

Tres diálogos sobre pintura

Samuel Beckett y Georges Duthuit

I. TAL COAT

B.– El objeto total, completo con sus partes faltantes, en lugar del objeto parcial. Cuestión de grado.

D.– Más. Descartar la tiranía de lo discreto. El mundo como un mero flujo de movimientos apresando el tiempo vivo, el esfuerzo, la creación, la liberación, la pintura y al pintor. El efímero instante de la sensación devuelto, transformado con el contexto del *continuum* del que se nutrió.

B.– En todo caso un acercamiento hacia una más adecuada expresión de la experiencia natural tal y como se revela en la coenestesia vigilante. Ya sea logrado mediante la sumisión o mediante la maestría, el resultado es una ganancia de la naturaleza.

D.– Pero eso lo que este pintor descubre, ordena y transmite no está en la naturaleza. ¿Qué relación existe entre una de estas pinturas y un paisaje visto a cierta edad, en cierta estación, a cierta hora? ¿No nos hallamos en un plano completamente diferente?

B.– Cuando aludo a la naturaleza me refiero, como un realista ingenuo, a una fusión entre el receptor y lo percibido, no a un dato sino a una experiencia. Lo que quiero sugerir es que la tendencia y la realización de este tipo de pintura son fundamentalmente las mismas de otras pinturas previas que intentaban ensanchar el postulado de un compromiso.

D.– Usted niega la inmensa diferencia entre la importancia de la percepción para Tal Coat y su importancia para la gran mayoría de sus predecesores que, como artistas, se sirven de una actitud servil y utilitaria como aquella con la que resolverían un problema de tránsito mejorando sus resultados con una embarrada de geometría euclidiana. La percepción global de Tal Coat es desinteresada y no está comprometida

Pierre Tal Coat, *Insecte*



ni con la verdad ni con la belleza que son las dos tiranías de la naturaleza. Alcanzo a apreciar el compromiso de la pintura del pasado pero no la que usted deplora en ciertos periodos de Matisse y en el Tal Coat de hoy.

B.— Yo no deploro nada. Concedo que el Matisse aludido, así como el Tal Coat de las orgías franciscanas, tienen un valor prodigioso pero un valor afín con lo que ya se había logrado. Lo que tendríamos que considerar en el caso de la pintura italiana no es cómo observaban ellos el mundo, como contratistas, un mero medio como cualquier otro, sino considerar que nunca se salieron del ámbito de lo posible, a pesar de todo lo que hubieran logrado ensancharlo. El único elemento trastocado por los revolucionarios Matisse y Tal Coat es un cierto orden en el ámbito de lo posible.

D.— ¿Qué otro plano podría existir para el artista?

B.— Lógicamente ninguno. Sin embargo, yo hablo de un arte que se aleja disgustado, cansado de sus exploraciones juguetonas, de pretender que somos capaces, de elaborar un poco mejor las mismas cosas, de ir un paso adelante en un mismo y aburrido camino.

D.— ¿Para preferir qué?

B.— La expresión en la que no hay nada que expresar, nada con qué expresarlo, nada desde dónde expresarlo, sin capacidad de expresarlo, sin anhelo de expresarlo, sin la obligación de expresarlo.

D.— Pero ésa es una postura radical y un punto de vista muy personal que en nada ayuda a entender a Tal Coat.

B.—

D.— Tal vez sea suficiente por hoy.

II. MASSON

B.— En busca de la dificultad más que de la realización. La ansiedad de quien no encuentra contendiente.

D.— Es por ello tal vez que él hable de pintar el vacío “con miedo y temblando”. Su mayor preocupación fue, durante algún tiempo, la creación de una mitología; luego el hombre, no aislado en el universo sino conviviendo en sociedad; y ahora... “el vacío profundo, la condición primaria, de acuerdo con la estética china, del acto de pintar”. Así que parecería que, en efecto, Masson sufre más agudamente que cualquier pintor vivo la necesidad de estar en paz, es decir, de establecer los datos del problema a resolver, el verdadero problema al fin.

B.— Aunque poco familiarizado con los problemas que se ha planteado el pintor en el pasado y que, por el solo hecho de haber encontrado soluciones o por cualquier otra razón que para él haya perdido cierta legitimidad, yo siento que su presencia no está tan lejana de los lienzos velados por la consternación y las heridas de una competencia que, sin duda, debe resultar lastimosa para él. Dos viejas dolencias que lo aquejan deberían considerarse por separado: la dolencia de saber qué hacer y la dolencia de saber cómo hacerlo.

D.— Pero el propósito expreso de Masson actualmente es reducir estas dolencias, como usted las ha llamado, a la nada. Él aspira a deshacerse de la necesidad de utilizar el espacio de modo que su ojo pueda “vagar por los campos sin foco específico y en medio de un tumulto de incesante creación”. Al mismo tiempo él exige la rehabilitación de lo “vaporoso”. Esto puede resultar extraño para un artista que, por temperamento, se encuentra más cercano al fuego que a la humedad. Usted me rebatirá que es lo mismo que antes, el mismo intento de llegar a la salvación partiendo desde el centro. Opaco o transparente, el objeto se convierte en el soberano. ¿Pero cómo puede esperarse que Masson llegue a pintar el vacío?

B.— No es así. ¿Cuál sería el sentido de pasar de una posición inalcanzable a otra, de buscar una justificación que se dé necesariamente en el mismo plano? He aquí a un artista que parece literalmente perdido en el famoso dilema de la expresión. Y que, sin embargo, continúa luchando. El vacío al que él se refiere es tal vez simplemente el olvido de una presencia insoportable, insoportable porque no quiere halagarla ni destruirla. Si esta angustia, condenada al desamparo, no se plantea nunca en función de sus propios méritos y razones, aunque tal vez ocasionalmente sea admitida como una provocación a la “hazaña” que trata de acometer, la ra-



Pierre Tal Coat, *Un peu plus*

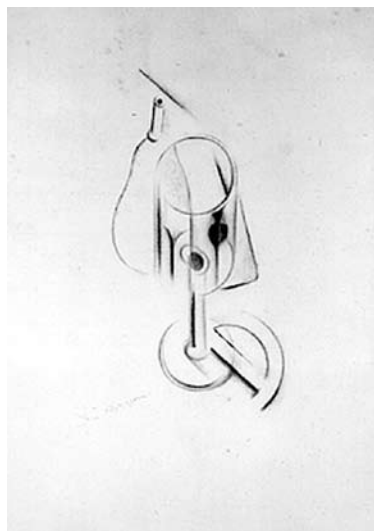


André Masson, *Odalisque*

zón obedece, entre otras, a que parece contener en sí misma la imposibilidad de convertirse en postulado. Una vez más se trata de una actitud exquisitamente lógica. En cualquier caso difícilmente debe confundirse con el vacío.

D.— Masson habla mucho de la transparencia: “aperturas, circulaciones, comunicaciones, penetraciones desconocidas” con las que puede jugar a su antojo y en absoluta libertad. Sin renunciar a los objetos, detestables o deliciosos, que son nuestro pan de cada día, nuestro vino y veneno, él busca irrumpir en sus partes hacia esa continuidad del ser que se encuentra ausente en la experiencia ordinaria de la vida. En esto se acerca al Matisse del primer periodo (no hay necesidad de enfatizarlo) y a Tal Coat, aunque con una diferencia notable: que Masson tiene que contender con sus propios recursos técnicos que poseen la riqueza, la precisión, la densidad y el balance del gran estilo clásico. O tal vez debería decir de su espíritu porque él se ha mostrado capaz, cuando la ocasión lo ha ameritado, de mostrar una amplia variedad técnica.

B.— Lo que acaba usted de mencionar sin duda ilumina uno de los predicamentos más dramáticos de un artista. Permítame señalar su preocupación sobre la conveniencia de los antojos y de la libertad. “Las estrellas son sin duda soberbias”, comentó Freud al leer la prueba cosmológica de Kant sobre la existencia de Dios. Con esas preocupaciones en mente me parece imposible que el pintor intentara una



André Masson, *Verre et poire*

cosa diferente de aquella que han logrado los mejores, incluido su propio caso. Tal vez resulte una impertinencia sugerir que ésa sea su ambición. Sus extremadamente inteligentes opiniones sobre el espacio producen la misma “posesividad” que los cuadernos de Leonardo que, cuando habla de *disfazione*, sabe que él no perderá ni el más mínimo fragmento de lo que estudia. Así que discúlpeme vuelvo a caer, como cuando hablábamos de Tal Coat, un artista tan diferente a Masson, en mi sueño de un arte sin resentimientos por su insuperable indigencia y demasiado soberbio para caer en la farsa de dar y recibir.

D.— Masson mismo señaló que la perspectiva de Occidente no era otra cosa que una serie de trampas para atrapar objetos y declara abiertamente que esa posesión no le interesa. Felicita a Bonnard porque en sus últimas obras ha “ido más allá de la posesión del espacio en cada una de sus formas y figuras, más allá de los límites y las fronteras al punto de que toda posesión queda disuelta en el entorno”. Reconozco que hay un prolongado lamento de Bonnard hacia esa pobre pintura “auténticamente estéril, incapaz de cualquier imagen” a la cual usted aspira, y hacia la cual, quién sabe, Masson tiende acaso de manera inconsciente. Pero, ¿debemos por lo mismo deplorar la pintura que admite que “las cosas y las criaturas de la primavera, refulgentes de deseo y afirmación, efímeros sin duda, pero inmortalmente reiterativos” no para beneficiarnos de ellos sino para que aquello que es tolerable y radiante en el mundo pueda continuar? ¿De veras vamos a deplorar la pintura que es un remanso, entre las cosas del tiempo que pasa y nos precipita hacia un tiempo que permanece y nos cobija?

B.— (*Sale llorando.*)

III. BRAM VAN VELDE

B.— Francés, dispare primero.

D.— Hablando de Tal Coat y de Masson usted invocó un arte de calidad diferente, no sólo de ellos sino de cualquier otro logrado hasta la fecha. ¿Estoy en lo correcto en cuanto a que tenía a Van Velde en mente cuando hizo tan tajante distinción?

B.— Sí. Me parece que él es primero en aceptar una cierta situación y en consentir un cierto acto.

D.— ¿Sería mucho pedirle que nos comentara otra vez, de manera tan simple como le fuera posible, la situación y el acto que usted considera propios de él?

B.— La situación es la de aquel que se encuentra desamparado y que no puede actuar, que no puede ni pintar ya que está obligado a hacerlo. El acto consiste en que, también desamparado e incapaz de actuar, llega a pintar ya que se encontraba obligado a hacerlo.

D.— ¿Por qué estaba obligado?



Bram van Velde



Bram van Velde

B.— No lo sé.

D.— ¿Por qué está desamparado para pintar?

B.— Porque no hay nada que pintar ni nada con qué pintarlo.

D.— ¿Y el resultado, según usted, es un arte de nuevo orden?

B.— Entre aquellos que llamamos grandes artistas, no puedo concebir a ninguno cuya preocupación no se haya relacionado predominantemente con sus capacidades expresivas, con aquellas de su medio, con las de la humanidad. Pero el postulado que subyace aquí es que el dominio del artista representa el dominio de lo posible. Lo mucho o lo poco que deseamos expresar, así como la habilidad para expresarlo, se mezcla con la ansiedad común de expresar todo cuanto nos sea posible o tan verdadero como nos sea posible o tan fino como se pueda para conseguir lo mejor de la actividad de cada uno. Qué...

D.— Un momento. ¿Acaso está sugiriendo que la pintura de Van Velde es inexpresiva?

B.— (Dos semanas después) Sí.

D.— ¿Se da usted cuenta de lo absurdo de su explicación?

B.— Espero que sí.

D.— Lo que usted dice significa lo siguiente: la forma de expresión conocida como pintura, ya que por oscuras razones nos hallamos obligados a referirnos a ella como *pintura*, ha tenido que esperar a Van Velde para deshacerse del mal entendido mediante el cual se ha trabajado tanto y con tanto coraje para afirmar que la expresión es la función de la pintura.

B.— Otros han pensado que el arte no tiene por qué ser necesariamente expresión. Pero los frecuentes intentos para

hacer a la pintura independiente de su ocasión han triunfado en ampliar el repertorio. Yo sugiero que Van Velde es el primero cuya pintura está desprovista, o si lo prefiere, que logró deshacerse de la ocasión en cada trazo y forma, ideal tanto como material, y el primero cuyas manos no han sido atadas por la certeza de que la expresión es un acto imposible.

D.— ¿Pero no podría sugerirse, incluso por alguien que acepte esta fantástica teoría, que la ocasión de su pintura es su predicamento y que eso expresa la imposibilidad de expresar?

B.— Ningún método más ingenioso podría concebirse para rescatarlo, sano y salvo, al seno de San Lucas. Pero permitámonos por una vez ser lo suficientemente ingenuos como para no cambiar el rumbo. Todos han dado un sabio giro ante la última penuria, como en el caso de la miseria de una madre virtuosa que se atreve a robar pan viejo para sus hambrientos chiquillos. Hay más de una diferencia de grado entre quedarse corto, corto del mundo, de la persona y carecer de los productos más elementales. Uno es un predicamento, el otro, no.

D.— Pero antes se refirió al predicamento de Van Velde.

B.— No debí hacerlo.

D.— Usted prefiere la visión más pura de que aquí estamos al fin frente a un pintor que no pinta ni intenta pintar. Vamos, querido amigo, haga un postulado congruente y entonces puede retirarse.

B.— ¿No bastaría con retirarme y ya?

D.— No. Usted ha empezado. Termine. Vuelva a empezar y continúe hasta que haya concluido. Entonces puede irse. Trate de recordar que el tema de la discusión no es usted ni el sufista Al-Haqq, sino un holandés en particular de nombre Van Velde erróneamente referido aquí como un *artiste peintre*.

B.— ¿Y qué le parecería si yo le dijera primero cómo me gusta imaginar lo que él es, lo que imagino que hace para resolver entonces que lo que es y lo que hace es exactamente lo contrario? ¿No sería eso una excelente salida para todas nuestras aficciones? Él feliz, usted feliz, yo feliz, los tres rebosantes de felicidad.

D.— Proceda como usted desee pero termine al fin.

B.— Existen muchas maneras para intentar decir que lo que estoy tratando de decir en vano pueda intentar en vano decirlo. Yo he experimentado, como usted bien sabe, tanto en público como en privado, bajo compulsión, bajo afecciones del corazón, bajo debilidad mental con al menos doscientas o trescientas de ellas. La patética antítesis posesión-pobreza ha sido tal vez la más tediosa. Pero empezamos a aburrirnos de ella, ¿no es cierto? La convicción de que el arte ha sido desde siempre burgués, aunque puede aliviar nuestro dolor ante los logros de aquello que se llama progreso social, es finalmente de escaso interés para mí. El análisis de la relación entre el artista y la ocasión, una relación siempre considerada como indispensable, no parece haber resultado muy productiva tampoco por la sencilla razón de que su sentido se ha perdido en discusiones sobre la naturaleza de la ocasión. Es obvio que para el artista obsesionado con su vocación expresiva, cualquier cosa y todo está condenado a convertirse en ocasión, incluido, como es hasta cierto punto el caso de Masson, la búsqueda de la ocasión y el cada oveja con su pareja que es lo espiritual de Kandinsky. Ninguna pintura está más repleta de eso que la de Mondrian. Pero si la ocasión aparece como un término de relación inestable, entonces el artista, que es el otro término, será también inestable gracias a su arsenal de modos y actitudes. Las objeciones a esta visión dualista del proceso creativo son poco convincentes. Dos cosas se han establecido por precarias que parezcan: el alimento, desde frutas sobre platos hasta las bajas matemáticas, y la autoconmiseración y su manera de manejarlas. Todo lo que nos debería importar es la intensa y creciente ansiedad de la

relación misma, como si estuviera ensombrecida de manera cada vez más oscura por una sensación de invalidez, de inadecuación, de existencia a costo de todo lo que excluye, de todo lo que ciega. La historia de la pintura, volvemos a la carga, es la historia de sus intentos de escapar de ese sentido del fracaso, a través de una más auténtica, más amplia y de una menos exclusiva relación entre el representante y lo representado, en una suerte de tropismo hacia una luz como a la naturaleza sobre la cual siguen variando las mejores opiniones y con una especie de terror pitagórico, como si la irracionalidad de π fuera una ofensa en contra de la divinidad para no decir su criatura. Mi caso, ya que estoy en la palestra, es que Van Velde es el primero en desistir de este automatismo estetizado, el primero en subordinarse íntegramente a la coercitiva ausencia de relación, en la ausencia de términos o, si lo prefiere, a la presencia de términos inapresables, es el primero en admitir que ser un artista es fracasar, como ningún otro fracaso, ese fracaso es su mundo y su alejamiento de él es la deserción del arte y de sus técnicas, del buen mantenimiento de la casa, de vivir. No, no, permítame expirar. Bien sé que todo lo que se necesita ahora para poder llevar este horrible tema a una conclusión aceptable es que esta sumisión se convierta en aceptación, que esta fidelidad al fracaso se vuelva una nueva ocasión, un nuevo término de relación así como del acto que, incapaz de actuar, obligado a actuar, se convierte en acto expresivo, aun cuando sea sólo para sí mismo, de su imposibilidad, de su obligación. Reconozco que mi inhabilidad para llegar a esto me sitúa, y tal vez a un inocente, en lo que creo que llaman una situación poco envidiable y ampliamente conocida por los psiquiatras. Pues qué es este plano colorido que no estaba aquí antes. No sé lo que es, pues nunca he visto algo parecido. Creo que no tiene nada que ver con el arte si acaso mis recuerdos del arte son correctos. (*Se prepara a irse.*)

D.— ¿No olvida usted algo?

B.— ¿No le parece que con eso es suficiente?

D.— Entendí que su disertación tenía dos partes. La primera consistía en que usted decía lo que eh, usted pensaba. Esto me parece que ya lo hizo. La segunda parte...

B.— (*Recordando afectuosamente*) Sí, sí, estoy equivocado, claro que estoy equivocado. •

[Traducción de H. L. Z.]

En 1949 SAMUEL BECKETT y el crítico de arte GEORGES DUTHUIT mantuvieron estas conversaciones que Beckett transcribió posteriormente con un estilo esencialmente dramático. Al escoger a los tres pintores que representaban para él la modernidad en el arte, Beckett nos ofrece un inigualable panorama de sus más personales posturas estéticas.