

Cy Twombly o «Non multa sed multum»

para Yvon,
Renaud y William

¿Quién es Cy Twombly (al que aquí llamaremos TW)? ¿Qué hace exactamente? ¿Cómo podríamos llamar a lo que hace? Algunas palabras surgen de forma espontánea («dibujo», «grafismo», «garrapateo», «torpe», «infantil»). Y al momento nos sentimos incómodos con el lenguaje: esas palabras, qué extraño, no son, al mismo tiempo, *ni falsas ni satisfactorias*; pues, por una parte, la obra de TW coincide por completo con su apariencia y hay que atreverse a afirmar que ésta es vulgar; pero, por otra parte —y aquí reside el enigma—, esta apariencia no coincide por completo con el lenguaje que tanta simplicidad y tanta inocencia deberían suscitar en los que estamos observándola. ¿Son «infantiles» los grafismos de TW? Sí, ¿por qué no habrían de serlo? Pero también son algo más, o menos, o además. Decimos que esta tela de TW es *esto o aquello*; pero más bien es algo muy diferente, *a partir* de esto o de aquello: en una palabra, que es ambigua por literal y por metafórica, es algo *desplazado*.

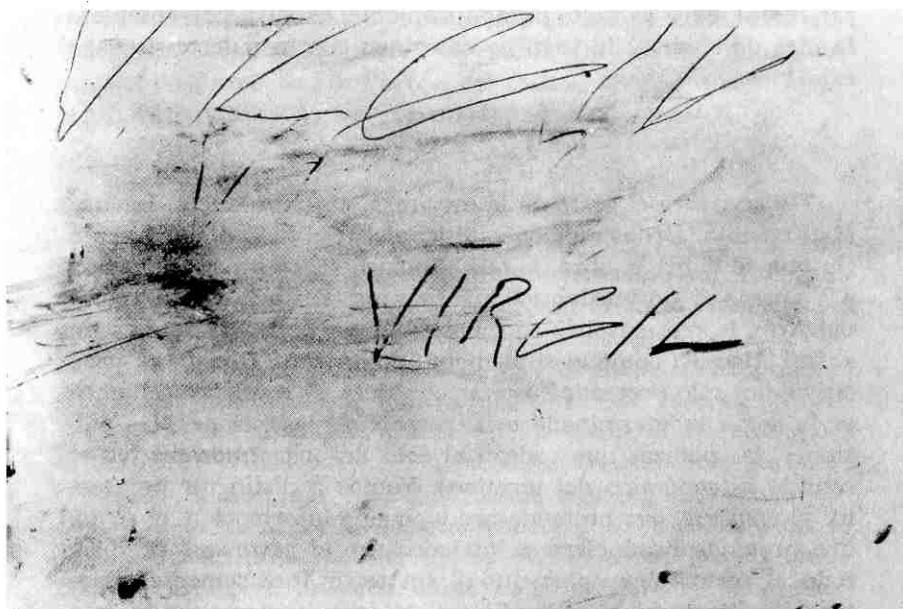
Así que recorrer, con ojos y labios, la obra de TW es traicionar sin cesar a *aquello que parece ser*. No es una obra que exija que se contradigan las palabras de la cultura (lo espontáneo del hombre es su cultura), sino simplemente que se las des-

place, se desprendan de uno, se las vea bajo una luz diferente. TW no obliga a recusar, sino —y quizás es algo más subversivo— a atravesar el estereotipo estético; en resumen, provoca en nosotros un *esfuerzo de lenguaje* (¿y acaso no es precisamente este esfuerzo —*nuestro* esfuerzo— lo que le da valor a una obra?).

Escritura

La obra de TW —como otros ya han señalado con justeza— es escritura; tiene algo que ver con la caligrafía. Sin embargo, esta relación no es ni de imitación, ni de inspiración; una tela de TW no es más que lo que podría llamarse el campo *alusivo* de la escritura (la alusión, figura de la retórica, consiste en decir una cosa con intención de que se entienda otra). TW hace referencia a la escritura (del mismo modo que la hace también, de modo frecuente, a la cultura, a través de las palabras: *Virgil*, *Sesostris*), y luego se dirige a otra parte. ¿Adónde? Muy lejos precisamente de la caligrafía, es decir, de la escritura formada, dibujada, destacada, modelada, de lo que en el siglo XVIII se llamaba la buena letra.

TW nos explica a su manera que la esencia de la escritura no es una forma ni un uso, sino tan sólo un gesto, el gesto que la produce *con dejadez*: un borrador, casi una mancha, un descuido. Reflexionemos por medio de la comparación. ¿Cuál es la esencia de un pantalón (si es que la tiene)? Por supuesto que ese objeto almidonado y rectilíneo que se encuentra colgado en los grandes almacenes no lo es; más bien encontraríamos su esencia en la bola de tela que cae al suelo, de forma negligente, de la mano de un adolescente que se desnuda, agotado, perezoso, indiferente. La esencia de un objeto tiene algo que ver con sus restos: no forzosamente con lo que queda después de que se ha usado, sino con lo que se *desecha* para el uso. Así son las escrituras de TW. Son briznas de una pereza, y por ello de una elegancia extremada; como si de ese poderoso acto erótico que es la escritura quedara la fatiga amorosa: esa prenda caída en una esquina de la hoja.



*

La letra de TW —exactamente lo contrario de una apostilla— está realizada sin ninguna aplicación. Sin embargo, no es infantil, ya que el niño se aplica, remarca, redondea, saca la lengua; trabaja muy duro para hacerse con el código de los adultos. TW se aleja de este código, lo afloja, lo arrastra; parece que su mano entra en levitación; como si la palabra se hubiera escrito *con la punta de los dedos*, no por disgusto o aburrimiento, sino por una especie de fantasía abierta al recuerdo de una cultura muerta, de la que no quedara más que la huella de algunas palabras. Cito a Chateaubriant: «En las islas de Noruega se han desenterrado unas urnas grabadas con caracteres indecifrables. ¿A quién pertenecen esas cenizas? Los vientos no saben nada de ellas». La escritura de TW aún es más vana: es descifrible, no es interpretable; por más precisos o discontinuos que

sean sus rasgos, su función no deja de ser la de restituir esa *vaguedad* que le impidió, a TW, en el ejército, llegar a ser un buen descifrador de códigos militares («*I was a little too vague for that*»). Pero lo vago, paradójicamente, excluye por completo la idea de enigma; lo vago no casa bien con la muerte; lo vago está vivo.

*

TW conserva el gesto de la escritura, no el producto. Incluso si es posible la consumición estética del resultado de su trabajo (lo que se llama la obra, la tela), incluso si las producciones de TW entran (y no pueden evitarlo) en una Historia y una Teoría del Arte, lo que en ellas se muestra es un gesto. ¿Y qué es un gesto? Algo así como el suplemento de un acto. 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* (en el sentido astronómico del término). Vamos a distinguir por tanto: el *mensaje*, que pretende producir una información, el *signo*, que pretende producir una intelección, y el *gesto* que produce todo el resto (el «suplemento»), sin tener forzosamente la intención de producir nada. El artista (seguiremos usando esta palabra un tanto *kitsch*) es por su estatuto un realizador de gestos: quiere producir un efecto y al mismo tiempo no quiere; 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. El gesto del artista —o el artista como gesto— no rompe la cadena causal de los hechos, lo que el budista llama el *karma* (no es un santo, un asceta), sino que la embrolla y la vuelve a comenzar hasta que pierde su sentido. En el zen (japonés), esta brusca ruptura (muy tenue a veces) de nuestra lógica causal se llama *satori*: por una circunstancia ínfima, es decir, irrisoria, aberrante, extravagante, el sujeto se *despierta* a una negatividad radical (que ya no es una negación). Para mí los «grafismos» de TW son otros tantos *satoris*: procedentes de la escritura (campo causal como pocos: dicen que escribimos para

comunicar), esas especies de relámpagos inútiles, que ni siquiera son letras interpretadas, consiguen dejar en suspenso al ser activo de la escritura, el tejido de sus motivaciones, incluso de las estéticas: la *escritura* ya no reside en ningún lado, está absolutamente *de más*. ¿No será en este límite extremo donde comienza de forma real «el arte», «el texto», todo lo que el hombre hace «para nada», su perversión, su dispendio?

*

Se ha comparado a TW con Mallarmé. Pero la base de este acercamiento, a saber, una especie de esteticismo superior que les uniría a ambos, no existe ni en el uno ni en el otro. Atacar al lenguaje, como hizo Mallarmé, implica una pretensión de seriedad —de otro modo peligrosa— que no tiene nada que ver con la estética. Mallarmé quiso desconstruir la frase, el vehículo secular (en Francia) de la ideología. De paso, al descuido, por decirlo así, TW desconstruye la escritura. Desconstruir no quiere decir, en absoluto, volver irreconocible; en los textos de Mallarmé se reconoce la lengua francesa, funciona, si bien a trozos. En los grafismos de TW la escritura también es reconocible; actúa, se presenta como escritura. Sin embargo, las letras formadas no pertenecen a ningún código gráfico, como los enormes sintagmas de Mallarmé no forman parte de ningún código retórico, ni siquiera del de la destrucción.

*

No hay nada escrito sobre esta superficie de TW, y sin embargo esta superficie aparece como el receptáculo de todo escrito. Del mismo modo que la escritura china nació, según se dice, del resquebrajamiento de un caparazón de tortuga recalentado, lo que hay de escritura en la obra de TW nace de la propia superficie. No hay superficie, por reciente que sea, que sea virgen: todo es, siempre, desde antes, áspero, discontinuo, desigual, ritmado por algún accidente: tenemos el grano del papel, luego la suciedad, la trama, el entrecruzado de los trazos, los diagramas, las palabras. Al extremo de esta cadena, la escritura pierde su violencia; lo que se impone no es ya una u otra escritura, ni siquiera el acto de la escritura, sino la idea de una

textura gráfica: la obra de TW dice «escribible» como se dice «portátil» o «comestible».

Cultura

A lo largo de la obra de TW, los gérmenes de escritura van desde la aparición más rala hasta la más loca multiplicación: una especie de prurito gráfico. En esta tendencia, la escritura se convierte en cultura. Cuando la escritura se aprieta, estalla, se empuja hacia los márgenes, se aproxima a la idea del Libro. El Libro virtualmente presente en la obra de TW es el Libro antiguo, el Libro anotado: una palabra añadida invade los márgenes, los interlineados; es la glosa. Cuando TW escribe y repite este único nombre: *Virgilio (Virgil)*, esto ya constituye un comentario de *Virgilio*, pues el nombre, escrito a mano, no sólo evoca toda la idea (vacía, por otra parte) de la cultura antigua, sino que opera también como una cita: todo un tiempo de estudios en desuso, tranquilos, ociosos, discretamente decadentes: colegios ingleses, versos latinos, pupitres, lámparas, fina escritura a lápiz. Eso es la cultura para TW: un estar a gusto, un recuerdo, una ironía, una postura, un gesto *dandy*.

Torpe

Hay quien ha dicho que TW está como dibujado, trazado con la mano izquierda. La lengua francesa es diestra: lo que camina vacilante, lo que da rodeos, lo torpe, lo indeciso recibe el nombre de *gauche* (izquierda), y de esta *gauche*, noción moral, juicio, condena, ha sacado un término físico, de pura denotación, que ha reemplazado abusivamente al viejo vocablo *sénestre* (siniestro) y designa todo lo que está a la izquierda del cuerpo: * en este caso fue lo subjetivo lo que, *al nivel de la lengua*,

* *Gauche* quiere decir «torpe» y también «lado izquierdo». [T.]

servió de base a lo objetivo (del mismo modo que, en la otra punta de la misma lengua, una metáfora sentimental da nombre a una sustancia completamente física: el enamorado inflamado de pasión, el *amado*, paradójicamente, da su nombre a toda materia conductora del fuego: el *amadou* (yesca). Esta historia etimológica nos explica con bastante claridad que al producir una escritura que parece torpe (*gauche* o *gauchère*), TW trastorna la moral del cuerpo: moral de las más arcaicas, ya que asimila la «anomalía» a una deficiencia, y la deficiencia a una culpa. El hecho de que sus grafismos, sus composiciones, sean como torpes (*gauches*) remite a TW al círculo de los excluidos, de los marginados, donde, por supuesto, se reúne con los niños, los lisiados: el *gauche* (o el *gaucher*, el zurdo) es una especie de ciego; no percibe claramente la dirección, el alcance de sus gestos; tan sólo su mano le guía, el deseo de su mano, no su aptitud como instrumento; el ojo es la razón, la evidencia, el empirismo, la verosimilitud, todo lo que sirve para controlar, coordinar, imitar, y en cuanto arte exclusivo de la visión, toda nuestra pintura pasada ha estado sometida a una racionalidad represiva. En cierto modo, TW libera a la pintura de la visión; pues el torpe (*gauche*), el zurdo (*gaucher*) destruye la unión entre la mano y el ojo: dibuja sin luz (como hacía TW en el ejército).

*

Al contrario que tantos y tantos pintores actuales, TW manifiesta el gesto. Lo que se pretende no es que veamos, pensemos, saboreemos el producto, sino que lo volvamos a ver, lo identifiquemos y, por decirlo así, «gocemos» del movimiento que ha ido a parar *ahí*. Ahora bien, durante el largo tiempo que la humanidad practicó la escritura a mano, con exclusión de la imprenta, fue el trayecto de la mano, y no la percepción visual de su trabajo, el acto fundamental por el cual las letras se definían, se estudiaban, se clasificaban: este acto reglamentado es lo que en paleografía se llama el *ductus*: la mano guía el trazo (de arriba abajo, de izquierda a derecha, volviendo hacia atrás, insistiendo, interrumpiéndose, etcétera); por supuesto, el *ductus* ha alcanzado su mayor importancia en la escritura ideográfica: rigurosamente codificado, permite clasificar los ca-

racteres según el número y dirección de las pinceladas, y fundamenta la posibilidad misma del diccionario en una escritura *sin* alfabeto. En la obra de TW impera el *ductus*: no su regulación, sino sus juegos, sus fantasías, sus exploraciones, sus pezas. En suma, se trata de una escritura de la que tan sólo permanece la inclinación, la cursividad; en el antiguo grafismo, la cursiva nace de la necesidad (económica) de escribir de prisa: levantar la pluma cuesta dinero. En TW sucede todo lo contrario: la escritura pende, llueve con lentitud, se aplasta como la hierba, emborrona por aburrimiento, como si se tratara de hacer visible el tiempo, la vibración del tiempo.

*

Se ha dicho que muchas de sus composiciones recuerdan los garrapatos de los niños. El niño es el *infante*, el que aún no habla; pero el niño que guía la mano de TW sabe ya escribir, es un escolar: papel cuadriculado, lápices de color, palotes alineados, letras repetidas, penachillos plumeados, semejantes al humo que sale de la locomotora en los dibujos infantiles. No obstante, el estereotipo («aquello a lo que recuerda») se invierte con sutileza una vez más. La producción (gráfica) del niño no es nunca ideal: conjuga sin intermediarios la marca objetiva del instrumento (un lápiz, objeto comercial) y el *ello* del pequeño ser, que pesa, aprieta, insiste, sobre el papel. Entre la herramienta y la fantasía, TW interpone la idea: el lápiz de color se convierte en el color-lápiz: la reminiscencia (del colegial) se vuelve signo total: del tiempo, de la cultura, de la sociedad (y esto es más Proust que Mallarmé).

*

Rara vez es ligera la torpeza; por lo general, *torcer* * es presionar; la auténtica torpeza insiste, se empecina, pretende que la amen (así como el niño desea *enseñar* todo lo que hace, lo exhibe triunfalmente ante su madre). Lo propio de TW es darle a menudo la vuelta a esta torpeza retorcida de la que he ha-

* En francés *gauchir* (torcer), de la misma raíz de *gauche* (izquierda) [T.]

blado: la suya no aprieta, al contrario, va borrando poco a poco, difumina, conservando el delicado emborronamiento de la goma: la mano ha dibujado algo que parece una flor y después ha jugado con ese trazo; la flor fue escrita y luego «desescrita»; pero ambos movimientos permanecen vagamente sobreimpresos; es un palimpsesto perverso: hay tres textos (si añadimos esa especie de firma, de leyenda o cita: *Sesostris*), que tienden a borrarse unos a otros pero se diría que con el único fin de permitir leer su desvanecimiento: verdadera filosofía del tiempo. Como siempre, ha sido necesario que la vida (el arte, el gesto, el trabajo) dé testimonio sin desesperanza de la ineluctable desaparición: al engendrarse (como esas *aes* encadenadas en un mismo y solo giro de la mano, repetido y trasladado), al ofrecer a la lectura su engendramiento (en tiempos, éste fue el sentido del *boceto*), las formas (al menos, las de TW) ya no cantan ni las maravillas de la generación ni las tristes esterilidades de la repetición; se diría que tienen como objetivo soldar en un solo estado lo que aparece y lo que desaparece; separar la exaltación de la vida y el miedo a la muerte es banal; la utopía, cuyo lenguaje puede ser el arte, pero a la que se resiste toda neurosis humana, es producir un solo afecto: ni Eros, ni Thanatos, sino la Vida-Muerte, en un solo pensamiento, un solo gesto. No se aproximan a esta utopía ni el arte violento ni el arte helado, sino, más bien, a mi parecer, el arte de TW, inclasificable porque conjuga con trazo inimitable la inscripción y la borradura, la infancia y la cultura, la desviación y la invención.

¿Soporte?

TW parece ser «anticolorista». Pero, ¿qué es el color? Ante todo, un placer. Y este placer existe en TW. Para entender esto habría que recordar que el color es *también* una idea (una idea sensual): para que haya color (en el sentido placentero del término), no es necesario que el color se someta a medios enfáticos de existencia; no es necesario que sea intenso, violento, rico, ni siquiera delicado, refinado, raro, ni tampoco extendido, pastoso, fluido, etcétera; en resumen, no es necesario que haya

afirmación, *instalación* del color. Basta con que aparezca, con que esté ahí, con que se inscriba como un rasguño de alfiler en la comisura del ojo (metáfora que en *Las Mil y Una Noches* designa la excelencia de un relato), basta con que desgarre algo: que esto ocurra ante el ojo, como una aparición (o una desaparición, ya que el color es como un párpado que se cierra, un leve desmayo). TW no pinta el color; lo más que se podría decir es que colorea; pero con un modo de colorear raro, interrumpido y siempre en vivo, como si estuviera probando el lápiz. Esta pizca de color permite leer, no un efecto (y menos aún una verosimilitud), sino un gesto, el placer de un gesto; ver cómo nace de la punta de sus dedos, de su ojo, algo que a la vez es esperado (ese lápiz que sostengo sé que es azul) e inesperado (no sólo no sé qué azul saldrá, sino que aunque lo supiera seguiría sorprendiéndome, pues el color, al igual que el *acontecimiento* se renueva cada vez; es el *toque* precisamente lo que produce el color, igual que produce el placer).

*

Por lo demás, no hay duda de que el color está *ya* en el papel de TW, en la medida en que el papel está *ya sucio*, alterado por una luminosidad inclasificable. Sólo el papel del escritor es blanco, es «limpio», y no es éste precisamente el menor de sus problemas (la dificultad de la página en blanco: a menudo esta blancura provoca pánico: ¿cómo mancharlo?); la desgracia del escritor, su diferencia (respecto al pintor, y más respecto al pintor de escritura, como lo es TW), es que el *graffiti* le está prohibido: TW no es más que un escritor que accede al *graffiti* con pleno derecho y a la vista de todo el mundo. Es bien sabido que lo que hace al *graffiti* no es, a decir verdad, ni la inscripción, ni su mensaje, es el muro, el fondo, la mesa; a causa de que el fondo existe plenamente, como un objeto que ya ha tenido una vida, la escritura se le añade siempre como un suplemento enigmático: lo que está *de más*, de manera supernumeraria, fuera de lugar, eso es lo que turba el orden; o, mejor, en la medida en que el fondo *no está limpio*, es impropio para el pensamiento (lo contrario de la hoja blanca del filósofo), y por tanto resulta apropiado para todo lo demás (el arte, la pereza, la pulsión, la sensualidad, la ironía, el gusto: todo lo que

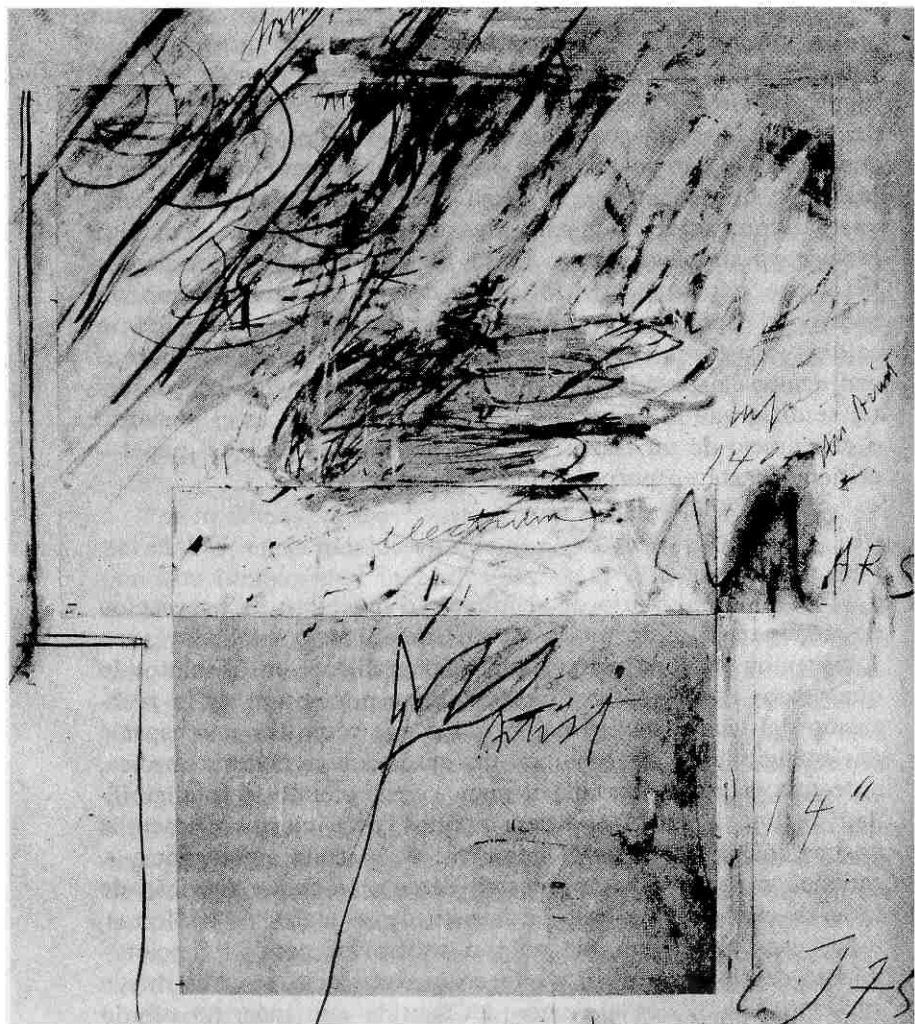
el intelecto puede lamentar como otras tantas catástrofes estéticas).

*

En la obra de TW, como si de una operación quirúrgica de extrema delicadeza se tratara, todo se pone en juego en el momento infinitesimal en que la cera del lápiz se acerca al grana del papel. La cera, sustancia suave, se adhiere a las mínimas asperezas del campo gráfico y esa huella de ligero vuelo de abejas es lo que constituye el trazo de TW. Singular adherencia, ya que contradice la misma idea de adherencia: es como un tacto cuyo simple recuerdo fuera, en definitiva, la recompensa; pero este *pasado* del trazo puede definirse también como un futuro: el lápiz, semigraso, afilado a medias (no se sabe cómo saldrá) va a tocar el papel: técnicamente, la obra de TW parece conjugarse en pasado o en futuro, nunca realmente en presente; se diría que lo único que se encuentra en ella es el recuerdo o el anuncio de un trazo: sobre el papel —a causa del papel— el tiempo está en perpetua incertidumbre.

*

Tomemos un dibujo de arquitecto o ingeniero, la proyección de un aparato o de un elemento inmobiliario cualquiera; no sólo vemos en él la materialidad del grafismo, en absoluto; lo que vemos es su sentido, independiente por entero de la realización del técnico; en suma, lo único que vemos es una especie de inteligibilidad. Si bajamos un grado en la materia gráfica, ante una escritura trazada a mano, sigue siendo la inteligibilidad de los signos lo que consumimos, pero ciertos elementos opacos, insignificantes —o más bien: de distinta significancia—, retienen nuestra vista (y nuestro deseo): la curva nerviosa de la letra, el chorro de tinta, el ímpetu de los palos de las letras, todos esos elementos que no son necesarios para el funcionamiento del código gráfico y que, en consecuencia, ya constituyen suplementos. Si nos alejamos del sentido aún más, un dibujo clásico no permite leer ningún signo constituido; no transmite ningún mensaje funcional: nuestro deseo persigue la consecución de la analogía, el éxito de la factura, la seducción del



estilo, en una palabra, el estado final del producto: lo que se ofrece a la contemplación es realmente un objeto. De esta cadena que va del esquema al dibujo y a lo largo de la cual se evapora, poco a poco, el sentido para dejar lugar a un «beneficio» cada vez más inútil, TW ocupa el límite extremo: signos, a veces, pero empalidecidos, torpes (como dijimos), como si fuera indiferente que se descifrarán o no, pero, sobre todo, si podemos denominarlo así, el *estado último* de la pintura, su suelo: el papel («TW confiesa tener más sentido del papel que de la pintura»). Y, no obstante, se produce un giro bastante raro: justamente porque el sentido está agotado, porque el papel se ha convertido en lo que hemos de llamar *el objeto del deseo*, el dibujo puede reaparecer, absuelto de toda función técnica, expresiva o estética; en ciertas composiciones de TW, el dibujo del arquitecto, del ebanista o el agrimensor retorna, como si alcanzáramos de nuevo, libremente, el origen de la cadena, depurado, liberado ya de las razones que desde hace siglos parecían justificar la reproducción gráfica del objeto *reconocible*.

Cuerpo

El trazo —todo trazo se inscribe sobre la hoja de papel— niega al cuerpo importante, al cuerpo carnoso, al cuerpo humoral; el trazo no da acceso ni a la piel ni a las mucosas; se dice el cuerpo en tanto que el cuerpo araña, roza (podríamos decir: cosquillea); gracias al trazo, el arte se desplaza; su hogar no es el objeto del deseo (solidificado en mármol), sino el sujeto del deseo: el trazo, por leve, ligero o incierto que sea, remite siempre a una fuerza, a una dirección; es un *energón*, un trabajo, que permite leer la huella de su pulsión y su desgaste. El trazo es una acción visible.

*

El trazo de TW es inimitable (intentad imitarlo: lo que salga no será ni suyo ni vuestro; no será *nada*). Ahora bien, lo que fi-

nalmente es inimitable es el cuerpo; ningún discurso, verbal o plástico —a no ser el de la ciencia anatómica, demasiado grosero— puede reducir un cuerpo a otro cuerpo. La obra de TW permite leer esta fatalidad: mi cuerpo nunca será el tuyo. Sólo hay un medio de escapar a esta fatalidad, que quizá resume una cierta desgracia del hombre; este medio es la seducción: que mi cuerpo (o sus sustitutos sensuales, el arte, la escritura) seduzca, arrebate o trastorne al otro cuerpo.

*

En nuestra sociedad, el menor rasgo gráfico surgido de ese cuerpo inimitable, de ese cuerpo cierto, vale millones. Lo que se consume (ya que se trata de una sociedad de consumo) es un cuerpo, una «individualidad» (es decir: lo que no puede seguirse dividiendo). Dicho de otra manera, en la obra del artista, es su cuerpo lo que se compra: un intercambio en el que se reconoce con facilidad el contrato de la prostitución. ¿Es un contrato propio de la sociedad capitalista? ¿Podríamos decir que define específicamente las costumbres comerciales de nuestros medios artísticos (bastante chocantes, a menudo)? En la China Popular he visto las obras de pintores rurales, por principio apartadas de toda idea de intercambio; ahora bien, se producía un curioso cambio de lugar: el pintor más alabado había producido un dibujo correcto y chato (el retrato de un secretario de célula que leía): en el trazo gráfico no había cuerpo, ni pasión, ni pereza, nada más que el rastro de una operación analógica (que algo sea parecido, expresivo); en el extremo opuesto, la exposición abundaba en otro tipo de obras, del estilo llamado *naïf*, y a través de ellas, a pesar de su tema realista, el cuerpo loco del artista aficionado empujaba, estallaba, gozaba (gracias a la voluptuosa curvatura de los trazos, al color desenfrenado, a la aturdidora repetición de los motivos). En otras palabras, el cuerpo siempre excede al intercambio en que está atrapado: ningún comercio del mundo, ninguna virtud política puede acabar con el cuerpo: existe siempre un último punto en el que el cuerpo se entrega *gratis*.

*

Esta mañana, fecunda —al menos agradable— práctica: miro despacio un álbum que reproduce obras de TW y me interrumpo de vez en cuando para intentar garrapatear sobre unas fichas; no estoy imitando directamente a TW (¿para qué iba a hacerlo?), lo que imito es el *tracing* que de mi lectura infiero, si no consciente, al menos ensoñadoramente; no estoy copiando el producto, sino la producción. Por decirlo así, *estoy siguiendo los pasos de la mano*.

*

Porque la obra de TW (al menos para mi cuerpo) es exactamente una *producción*, delicadamente prisionera, encantada, dentro de ese producto estético que llamamos lienzo, dibujo, y cuya colección (álbum, exposición) no es nunca más que una antología de *trazos*. Esta obra obliga al lector de TW (digo: *lector*, aunque no hay nada que descifrar) a una determinada filosofía del tiempo: debe ver retrospectivamente un movimiento, el antiguo transcurso de la mano; pero, por eso mismo, ¡saludable revolución!, el producto (¿todo producto?) se le aparece como una trampa: todo arte, en cuanto está almacenado, consignado, publicado, se denuncia como *imaginario*; lo real, aquello a lo que sin cesar nos llama el trazado de TW, es la producción: golpe a golpe, TW hace saltar en pedazos el Museo.

*

Existe una forma, que podríamos llamar sublime, del trazado, que está desprovista de todo rasguño, de toda lesión: el instrumento que traza (pincel o lápiz) se cierne sobre la hoja, aterriza —o aluniza— sobre ella, y ya está: ni siquiera hay la sombra de una mordedura, tan sólo un *posarse*: frente a la rarefacción casi oriental de la superficie apenas ensuciada (ella es el *objeto*) responde la extenuación del movimiento: no toma nada, deposita, y eso es todo.

*

Si acaso la distinción entre producto y producción que, en mi opinión (como ya se ha visto) fundamenta toda la obra de

TW, parece un tanto sofisticada, pensemos en la decisiva clarificación que ciertas oposiciones terminológicas han permitido realizar sobre ciertas actividades psíquicas, confusas a primera vista: el psicoanalista inglés D. W. Winnicott demostró que era falsa la reducción del juego infantil a una simple actividad lúdica; y para ello recurrió a la oposición entre el *game* (juego estrictamente reglamentado) y el *play* (juego libre). Por supuesto, TW se sitúa del lado del *play*, no del *game*. Pero no acaba todo aquí; en un segundo momento en su avance, Winnicott pasa del *play*, todavía demasiado rígido, al *playing*: lo real en el niño —y en el artista— es el proceso de manipulación, no el objeto producido (Winnicott llega a sustituir los conceptos por las formas verbales correspondientes: *fantasying*, *dreaming*, *living*, *holding*, etcétera). Todo ello vale perfectamente para TW: su obra no tiene que ver con el concepto (*trace*), sino con la actividad (*tracing*); mejor dicho, tiene que ver con un terreno (la hoja de papel) en cuanto que en él se desarrolla una actividad. Para Winnicott, el juego desaparece en beneficio de su territorio; el «dibujo» desaparece en TW en beneficio del territorio en que habita, que moviliza, trabaja, surca... o rarifica.

Moralidad

El artista no tiene moral, pero sí tiene una *moralidad*. En su obra se plantean las cuestiones: *¿qué son los otros para mí?*, *¿cómo tengo que desearles?*, *¿cómo debo prestarme a sus deseos?*, *¿cómo hay que mantenerse entre ellos?* Al enunciar, cada vez, una «sutil visión del mundo» (así habla el Tao), el artista *compone* lo que su propia cultura alega (o rechaza) y lo que desde su propio cuerpo insiste: lo evitado, *lo evocado*, lo repetido, o mejor dicho: prohibido/deseado: éste es el paradigma que, como si fueran dos piernas, hace andar al artista, *en la medida que produce*.

*

¿Cómo realizar un trazo que no sea estúpido? No basta con ondularlo un poco para darle vida: es necesario —ya se ha dicho— torcerlo *: siempre en la inteligencia hay una pizca de *torpeza* **. Observemos las dos líneas paralelas trazadas por TW; acaban encontrándose, como si su autor no hubiera podido *mantener* la obstinada separación que las define matemáticamente. Lo que *parece* intervenir en el trazo de TW y conducirlo al borde de esa misteriosa *disgrafía* en que consiste su arte es una cierta pereza (uno de los signos más puros del cuerpo). La pereza: eso es precisamente lo que permite el «dibujo», pero no la «pintura» (todo color suelto, dejado, es violento), ni la escritura (cada palabra nace entera, voluntaria, armada por la cultura). La pereza de TW (hablo de un efecto, no de una disposición), sin embargo, es táctica: permite evitar la vulgaridad de los códigos gráficos sin prestarse al conformismo de las destrucciones: es, en todo el sentido de la palabra, un *tacto*.

*

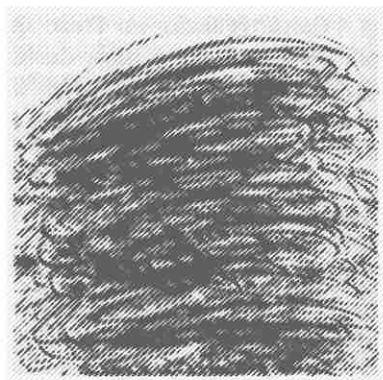
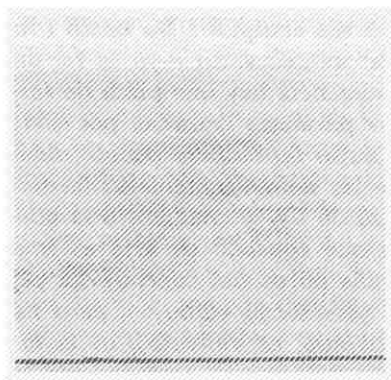
El trabajo de TW, cosa rara, no comporta ninguna agresividad (se ha dicho que es un rasgo que lo diferencia de Paul Klee). Yo creo haber encontrado la razón de este efecto, tan contrario a un arte en que el cuerpo está comprometido: TW parece proceder a la manera de ciertos pintores chinos que tienen que ejecutar el trazo, la forma, la figura, al primer intento, sin poder corregirse, a causa de la fragilidad del papel o de la seda: eso es pintar *alla prima*. También TW parece trazar sus grafismos *alla prima*; pero, mientras el trazo chino comporta un gran peligro, el de «fallar» la figura (por falta de analogía), el trazado de TW no tiene ninguno: al no tener finalidad, ni modelo, ni autoridad, ¿para qué «corregirse», si carece de maestro? Y de ahí que toda agresividad sea en cierto modo inútil.

*

El *valor* depositado por TW en su obra puede incluirse en lo que Sade llamaba *el principio de delicadeza* («Yo respeto los

* 1. *Gauchir*, de *gauche* (izquierda). [T.]

** 2. En francés, *gaucherie*. [T.]



gustos, las fantasías... las encuentro respetables... porque la más extraña de todas, bien analizada, siempre se remonta a un principio de delicadeza»). Como principio, la «delicadeza» no es ni moral ni cultural; es una pulsión (¿por qué la pulsión tendría que ser siempre violenta, grosera?), una *determinada exigencia del cuerpo mismo*.

*

24 *short pieces*: suenan a la vez a Webern y a haiku japonés. En los tres casos, se trata de un arte paradójico, incluso provocativo (si no fuera delicado), por lo mismo que la concisión hace fracasar la profundidad. En general, lo breve resulta apretado: la escasez engendra la densidad y la densidad el enigma. En TW se da otra consecuencia: hay desde luego un silencio o, para ser exactos, un muy tenue chisporroteo de la hoja de papel, pero este fondo es, en sí mismo, una potencia positiva; al invertir la relación habitual de la factura clásica, se podría decir que el trazo, el plumado, la forma, en resumen, el acontecimiento gráfico, es lo que permite a la hoja de papel existir, significar, gozar («El ser —dice el Tao— da las posibilidades, éstas se utilizan gracias al no-ser»). El espacio tratado deja de ser enumerable, sin por ello dejar de ser plural: esta oposición, apenas sostenible, ya que excluye a la vez el número y la unidad, la dispersión y el centro, ¿no es acaso lo que permite interpretar la dedicatoria que Webern, precisamente Webern, dirigió a Alban Berg: «*Non multa, sed multum*»?

*

Hay pinturas excitadas, posesivas, dogmáticas; imponen el producto, le confieren la tiranía de un concepto o la violencia de una codicia. El arte de TW —aquí reside su moralidad... y también su extremada singularidad histórica— *no quiere apoderarse de nada*; se sostiene, flota, deriva entre el deseo —que sutilmente anima la mano— y la cortesía, que le despide; si este arte necesitara una referencia habría que ir muy lejos a buscarla, fuera de la pintura, fuera de Occidente, fuera de los siglos históricos, en el límite mismo del sentido, y decir junto con el *Tao Te King*:

Produce sin apropiarse de nada,
Actúa sin esperar nada,
Acabada su obra, se separa de ella,
Y porque no se ata a ella,
Su obra habrá de permanecer.

De Cy Twombly: *catalogue
raisonné des oeuvres sur papier*,
de Ivon Lambert.

© 1979, Multhipla edizioni, Milán.