

Tres diálogos*

Samuel Beckett

1. Tal-Coat

Beckett. - El objeto total, incluidas las partes que faltan, y no el objeto parcial. Problema de nivel.

Duthuit. - Más aun. Vencida, la tiranía de la circunspección. El universo: un flujo de movimientos que participan de la duración viviente, la del esfuerzo, la de la creación, la de la liberación, del cuadro, del pintor. Restituido, reproducido, el instante fugaz de la sensación, teniendo por contexto el continuum que ésta ha alimentado.

B. - En cualquier caso un impulso hacia una expresión más adecuada de la experiencia sensible, tal como se revela a la vigilante cenestesia. Ya sea que se llegue a este resultado por medio de la sumisión o de la dominación, la naturaleza gana.

D. - Lo que nuestro pintor descubre, organiza, transmite, no se encuentra, sin embargo, en la naturaleza. ¿Qué relación existe entre uno de esos cuadros y un paisaje visto en una cierta época, en una cierta estación y a una cierta hora? ¿No nos encontramos en un dominio totalmente diferente?

* Samuel Beckett, *Trois dialogues*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1998. Primera edición en *Transition Forty-Nine*, 5, Paris, Diciembre de 1949. Estos diálogos evocan conversaciones mantenidas entre Samuel Beckett y el crítico de arte Georges Duthuit, pero éste último no participó en la redacción de los mismos. Samuel Beckett le confió a Raymond Federman: "No creo que él los haya aprobado pues ellos sólo reflejan, muy libremente, las numerosas conversaciones que mantuvimos en esa época a propósito de los pintores y de la pintura".

B. - Como el más ingenuo de los realistas por *naturaleza* yo entiendo, aquí, un compuesto constituido por lo percipiente y por lo percibido, y no un elemento de información, una experiencia. Lo que intento sugerir es que la intención y la ejecución de esta pintura son fundamentalmente los mismos que los de la pintura anterior esforzándose por extender el enunciado de un compromiso.

D. - Usted no tiene en cuenta la gran diferencia entre la significación de la percepción para Tal-Coat y su significación para la inmensa mayoría de sus predecesores, los que, en tanto que artistas, captan el mundo con igual servilismo utilitario que cuando se encuentran en un embotellamiento de la circulación y que dan el último toque a la obra con un rasgo de geometría euclideana. La percepción global de Tal-Coat es desinteresada, ella no se consagra ni a la verdad ni a la belleza, que constituyen la tiranía gemela de la naturaleza. Comprendo el compromiso en la pintura del pasado, pero no el que usted deplora en un cierto período de Matisse y en el actual Tal-Coat.

B. - Yo no deploro. Estoy de acuerdo en que ese Matisse, así como las orgías franciscanas de Tal-Coat, tienen un valor prodigioso, pero un valor que se emparente con lo ya realizado. Lo que debemos tener en cuenta, en el caso de los pintores italianos, no es que hayan observado el mundo con la mirada de promotores inmobiliarios, un simple medio como cualquier otro, sino que nunca se alejaron del campo de lo posible, cualquier haya sido la extensión que le confirieran. Lo único que estos revolucionarios, Matisse y Tal-Coat, vinieron a perturbar, fue un cierto orden en el dominio de lo posible.

D. - ¿Qué otro dominio puede haber para el creador?

B. - Lógicamente, ninguno. No obstante yo hablo de un arte que se aparta con hastío, cansado de sus magras hazañas, cansado de querer poder, cansado de poder, cansado de realizar un poquito mejor la misma sempiterna cosa, cansado de dar algunos pasos de más en un camino limitado.

D. - ¿Y usted que preferiría?

B. - La expresión del hecho de que no hay nada que expresar, nada con qué expresar, nada a partir de qué expresar, ningún poder de expresar, ningún

deseo de expresar, y, al mismo tiempo, la obligación de expresar.

D. - Pero el suyo es un punto de vista violentamente extremo y personal, que en nada nos ayuda en relación con Tal-Coat.

B. -

D. - Tal vez sea suficiente por hoy.

2. Masson

B. - Buscar la diferencia en lugar de ser su presa. El tormento de quien no tiene adversario.

D. - Tal vez por eso él habla tanto de pintar el vacío en un estado de temor y de temblor. Hubo un tiempo en que su preocupación principal fue la creación de una mitología; después fue el hombre, no sólo en el seno del universo sino también de la sociedad; y ahora... "Hacer en sí el vacío es la primera condición, según la estética china, del acto de pintar". Pareciera que Masson siente más dolorosamente que cualquier otro pintor contemporáneo la necesidad de arrojar el ancla, vale decir de establecer los datos del problema a resolver, EL problema finalmente.

B. - Aunque no estoy muy al corriente de los problemas que él se planteó en el pasado y que, ya sea porque los resolvió o por cualquier otra razón, han perdido a sus ojos legitimidad, siento su presencia cercana detrás de sus telas veladas de consternación, heridas por una competencia que debe serle de las más penosas. Dos viejas enfermedades que debieran ser consideradas, sin duda alguna, por separado: la enfermedad de querer saber lo que es necesario realizar y la enfermedad de querer ser capaz de realizarlo.

D. - Pero el proyecto que Masson se propone actualmente es el de reducir esas enfermedades, como usted las llama, a nada. Aspira a liberarse de la servidumbre del espacio: "que el ojo se abra paso libremente en esos campos exentos de cenizas inmutables, al fin multiplicadas, en una incesante creación". Y, al mismo tiempo, exige la rehabilitación de lo "vaporoso". Lo que puede parecer extraño en este hombre cuyo temperamento se inclina

más a lo ígneo que a lo húmedo. Seguramente usted me responderá que es lo mismo que antes, la misma búsqueda de una ayuda exterior. Opaco o transparente, el objeto permanece soberano. ¿Pero cómo Masson puede ser responsable de pintar el vacío?

B. - No es responsable. ¿Por qué pasar de una posición insostenible a otra, por qué tratar de justificarse siempre sobre el mismo plano? Tenemos ahí un artista que parece literalmente empalado en el dilema feroz de la expresión. Sin embargo él todavía patalea. El vacío del que habla tal vez sea simplemente la obliteración de una presencia insostenible, insostenible en cuanto no puede seducirla ni tomarla por la fuerza. Si esta angustia de la impotencia nunca se ha expresado como tal, por sí misma y por lo que ella vale -incluso si a veces se admite que puede tal vez servir de condimento a la “explotación” que ha comprometido-, es sin ninguna duda, y entre otras razones, porque ella parece contener en sí la imposibilidad de toda enunciación. Todavía una de esas actitudes excesivamente lógicas. En cualquier caso no es posible confundirla con el vacío.

D. - Masson habla de la transparencia - “un gran juego de aperturas, de circulaciones, de penetraciones desconocidas”- donde chapotea a gusto con toda libertad. Sin repudiar los objetos, detestables o deliciosos, que son nuestro pan, nuestro vino y nuestro tóxico cotidiano, trata de abrir una brecha en su encierro para acceder a esta continuidad del ser, ausente de nuestra experiencia cotidiana de la vida. En esto se aproxima a Matisse (el del primer período, por supuesto) y a Tal-Coat, pero con una diferencia importante, ya que Masson se ve obligado a luchar contra sus propias capacidades técnicas, cuya riqueza, precisión, densidad y equilibrio, dependen del gran estilo clásico. O tal vez debiera decir que poseyendo ese espíritu, cuando la ocasión lo exigía se mostró capaz de una gran diversidad técnica.

B. - Lo que usted dice ilumina el dilema trágico al que se enfrentó este artista. Permítame señalar el interés que tiene por las comodidades que procuran la buena posición y la libertad. *Las estrellas son seguramente soberbias*, como señalaba Freud leyendo en Kant la prueba cosmológica de la existencia de Dios. Ahora bien, teniendo en cuenta lo que así le preocupa me parece imposible que pueda nunca realizar algo que difiera de aquello que los mejores -él incluido- han ya realizado. Y sin lugar a dudas es inútil sugerir que él desea lograrlo. De las observaciones extremadamente inteli-

gentes que tiene sobre el espacio se desprende el mismo aliento de apropiación que se encuentra en los carnets de Leonardo da Vinci, el que, cuando habla de *disfazione* [dehiscencia], sabe que en lo que a él respecta no perderá ni una migaja. Perdóneme por lo tanto si, así como evocamos un Tal-Coat tan diferente, me refugio en mi sueño de un arte que no sentirá ningún resentimiento ante su propia indigencia insuperable y que estará orgulloso de no entregarse a la farsa del toma y daca.

D. - El propio Masson, advirtiendo que la perspectiva occidental no es otra cosa que una serie de trampas destinadas a la captura de los objetos, declara que su posesión no le interesa. Felicita a Bonnard: "Espacio posesivo, felizmente transgredido por Bonnard en sus últimas obras, escapando a los registros y a los límites, alcanzando el lugar donde toda posesión se disuelve". Reconozco que existe un abismo entre Bonnard y la pintura pobre, "de una auténtica esterilidad, incapaz de cualquier imagen, sea cual sea", a la que usted aspira y a la cual tal vez Masson tienda inconscientemente. ¿Pero estamos verdaderamente obligados a deplorar un arte que admite "...esas cosas y esas criaturas de la primavera, resplandecientes de deseo y de afirmación [...], sin duda efímeras, pero inmortales en su renacimiento", no para beneficiarnos ni para gozar de ellas sino a fin de que pueda volverse perenne lo que en el universo es tolerable y radiante? ¿Es necesario verdaderamente deplorar una pintura que, bañados como somos por los elementos temporales y fugaces que nos llevan a lo lejos, nos vuelve a una temporalidad que perdura y enriquece?

B. - (*Sale llorando*).

3. Bram van Velde

D. - Usted habla de un arte distinto al arte practicado hasta hoy. ¿Es en Bram van Velde en quien usted piensa al hacer esta distinción radical?

B. - Sí. Creo que es el primero en aceptar una cierta situación y en consentir un cierto acto.

D. - ¿Sería demasiado pedirle que enuncia, una vez más y de la manera más simple posible, la situación y el acto que usted piensa que son los suyos?

B. - La situación es la del hombre sin poder que no puede actuar, en este caso no puede pintar, pero que está obligado a pintar. El acto es el del hombre que sin poder, incapaz de actuar, sin embargo actúa, en este caso pinta, porque está obligado a pintar.

D. - ¿Por qué está obligado a pintar?

B. - No sé.

D. - ¿Por qué es incapaz de pintar?

B. - Porque no tiene qué pintar, ni con qué.

D. - ¿Y de esto resulta, según usted, un arte de un orden nuevo?

B. - Entre los que llamamos los grandes artistas no veo ninguno cuyas posibilidades de expresión, las propias, las de su arte, las de la humanidad, no sean la preocupación dominante. El dominio del creador es el dominio de lo factible —es sobre este postulado que reposa toda la pintura. Lo mucho que expresar, lo poco que expresar, el poder de expresar mucho, el poder de expresar poco, se confunden en un único y mismo deseo, el de expresar lo más posible, y también lo más verídicamente posible, y también lo más bellamente posible, según sus medios lo que...

D. - Un momento. ¿Debo entender entonces que la pintura de Bram van Velde es inexpresiva?

B. - (*quince días más tarde*) - Sí.

D. - ¿Se da cuenta de lo absurdo de lo que dice?

B. - Espero.

D. - Lo que usted dice es que la forma de expresión conocida bajo el nombre de pintura, porque por razones oscuras estamos obligados a hablar de pintura, debió esperar a Bram van Velde para que se disipara el malentendido a la sombra del cual ella había durante tanto tiempo y tan valientemente penado, a saber, que su función era la de expresarse por medio de pigmentos.

B. - Otros también sintieron que el arte no es necesariamente expresión. Pero todos los esfuerzos prodigados para volver al arte independiente de su ocasión (1) no lograron sino ampliar su repertorio. Me gusta considerar a Bram van Velde como el primero cuya pintura está despojada, o liberada si usted prefiere, de toda ocasión, tanto ideal como material, el primero cuyas manos no están atadas por la certeza de que expresar es un acto imposible.

D. - ¿Pero no se podría sostener, incluso admitiendo esta teoría fantástica, que la ocasión de su pintura es el dilema en que se encuentra y que su pintura expresa la imposibilidad de expresar?

B. - No podría encontrarse un método más ingenioso para traerlo de nuevo sano y salvo al regazo de san Lucas. Pero seamos al menos una vez lo suficientemente inconscientes como para no batirnos en retirada. Todos lo han hecho, sabiamente, ante la última solución, para volver a la simple miseria, donde madres virtuosas, a causa de la necesidad, pueden robar pan duro para su prole hambrienta. Hay más que una diferencia de grado entre estar escaso, escaso de mundo, escaso de sí mismo, y carecer totalmente de esas apreciadas comodidades. Uno es un dilema, el otro no.

D. - Mi estimado amigo, díganos algo convincente y nada más. Trate de tener presente que no hablamos de usted, ni del sufita Al-Hagg, sino de un cierto holandés llamado Bram van Velde, hasta el presente calificado, por error, como *artista pintor*.

B. - A lo que no puedo decir se puede no llegar de distintas maneras. De las doscientas o trescientas que usted me conoce la patética antítesis posesión-pobreza tal vez sea la más inútil. Pero ya comenzamos, ¿no es cierto?, a cansarnos de ellas. El hecho de saber que el arte fue siempre burgués carece en definitiva de interés. El análisis de la relación entre el artista y sus ocasiones, relación siempre considerada como indispensable, no parece haber sido muy fecunda, posiblemente porque ella se extravió en disertaciones sobre la naturaleza de esas ocasiones. Es evidente que para el artista obsesionado por la vocación de expresar no existe nada que no esté destinado a devenir ocasión, incluso hasta la falta de ocasión y las orgías autogenéticas de un inmaterialismo a lo Kandinsky. No existe pintura más pletórica que la de Mondrian. Pero si la ocasión, en tanto que uno de los extremos de la relación, se presenta como una variable, el artista, que es el otro extremo,

no lo es menos, enloquecido en la vía muerta de sus modos y actitudes. Las objeciones a esta visión dualista del proceso creador no son convincentes. Sobreviven a todas las críticas: por una parte el alimento, desde el plato de frutas hasta las viles matemáticas y las lágrimas derramadas sobre sí mismo, y por la otra la manera de gozar con ellas. Dejémoslos y retengamos sólo la precariedad creciente de la relación como tal, como oscurecida cada vez más por el sentimiento de su invalidez, de su insuficiencia y del encarnizamiento que pone en existir a expensas de todo lo que excluye, de todo aquello a lo cual nos vuelve ciegos. La historia de la pintura -hénos aquí de nuevo- es la historia de sus tentativas por escapar a ese sentimiento de fracaso por medio de relaciones más auténticas, más amplias, menos exclusivas entre lo que figura y lo figurado, en una especie de tropismo hacia una luz sobre cuya naturaleza las opiniones más esclarecidas continúan sin ponerse de acuerdo, y con una suerte de terror pitagórico, como si la irracionalidad de *pi* fuera un ultraje a la divinidad, para no hablar de su creatura. Considero que Bram van Velde es el primero en haberse separado de este automatismo estetizado, el primero en someterse íntegramente a esta incoercible ausencia de relación que le vale la ausencia de términos, o, si usted prefiere, la presencia de términos inaccesibles. El primero en admitir que ser un artista es fracasar como nadie más se atreve a fracasar, que el fracaso constituye su universo y su rechazo deserción, artes y oficios, casa bien puesta, vivir. No ignoro que hoy sólo nos falta, para llevar este horrible negocio a una conclusión aceptable, convertir esta sumisión, esta aceptación, esta fidelidad al fracaso, en una nueva ocasión, en un nuevo término de la relación, y de este acto imposible y necesario un acto expresivo, aunque más no sea de sí mismo, de su imposibilidad, de su necesidad. Y al no poder llegar a ese punto sé que me coloco, y conmigo tal vez un inocente, en lo que aún se llama, si no me equivoco, una situación poco envidiable, familiar a los psiquiatras. ¿Qué es, en efecto, esta superficie coloreada que no estaba allí antes? No lo sé, porque nunca vi antes nada semejante. Parece algo sin relación con el arte, en todo caso si mis recuerdos sobre el arte son exactos.

Nota

(1) Nota del Autor: *Ocasión: el conjunto de antecedentes del que el cuadro se quiere el consecuente.*