancia de este dibujo, sin embargo, es que sugiere dos elementos que rondarán las obras presentes y las que están por venir: la religión y el sexo. Construida como una imagen sarcástica, presenta una imagen ridiculizada de la Virgen María de los católicos, con los pechos caídos y carente de atractivo o dulzura, en contra de lo habitual en la iconografía religiosa. Hay que hacer constar que Patti Smith era hija de testigos de Jehová y que toda su obra está recorrida por un deseo de hablar de la religión; de una manera crítica y militante contra la institución y los tópicos más arraigados en los primeros años. Una visión que se irá suavizando desde finales de los setenta, a medida que se va centrando en las posibilidades de panteísmo y espiritualidad que la naturaleza ofrece.

Es inevitable destacar que, en plena época de descrédito revisionista del expresionismo abstracto, cuyas maneras eran entendidas como clichés, una creadora como ella, que en sus primeros años en Nueva York demostró tener reflejos suficientes para estar situada en los lugares adecuados, mantuvo su apego por el mismo. Hay que subrayar que, como demuestran los dibujos realizados en esta época, las formas expresionistas, tal como ella las utilizó, no eran un recurso estereotipado, agotado en sí mismo, sino un instrumento que canalizaba intenciones expresivas concretas, aunque como hemos visto utilizara obras ajenas para dialogar con ellas o incluso usarlas como punto de salida. Los propios Dubuffet y De Kooning le proporcionaban una síntesis entre figuras reconocibles y trazos gestuales que ella supo apreciar. La simbiosis de ambos elementos le dio la posibilidad de crear significados específicos e intenciones concretas, más allá del recurso formal a un lenguaje preestablecido.

Existe un artista, creo que raramente citado en relación con ella, del cual extrajo inspiración y elementos iconográficos precisos: Joan Miró. Como muestran varias obras, entre ellas *Constellation n° 1* (1969), el empleo de formas dispersas de varios tipos, a medio camino entre la figura abstracta y la concreta, recuerda mucho al del catalán. La estructura general, a base de formas desperdigadas por la superficie, también es una inspiración probable. El título, además, tiene claras evocaciones mironianas. La obra fue realizada en Nueva York pero se debe tener en cuenta que en otoño de 1966, poco antes de que Patti se trasladara a dicha ciudad, se celebró en Filadelfia una importante muestra dedicada a las ediciones del artista, en donde ella podría haber visto muchos de los trabajos caracterizados por el simbolismo de unas formas a medio camino entre lo abstracto y la representación, llenos de ojos que son también vaginas y, en general, de erotismo muy

palpable. Es probable, asimismo, que encontrara seductora esa relación entre ambos órganos, el visual y el sexual. En *Pasolini 's Eye* (1977), cuyo centro visual es un ojo –el del director italiano, que todo lo contempla, sustituyendo al de Dios– existe ese vínculo. Pero, además, se puede establecer un trasvase erótico a partir del ojo, lo proporcionado por la apropiación de esa forma mironiana. Una asociación que también puede proceder de Bataille, autor que no se suele citar a la hora de hablar de Patti Smith, pero con el que posiblemente simpatiza. Ojo que mira y ojo sexual. Poco después realizará al menos dos retratos de su antiguo amante y amigo, Robert Mapplethorpe, *Robert with Lily* (1978) y *Robert with eye of Pasolini*, cuyos respectivos centros están dominados por un ojo. ¿No es acaso inevitable una relación directa con el famoso autorretrato, hecho también en 1978, con el que el fotógrafo se muestra con un látigo introducido en otro ojo, el del ano? A Mapplethorpe también le fascinaba Pasolini, aunque sus preferencias entonces se decantaban por *Salò*.

La estancia en París de Patti Smith durante varios meses de 1969 parece que fue decisiva en su vocación literaria. La búsqueda del fantasma de Rimbaud y, en general, de un ambiente cultural mítico cargado de héroes, así como de otra figura romántica recién enterrada, Jim Morrison, le indican un cambio de rumbo que le llevara a interrumpir durante dos años toda actividad plástica. El hecho –confirmado a través de numerosas declaraciones suyas–, de que Patti estuviera interesada no sólo en la creación, sino en el aura que rodea al mundo del arte, con una poderosa mirada romántica hacia la figura del creador, hace que no resulten extraños los motivos aducidos para el abandono temporal de la obra visual, cuyo proceso de elaboración le resultaba, al parecer, poco interesante. Existen otras palabras suyas bastante posteriores, que aportan datos complementarios para entender no sólo esa renuncia sino –más interesante–, el trasvase entre la actividad plástica y la literario-musical: «(...) sintiéndome frustrada por mi incapacidad de trazar una imagen; dibujaría palabras, en cambio, ritmos que saldrían del papel al yeso». Las palabras, surgidas como energía visible o audible, son un instrumento alternativo a las imágenes. No falta mucho tiempo para que se yuxtapongan en un mismo espacio, continuando experimentos previos en los que había trabajado. Uno de estos ensayos son unas obras que aparecen sin fecha en el catálogo de una exposición parisina, en las cuales las letras de un poema están agrupadas de tal manera que forman cruces. Las palabras escritas tienen relación con la religión, con lo cual habría una comunión entre las palabras y la imagen que forman. Comienza una simbiosis entre recursos a la que, a partir de estos años, recurrirá con frecuencia. En *All the hipsters go to heaven* (1973) reunió técnicas heterogéneas como dibujo, fotografía y escritura. El resultado recuerda en algunos momentos a las imágenes hechas a partir de fotos serigrafadas realizadas por Andy Warhol.

El uso de la fotografía no era completamente nuevo para ella. A comienzos de la década había realizado polaroids con destino a *collages*, obras desaparecidas en su mayor parte. Un recurso, el del *collage*, relacionado con la obra mencionada en el párrafo anterior. Sin embargo, y desde luego no todavía con la intensidad con la que se afanaría después, había hecho instantáneas, tanto de obras culturales – como la mencionada de la pintura de De Kooning–, como de amigos. Existen, al menos, dos imágenes de Robert Mapplethorpe, de 1969, que son un fiel ejemplo del recurso metonímico que le gustará usar a la hora de fotografiar personas. En una de ellas se muestra la mano del artista metida en el bolsillo del vaquero, con el pulgar fuera y tieso. Un signo de que él estaba satisfecho con el resultado de una obra recién hecha (*Robert Mapplethorpe. Chelsea Hotel. September 1969*). En la segunda imagen, de idéntico título, vemos sus manos trabajando, con los dedos llenos de anillos. Como sucederá cuando su producción fotográfica se intensifique, la figura humana tiende a estar ausente y su presencia se insinúa a través de objetos o de una huella física, como el hueco dejado en un colchón. Una manera de evocar cuerpos por elisión, así como la confirmación del reflejo confesado de ser «adoradora de héroes».

Tibetan bowl (1995) está realizada como homenaje a Fred Sonic Smith, su marido recién fallecido. Muestra un cuenco oscuro vacío, colocado ante unas telas blancas, como invocación de la reencarnación. Una manera de evocar la presencia del ausente a través de objetos simbólicos. Este recurso estará en el centro del trabajo fotográfico que, a partir de esa fecha, se irá ampliando cada vez con mayor intensidad. Tras la muerte de su marido era incapaz de concentrarse en tareas como el dibujo, la composición o la escritura. La cámara polaroid le ofrecía, en cambio, la posibilidad de realizar obras cuya resolución era inmediata. Muchas de las imágenes realizadas en aquella época reflejan su entorno más íntimo, como el estudio neoyorquino, donde fotografiaba objetos sencillos. Más tarde, de vuelta a las giras musicales, aprovechó los numerosos desplazamientos para retratar cosas y lugares en países de todo el mundo. «Las fotos son las reliquias de mi vida pasada, los recuerdos de mi error». No son muchas las personas mostradas con plenitud: autorretratos y retratos de sus hijos, captados sobre todo en Nueva York, así como músicos, normalmente de su entorno profesional, y un retrato atípico, el de Ralph Nader en un mitin. El resto del corpus fotográfico, al menos del difundido, son miradas sobre lugares u objetos con una carga evocadora muy precisa. Un mecanismo similar al del exvoto, que quizás procede de su influencia religiosa. Muchos de esos iconos tienen relación con el mundo de la cultura. Héroes que han influido en su obra o en su vida, o con los que simplemente ha disfrutado, se evocan a través de sus casas ya vacías, sus tumbas, sus objetos fosilizados o sus lechos. Esto último constituye un subcapítulo, por la gran cantidad de imágenes de camas en las que alguien durmió o, además, murió: las de Virginia Woolf, Vanesa Bell, Maynard Keynes, Victor Hugo, Keats, Verdi, incluso Napoleón... También son numerosas las fotografías de tumbas o de espacios relacionados con la muerte de alguien. Respecto a las imágenes de las camas, sugieren la atracción por la huella de un cuerpo desaparecido, el molde negativo que atestigua la presencia del ausente. Hay que recordar que en su primera visita a París en 1969, se hospedó en el ático del Hotel of Strangers, donde vivieron Rimbaud y Charles Cros. Según ella misma, durmió en la cama usada por ambos. «Era como en una película, cuando entran en una casa encantada y chocan con todo y hay un montón de polvo y arañas, y la cama conserva la forma de un cuerpo humano. Era un pequeño lecho sobre una rampa metálica. Podías ver la silueta de los cuerpos que habían dormido allí». Una rememoración de la figura ausente, similar a la que ella misma ha realizado, de manera hermosa, al recordar las muescas en la piedra de «los esclavos» de Miguel Ángel, que evocan la presencia del escultor. Como en el caso de sus dibujos realizados años atrás, configurados con trazos toscos, las polaroids hechas con la Land 250, un aparato muy básico que no permite opciones técnicas, son imágenes directas y rugosas de cosas de

las cuales se apropia. Si en el caso de las imágenes dibujadas, mencionar mediante el trazo significa apropiación, algo parecido sucede con las fotografías y las cosas captadas.

Esas cosas no siempre pertenecen al mundo de la cultura o a su entorno personal. En consonancia con el interés que hemos visto antes por lo religioso, entendido como un asunto individual, su cámara mira hacia imágenes de la naturaleza, como bosques y nubes, con una visión panteísta. Esta concepción de lo natural como una fuente de sensaciones espirituales resulta particularmente sugestiva en una serie de fotografías realizadas en Senegal en 2005, en la que capta asuntos tan poco estéticos, a priori, como unos melones o unas cabras (*Goats, Africa*). Patti ha ahondado en el significado trascendental que emana de ese bicho, un animal humilde que para ella era como María, madre del cordero de Dios³⁰¹. Una idea en sintonía con la visión humanista, ya mencionada, que Pasolini construyó en *El Evangelio según Mateo*, cuyo conocimiento fue, según ella, clave en su vida³⁰². La diferencia de actitud respecto al mundo entre los años de juventud y los de madurez se ve de manera clara al comparar esas fotografías con un dibujo de 1969, *A Goat talks to God*, que muestra una cabra que intenta hablar con una figura ominosa. «La cabra es infeliz», reza la leyenda que acompaña al dibujo³⁰³.

Según Jay Dee Daugherty, citado por Victor Bockris, la fractura de cuello que la cantante sufrió en 1978 determinó un cambio en su concepción espiritual respecto al mundo³⁰⁴. Una evolución que se pudo apreciar en sus canciones, así como en las obras plásticas. En ambos casos, las creaciones comenzaron a mostrar una serenidad antes ausente, que en buena medida significó el aplacamiento de la ira respecto a la religión oficial y el abrazo de una espiritualidad individual al margen de lo establecido. Mientras que los dibujos de los sesenta y los setenta tendían a ser más directamente confesionales y catárticos, los posteriores en su mayoría hacen más hincapié en cuestiones espirituales no estrictamente autobiográficas, y aluden a cuestiones de simbiosis entre culturas. Un asunto, el ecumenismo, que se ha situado en una posición central en su obra. No resulta extraño, desviándonos del hilo principal, que ella misma haya prologado un libro de fotografías de Lynn Davis, que reúne una serie de paisajes y de restos de culturas antiguas situados en cinco continentes³⁰⁵. Sigue usando muchos de sus recursos anteriores, pero los ha refinado y ampliado, como dice John W. Smith³⁰⁶. Es fácil apreciar la complejidad mayor, incluso sofisticación, en la manera de construir las imágenes dibujadas, que contrasta con la apariencia primaria de sus fotografías. Frente a la instantaneidad de las polaroids, la edificación minuciosa de aquellos. Una construcción en la cual la palabra escrita posee gran importancia. Un recurso, el de la imbricación entre palabra e imagen, que se remonta hasta sus inicios, como hemos visto. Pero entonces, y con alguna excepción, la aportación de la escritura se limitaba a los títulos. Normalmente eran largos, y trataban de evocar situaciones determinadas, con cierta dimensión narrativa o, al menos, descriptiva.

Alrededor de veinte años más tarde empezará intercalar de una manera decidida ambos elementos, continuando las experiencias apuntadas en *Written portrait (Stoned Head)* (1978). El uso de las palabras a modo de imágenes era un recurso al que la generación de expresionistas abstractos, tanto norteamericanos como europeos, recurría con frecuencia. Dentro de las posibilidades que experimentaron, destaca la de la caligrafía aplicada al lienzo o al papel, o una práctica afín, la de signos abstractos que recuerdan trazos caligráficos. Mark Tobey y Jean Dubuffet realizaron obras tomando eso como base. Y Henri Michaux, que llevaba muchos años experimentando en torno a la palabra escrita como dibujo o gesto, usando tanto signos arbitrarios como palabras reales, que a veces se disolvían en una grafía abstracta, lo desarrollará plenamente en sus dibujos de mescalina y en otras series realizadas en fechas similares. Patti Smith hará lo mismo con frecuencia (en los dibujos de Artaud, citados tan a menudo como influencia decisiva para los de ella, no se usaron las palabras como material plástico, aunque sí se emplearan de otras maneras, además de desplegar un sentido del color, en relación a los trazos, que tal vez influyó en los suyos). Es posible que la amistad con William Burroughs fuera asimismo importante para el desarrollo que hizo de la imbricación entre palabra e imagen. El escritor llevaba desde finales de los cincuenta trazando formas abstractas que evocaban signos escritos que componían una figura concreta. Para llegar hasta ahí fue fundamental su relación artística con Brion Gysin –vinculado en París al grupo surrealista histórico–, que residía en Tánger y estudiaba caligrafía árabe. Esa dimensión visual de la palabra que proporciona la escritura árabe –y que la propia Patti Smith hará explícita en la serie de dibujos del 11-S – resulta fundamental en buena parte de los dibujos realizados a partir de su vuelta de Detroit a Nueva York. Como en el caso de los informalistas, la existencia visible de la palabra es la constatación de una individualidad que se manifiesta precisamente a través de la escritura manual, única y particular en cada persona. Sin embargo el frenesí de la escritura airada de los dibujos anteriores se ha trocado en una fluidez significativa, en un cuidado minucioso por la construcción de la imagen, levantada paso a paso.

En un texto titulado «dibujo»³⁰⁷, ella misma proporciona las pistas de una de sus vías de creación: copia textos en lenguas desconocidas hasta que se concentra en la repetición de una sola palabra o frase, que se va relacionando con otras. Como en el expresionismo abstracto, lo fundamental no es el significado de las palabras –o al menos no es el punto de partida–, sino la forma de las mismas, creadas por el movimiento de la mano³⁰⁸. Una vocación por palabras ininteligibles, que quizás tenga relación con su inclinación hacia sujetos y hechos culturales de todo tipo, con su apropiación de los mismos –visibles también en las fotografías de lugares de todo el mundo, de culturas vivas o de los restos de otras muertas–. Lo desconocido como fuente posible de conocimiento. A veces, y en relación con eso, hay connotaciones religiosas que subraya al desplegar elementos tradicionales en la iconografía artística como la figura de Cristo. Sin embargo, más allá de una lectura religiosa general, la obra de estos años se distingue sobre todo por una necesidad no tanto de mostrarse ella – como en los exabruptos religiosos de juventud– sino en tratar de comprender.

Una tarea de asimilación, que debe estar en la base de su larga serie reciente de obras que escogen como punto de partida la relación entre las torres gemelas destruidas y la Torre de Babel, a partir del cuadro de Brueghel (aunque también Michaux aludió al edificio en relación a la influencia creativa de las drogas³⁰⁹). Ambos edificios, como símbolo de la energía negativa que hay en el choque de culturas y su signo más palpable, los idiomas. Las palabras y la relación con las culturas del mundo están también en la base del otro conjunto relacionado, en el que figuras como los mismos edificios atacados el 11-S, u otras como los aviones, están conformadas por palabras

procedentes de textos relacionados con distintas religiones. El recorrido realizado con estos dibujos caligráficos significa una especie de camino de vuelta, pues si sus primeras obras plásticas derivaron en poemas, la escritura, ahora, se ha convertido en imagen.

-
- ¹ De entre las numerosas figuras a las que profesa devoción hay que destacar, en este aspecto, a William Blake, pintor, poeta y compositor, marcado por la espiritualidad entendida como una devoción personal.
- ² Victor Bockris, *Patti Smit. Biografía no autorizada* (trad.: Jesús Llorente Sanjuán), Mondadori, Barcelona, 2001, p. 46.
- ³ Joan Miró: *prints and books*, Philadelphia Museum of Art, 1966.
- ⁴ Como una película que cambió su vida, ha sido definida *El evangelio según Mateo* en François Jonquet, «Patti Smith, the Artist», *Art Press* (Paris), n° 344, Abril de 2008, p. 31.
- ⁵ «No me interesa el producto final, sino el hecho mismo de la creación», en Victor Bockris («La primera entrevista con Patti Smith, 15 de agosto de 1972»), op. cit., p.248.
- ⁶ Patti Smith, *Complete: Lyrics, Reflections & Notes for the Future*, Doubleday, New York, 1998, p.xxi.
- ⁷ *Robert Mapplethorpe portraits, Patti Smith dessins*, Baudoin Lebon, Paris, 1998.
- ⁸ Andy Warhol es una figura recurrente en la vida y la obra de Patti Smith, como era frecuente para un creador que se moviera en esos años por Nueva York. Era sin embargo una figura con la que tuvo una relación compleja. Ella dijo sobre Andy Warhol: «no me fio nada de él» (Victor Bockris, op. cit., p.250), mientras que una anotación hecha el 29 de mayo de 1978 en el diario de éste la describe como «puro fingimiento» (Andy Warhol, *Diarios*, Anagrama, Barcelona, 1990, p. 195).
- ⁹ *Patti Smith Land 250*, Fondation Cartier pour l'art contemporain, París, 2008, sin página.
- ¹⁰ *Patti Smith Land 250*, op.cit.
- ¹¹ Victor Bockris, op. cit., p.246
- ¹² *Patti Smith Land 250*, op.cit.
- ¹³ *Patti Smith Land 250*, op.cit.
- ¹⁴ Una explicación posible es considerarlo un héroe americano, alguien cuyo tesón y heterodoxia le otorgan un estatuto heroico ya en vida.
- ¹⁵ Victor Bockris, op.cit., p.56.
- ¹⁶ Victor Bockris, op.cit., p.29.
- ¹⁷ *Patti Smith Land 250*, op.cit.
- ¹⁸ Victor Bockris, op.cit., p. 31.
- ¹⁹ En la biografía que Patricia Morrisroe escribió de Robert Mapplethorpe, la relación de Patti Smith con su padre es descrita como «quien ora a un Dios silente», una actitud que guarda similitud con las actitudes físicas de las figuras del dibujo mencionado. (Patricia Morrisroe, *Robert Mapplethorpe, una biografía*, Circe Ediciones, Barcelona, 1996, p.57.).
- ²⁰ Victor Bockris, op.cit., p. 149.
- ²¹ Lynn Davis, *Monument*, Arena Editions, San Francisco, 1999.
- ²² John W. Smith, «Strange messenger. The work of Patti Smith», *Strange messenger. The work of Patti Smith* (cat. de exposición), The Andy Warhol Museum, Pittsburg, 2002, p.38.
- ²³ Patti Smith, «Drawing», en *Woolgathering*, Hanuman Books, Nueva York, 1992.
- ²⁴ «The written word serves as a catalyst for creative energy. And more importantly, it is the physical image of language that both informs and inspires Smith's work», citado de David Greenberg, «Illuminations. The drawings of Patti Smith» en *Parkett* (Zurich), n° 62, 2001, p.177.
- ²⁵ Recogido en Anne Brunn, «Introduction», *Henri Michaux ou le corps halluciné*, Institut d'édition Sanofi-Synthélabo (colección: Les empêcheurs de penser en rond), Paris, 1999, p.14. Para un extenso comentario de la serie de obras de Patti Smith en relación con el 11-S, véase John W. Smith, op. cit., pp. 36-43.