

Cy Twombly

Roland Barthes

¿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 desgarré 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 ralo, 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).

¿Qué es entonces lo que sucede en una tela de Twombly? Una especie de efecto mediterráneo. Sin embargo, este efecto no aparece "congelado" en la pompa, la seriedad, el drapeado de las obras humanistas (hasta los poemas de un espíritu tan inteligente como Valéry siguen estando presos de una como "decencia"

superior). En el acontecimiento, Twombly introduce a menudo una *sorpresa* (*apodeston*). Esta sorpresa toma la forma de una incongruencia, una irrisión, una deflación, como si se desinflara con brusquedad la hinchazón humanística. En la *Ode to Psyche*, un discreto patrón de medida en una de las esquinas se ocupa de “romper” la solemnidad de un título que no podría ser más noble. En *Olympia*, en algunos puntos aparece un motivo “torpemente” trazado a lápiz, semejante al dibujo de un niño que quisiera dibujar mariposas. Desde el punto de vista del “estilo”, valor de gran altura que suscita el respeto de todos los Clásicos, difícilmente podría haber nada más lejano del *Voile d'Orphée* que esas líneas infantiles propias de un aprendiz de agrimensur. ¡Y qué gris el de *Untitled* (1969)! ¡Qué belleza! Dos finos trazos blancos suspendidos de través (de nuevo el *Rarus*, el *Ma* japonés); podría parecer algo muy zen; pero dos cifras apenas legibles bailan sobre esos trazos y remiten la nobleza del gris a la ligerísima burla de una hoja de cálculo.

A no ser que... precisamente gracias a tales sorpresas las telas de Twombly encuentren lo más puro del espíritu del zen. En efecto, en la actitud zen existe una experiencia, de gran importancia, que se persigue sin ningún método racional: se trata del *satori*. Esta palabra suele traducirse muy imperfectamente como “iluminación”; algunas veces, con más acierto, por “despertar”; sin duda, se trata, para que profanos como nosotros podamos hacernos una idea, de una especie de sacudida mental que permite acceder, sin recurrir a ninguna de las vías intelectuales conocidas, a la “verdad” budista: verdad vacía, desconectada de las formas y las causalidades. Lo que resulta interesante para nosotros es que el *satori* zen se persigue por medio de técnicas sorprendentes, no sólo irracionales, sino también, y sobre todo, incongruentes, que desafían la seriedad que atribuimos a las experiencias religiosas: tan pronto es una respuesta “sin pies ni cabeza” que responde a una difícil pregunta metafísica, como un gesto sorprendente que consigue romper la solemnidad del ritual (es el caso del predicador zen que en medio del sermón se detuvo, se descalzó, se colocó una sandalia sobre la cabeza y abandonó así la sala). Tales incongruencias, esencialmente irrespetuosas, tienen la propiedad de conmovir el espíritu de seriedad que tan a menudo sirve de máscara a la buena conciencia de nuestros hábitos mentales. Al margen de

cualquier perspectiva religiosa (con toda evidencia), determinadas telas de Twombly contienen ese tipo de impertinencias, de sacudidas, esos mínimos *satoris*.

Tendríamos que considerar, dentro de las sorpresas suscitadas por Twombly, a todas las intervenciones de la escritura en el territorio de la tela: siempre que Twombly produce un grafismo hay una sacudida, una conmoción de la naturaleza de la pintura. Esas intervenciones pertenecen a tres tipos (para simplificar). En primer lugar las marcas del patrón de medida, las cifras, los diminutos algoritmos, todo aquello que produce una contradicción entre la inutilidad soberana de la pintura y los signos utilitarios del cálculo. A continuación, las telas en las que el único acontecimiento es una palabra manuscrita. Por último, de una manera extensiva a esos dos tipos de intervención, la constante "torpeza" de la mano; la letra de Twombly es exactamente lo contrario de una apostilla o un tipograma; parece haberse hecho sin aplicación; y, no obstante, no es realmente infantil, porque el niño sí que se aplica, remarca, redondea, saca la lengua; trabaja muy duro para hacerse con el código de los adultos; Twombly se aleja de este código, lo afloja, lo arrastra; parece que su mano entra en la 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 que defrauda a los que esperan otra cosa de la "hermosa mano" de un pintor: así se llamaba en el siglo XVII al copista que tenía una hermosa letra. ¿Y quién podría escribir mejor que un pintor?

Esa "torpeza" de la escritura (inimitable, sin embargo: intentadlo si no) tiene efectivamente en Twombly una función plástica. Pero aquí, como no estamos hablando de Twombly desde el lenguaje de la crítica de arte, insistiremos en su función crítica. De forma indirecta, a través de su grafismo, Twombly introduce casi siempre una contradicción en su tela: lo "pobre", lo "desmañado", lo "torpe", al unirse con lo "enrarecido" actúan como fuerzas que destruyen la tendencia de la cultura clásica a hacer de la antigüedad una reserva de formas decorativas: la pureza apolínea de la referencia griega, sensible en la luminosidad de la tela, la paz auroral de su espacio, se ven "sacudidas" (tal es la palabra del *satori*) por lo ingrato de sus grafismos. La tela parece llevar a cabo una acción contra la cultura, cuyo discurso enfático abandona para no dejar filtrar más que la belleza. Se ha

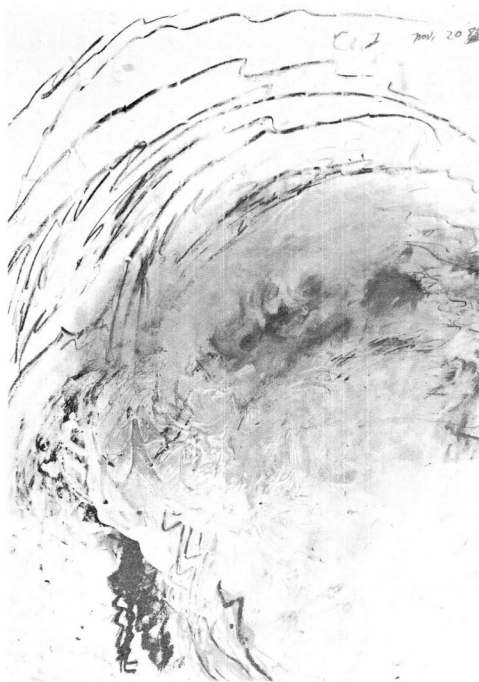
dicho que el arte de Twombly, al contrario que el de Klee, no conlleva agresividad ninguna. Eso es cierto si concebimos la agresividad en un sentido occidental, como expresión excitada de un cuerpo contenido que estalla. El arte de Twombly es un arte de la sacudida, más que de la violencia, y a menudo sucede que la sacudida es más subversiva que la violencia: ésta es precisamente la lección que nos dan ciertos modelos orientales de conducta y pensamiento.

Y, para acabar, voy a volver sobre la noción de “Rarus” (“diseminado”), que considero algo así como la clave del arte de Twombly. Arte paradójico, incluso provocativo (si no fuera tan delicado), en cuanto que su concisión no resulta solemne. En general, lo breve aparece apretujado: el enrarecimiento engendra la densidad y la densidad el enigma. En Twombly se da otra desviación: es verdad que hay un silencio o, para ser exactos, una ligera crepitación, muy sostenida, de la hoja de papel, pero este fondo es en sí mismo una potencia positiva; invirtiendo las relaciones habituales en la factura clásica, se podría decir que el trazo, el plumeado, la forma, en resumen, el acontecimiento gráfico, es lo que permite a la hoja de papel o a la tela existir, significar, gozar (“El ser –dice el Tao– ofrece las posibilidades; éstas se utilizan gracias al no-ser”). El espacio tratado así deja de ser enumerable, sin dejar por ello de ser plural: ¿y no es esta oposición, apenas sostenible, ya que excluye a la vez a la unidad y el número, a la dispersión y el centro, lo que permite interpretar la dedicatoria de Webern a Alban Berg: “Non multa, sed multum”?

Hay modos de pintar excitados, posesivos, dogmáticos; imponen el producto, le confieren la tiranía de un fetiche. El arte de Twombly –y en ello consiste su enseñanza, y también su singularidad histórica– *no quiere apoderarse de nada*; se sostiene, flota, deriva entre el deseo –que, sutilmente, remeda a la mano– y la cortesía, que es la manera discreta de despedirse de todo deseo de captura. Si tuviéramos que situar esta enseñanza, la tendríamos que ir a buscar muy lejos, fuera de la pintura, fuera de Occidente, fuera de los siglos históricos, en los precisos límites del sentido, y, de acuerdo con el *Tao Te King*, decir:

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.

Fragmentos de "Cy Twombly o «Non multa sed multum»", incluido en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, tr. C. Fernández Medrano, 2da. ed., Barcelona, Paidós, 1992.



Sin título, 1983, lápiz, óleo y crayola
sobre papel, 100 x 70 cm.