

Después del modernismo

Morton Feldman
Versión de C. E. Feiling

*En una excelente revista —descubierta al azar— de la que se editaron sólo cuatro números en Buenos Aires, entre los años 1991 y 1992, dirigida por Federico Monjeau, figuraba este agudo trabajo de un músico, referido particularmente a la pintura. Esta revista era Lulú, y el ensayo que reproducimos integra el libro *Essays de Morton Feldman* (1926-1987) publicado en 1985 por Beginners Press.*

¿Qué si me hubiese encontrado con Pissarro en su propia época, cuando tenía, digamos, cincuenta años y era un hombre de talento singular, que ocupaba una posición singular en el mundo artístico? ¿Qué si lo hubiese visto envejecer poco a poco, someterse poco a poco al influjo de los más jóvenes que él? ¿Entendería yo mejor cómo se impone una idea en el mundo del arte, estaría en condiciones de percibir el irónico contraste entre idea y vida? Durante el siglo de Pissarro se descubrió que la Naturaleza no era un ideal fijo, sino algo a ser reconstruido de acuerdo con la visión personal del artista. La modernidad comienza con ese pensamiento. Y la modernidad termina con ese pensamiento. Mientras los premodernistas habían intentado captar lo natural en términos de su omnisciencia (para fundirse con la Naturaleza había que pintar como un dios), la modernidad hizo del proceso su metáfora omnisciente.

Pissarro parece no haber comprendido o tenido el don de la inventiva, o mejor dicho de esa “corrección literaria” tan característica de la modernidad. La pincelada mínima ante la que finalmente capituló —el puntillismo de los jóvenes— correspondía realmente a un hecho literario más que pictórico. El puntillismo, después de todo, es una *idea* acerca de la pintura. Una idea extraída de la experiencia sensorial, pero de todas formas una idea. El propio impresionismo es menos un asunto de corrección *artística*

que una idea literaria. Los modernistas son siempre maravillosamente literarios. Ello no desacredita su genio; se trata, sin embargo, de un genio práctico. ¿De qué otra forma podría ser, si estaban huyendo del *statu quo* de la Naturaleza? ¡Hay que armar un gran plan para esta huida, y sobre todo un plan práctico!

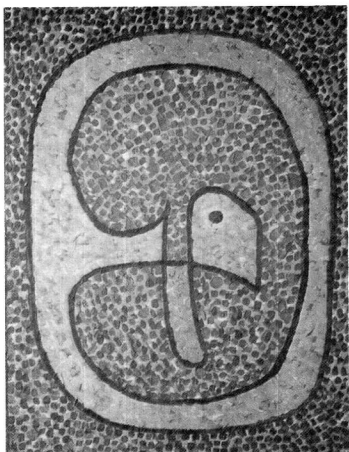
Pisarro ignoraba que a los jóvenes les basta la emoción de estar detrás de las barricadas. Ignoraba que los jóvenes carecen de responsabilidad —solo tienen audacia. Como Cézanne, vivía en la ilusión de que la verdad se halla en el proceso. A diferencia de Cézanne, no creó su propio proceso. Por eso fracasó. Es importante para nosotros comprender su fracaso— más que los éxitos de ellos. Necesitamos su fracaso, porque contiene un elemento humano que casi no existe en la modernidad.

Del mismo modo en que los alemanes mataron a la música, los franceses mataron a la pintura introduciéndole esa claridad literaria que había producido un Stendhal —cuyo lema, se recordará, era “Ser claro a cualquier precio”. El inconveniente es que en pintura no se puede decidir *a priori* qué va a ser claro. Por eso Fragonnard, que deseaba la corrección artística, luce tanto más ridículo que Delacroix, a quien sostiene la totalidad del aparato literario. ¡Basta mirar a Delacroix para darse cuenta de que las ideas están literalmente sosteniendo el cuadro!

Siempre he pensado que esta confianza en lo literario surge naturalmente de la cultura europea, de ese tironeo constante entre lo religioso y lo estético. Lo estético, por supuesto, está siempre a la defensiva ante lo religioso. La pintura, la literatura, ninguna de las artes eran capaces de pensamiento abstracto, o podían ser concebidas de una manera abstracta; tuvieron que encontrar ideas para enfrentar a esa otra Idea.

Comprender a Cézanne implica aceptar que no pertenecía a su tiempo, y que tampoco pertenece realmente al nuestro. Ocurre demasiado a menudo que se lo intente comprender a partir de su influencia. Básicamente, su idea se opone por completo a la del modernista. En Cézanne es siempre cómo *ve* lo que determina cómo piensa, mientras que el modernista ha cambiado la percepción por obra de lo conceptual. Dicho de otra forma, cómo uno *piensa* se convierte en lo que uno percibe.

Cézanne nos crea un problema especial porque estaba tan penetrado con el proceso como para confundirlo con la vida



Máscara

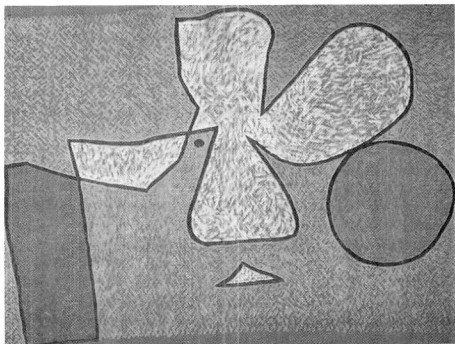


Figura de nubes o el beso de los pájaros

misma. No sabemos si la frialdad monumental que sentimos proviene del hombre o de su proceso. Al igual que Manet, Cézanne nos muestra la “pintura como pintura”, pero también nos otorga la última gran revelación acerca de la naturaleza. Eso es lo que vuelve tan extraordinariamente vigoroso su enfoque “analítico”. Para Cézanne los *medios* se convirtieron en un ideal.

En la modernidad hallamos todas las preocupaciones de Cézanne por el proceso —sin ese ideal. Pero sin un ideal uno contempla la vida como el sociólogo.

La Naturaleza, por supuesto, no es la vida. Es símbolo, metáfora, como máximo moraleja. Usada como tema, no resulta menos dolorosamente literaria que cualquier otra cosa. La obsesión por sus secretos, sin embargo, trae consigo un impulso ambicioso, un virtuosismo que está ausente de la modernidad. Hay sólo que comparar el virtuosismo de Picasso con el de Botticelli para ver cuán verdadero es esto.

La modernidad se va revelando de a poco —existe un tartamudeo en el seno de sus ironías. Le teme tanto al éxito como al fracaso. Y se halla tan orientada hacia el público que finalmente un Andy Warhol es tomado tan en serio como un Picasso. Picasso mismo, el archimodernista, el hombre con el que culmina todo el movimiento, no le oculta nada al público, lo usa como un tercer ojo. Cézanne no es responsable de Picasso. Pero Picasso es responsable de Warhol.

Es doloroso constatar que las ideas más avanzadas de la modernidad, sus obras más audaces, son a menudo académicas —si no en la práctica, por lo menos en teoría. Quienes critican a la modernidad suelen no darse cuenta de que todo lo que desean —el didactismo, la super-lógica a la que aspiran— está frente a sus narices. De todas las búsquedas de un Proust, o incluso de un Cézanne, de todos sus penetrantes análisis de la Naturaleza y la naturaleza humana, solo queda el análisis mismo. Si se requiere algo más de ellos, se debe bordear los límites de las telas de Cézanne, donde su pincelada está desprovista de propósitos, o llegar al final de Proust, donde la metáfora ya no lo puede proteger.

Con la modernidad el pintor deja de verse obligado a esa peligrosa transición, de un mundo a otro, llamada “pasaje”. Solo debe “relacionar” cada área, cada idea. Sin embargo, era en esa transición, en ese viaje, en que el artista aprendía una rapidez, una se-

guridad, a mover sus miembros como Nijinsky y utilizar la vista del modo increíble que ahora únicamente asociamos con el arte del pasado. Esta total inmersión, esta total coordinación del sentido, esta experiencia sensual plena ha sido recapturada hace muy poco por el expresionismo abstracto. Se trata de una reacción contra la modernidad, de una insistencia en que ya no podemos refugiarnos en las ideas porque el pensamiento es una cosa y su puesta en práctica otra; porque la verdadera actitud humilde no se encuentra en toda esa super-racionalidad, sino en el intento de pintar nuevamente como un dios.

Para apreciar en plenitud el significado del pasaje resulta útil pensar en términos musicales. En el Schubert tardío, por ejemplo, la transición de una idea musical a otra no es solo evidente, sino *demasiado* evidente. Como un mal jugador de póker, Schubert siempre muestra las cartas. Pero la falla misma, el fracaso mismo es su virtud. En el fracaso vemos toda la ingenuidad, todo el genio del artista. Dicho con otras palabras, oímos la bravura de una sonata de Schubert tan claramente como la vemos en la manga bordada de Velázquez. En Beethoven, por el contrario, percibimos una reserva más poderosa. En Beethoven no sabemos dónde comienza el pasaje y dónde termina; no sabemos que estamos ante un pasaje. Sus motivos son a menudo tan breves, de duración tan corta, que casi inmediatamente se funden con la idea mayor. La experiencia global del todo de la composición se transforma en el pasaje.

Cézanne lleva esta idea aún más allá, con su extraordinario concepto del trabajo de toda la vida como pasaje. Es por ello que sus cuadros no son *objetos* como los de Manet, que simplemente termina uno y comienza otro. ¿Acaso no es cierto que Cézanne hace que los demás parezcan una caricatura del "artista trabajando"? ¿No vuelve claro que los demás se autoengañan cuando creen que pueden "comenzar" o "terminar" algo? Por supuesto que Cézanne no fue el primero. ¿No sentimos también en Piero della Francesca y Rembrandt que toda la continuidad de su obra se halla en el pasaje? Pero no es sino hasta Mondrian que nos encontramos con lo mismo. Por más que lo intente mil veces, no soy capaz de decir cuál Mondrian tiene éxito y cuál falla —a tal punto cualquiera de sus cuadros es parte de lo mismo.

Es extraño cómo el mundo de Mondrian constantemente se toca con el de los pintores de la Escuela de Nueva York de los

años 50. Bien mirado, Mondrian no solo abrazó el cubismo al llegar a París, sino que lo abrazó con el celo del converso; de hecho continuó aferrándose a él mucho después de que los demás lo hubieran abandonado. Si Cézanne “solidificó” el Impresionismo, fue Mondrian quien le dio fluidez al cubismo. Hoy es difícil darse cuenta de lo importante que era el cubismo en ese momento. Se había apoderado del mundo del arte de una manera poco común. Ello ocurrió a tal punto que es bastante sorprendente verificar con qué facilidad tanto Braque como Picasso lo abandonaron. “Abandonamos el cubismo porque amábamos la pintura”, fue la explicación desentendida que dio Braque. Muy ingeniosa —muy francesa—, pero se le olvidó decir que todos los demás abandonaron la pintura porque amaban el cubismo. Sólo en Europa uno encuentra hombres así —hombres que hacen una revolución, guillotinan a cualquiera que esté en desacuerdo, y luego cambian de idea.

La ironía de Mondrian es que, como todo mesías, era mesiánico acerca de cosas que no pueden ser transmitidas. Debemos agradecer, sin embargo, que Mondrian el Mesías haya fallado, porque ello nos dio a Mondrian el pintor. Fue porque, para decirlo con sus propias palabras, buscaba “la sensualidad total, la intuición total”, que finalmente *palpó* una salida del cubismo.

Aunque al final de su vida retornó a aquellos principios que se habían apoderado de él durante sus años parisinos, hay un aspecto de cierta “indeterminación” en Mondrian. No tiene que ver con los lugares donde ubica su cuadrado, sino con el hecho de haberse ido acercando al cuadrado. Mondrian no comenzó por el cuadrado. Fue arribando lentamente a él, arribando a él no como idea consumada (esto ocurre solo al final de su vida), sino como antagonista al mismo tiempo que protagonista. De hecho Mondrian lucha con el cuadrado —se le resiste. Lo borra —le pinta cosas encima— pinta otra cosa encima —lo pasa por alto —lo ignora —lo destruye. Solo al final de su vida el cuadrado mismo comienza a hacer lo que antes el pincel. Mondrian se dio cuenta (como a su modo Pollock) de que no se puede articular un ritmo totalmente puro con la pincelada sensual. El último salto de Mondrian lo depositó fuera del idioma —por completo fuera del enigma clásico de la pintura. Mientras que antes no se podía nunca acercarse lo suficiente a la tela, en los últimos cuadros parece que ha retrocedido hacia la vida que lo rodeaba. No hay que extrañar-

se de que una vez le haya dicho a Max Ernst: “No eres tú el surrealista, sino yo”.

Por supuesto que la obra polémica es aquella que se convierte en vocera de su época —como John Cage ahora, de quien mucha gente cree que habla por mí. Pero lo verdaderamente interesante de los expresionistas abstractos fue el contexto *no* polémico que crearon. Se debe comprender este punto; es crucial comprender que el expresionismo abstracto no estaba luchando contra la posición histórica tradicional, la autoridad o la religión. Esto le otorga su tono típicamente americano; no heredó la continuidad polémica del arte europeo. Si Mondrian era un fanático dentro de la tradición europea, Guston es sólo un compulsivo —algo del todo diferente. Mondrian quería salvar al mundo. Basta mirar un Rothko para saber que solo quiere salvarse a sí mismo.

Pensamos en Rothko, en Mondrian, como aquellos que simplifican el problema de la pintura, sin reparar en que agregan una complicación adicional. ¿Cómo podría algo que no existió nunca ser considerado simple? ¿Cómo podría ser significativo un proceso que no se reveló, en un momento en que el proceso es el único modo que tenemos de entender el arte?

¿Qué une a Mondrian, Rothko y Guston? Una tenacidad sin fisuras que parece provenir más de la naturaleza que de la inventiva humana. Lo que impide que su obra se convierta en un objeto contenido en sí mismo es que cada cuadro gravita hacia el otro, sea en la memoria o en la anticipación. Nuevamente, como en la naturaleza, la experiencia reside en la profundidad, no en una superficie para ver sobre la pared. Retornaremos a esta idea un poco más adelante.

En mi propio campo, la música, lo mejor se logra cuando hay un compromiso entre la horizontal y la vertical, como en Bach y luego Webern. Quizás esto sea también cierto de Piero della Francesca y Cézanne. Mondrian, más cercano a dicha perfección simultánea, parece querer borrarla apelando a un constante alterar el grado de visibilidad del cuadro. Sin embargo, la visibilidad del cuadro era su única preocupación. Al punto de que *escondía* la pincelada. Pero ello solo mostraba aún más claramente el toque, el modo de presionar, el tono insólito de su *performance*. Es por este motivo que sus cuadros parecen pintados de lejos, pero se los debe mirar de tan cerca como para no ver el borde de la tela.

Rothko da una impresión por completo opuesta. Virtualmente no hay distancia entre su pincel y la tela. La miramos desde una vasta distancia que hace desaparecer el centro.

Guston, ni próximo ni distante, como una constelación pasajera proyectada sobre la tela y luego quitada, sugiere una vieja metáfora hebrea: Dios existe pero se ha apartado de nosotros.

¿Cuál es la inteligencia tras ese trabajo que puede, sin necesidad de un principio organizativo, dar el salto hacia la organización exitosa de la obra de arte? En música el salto se da entre el tono y el sonido. El tono es lo que ponemos en relación —el sonido es lo que se sigue no por lógica, sino por afinidad.

Nos enseñan a pensar en la música como en un lenguaje abstracto —olvidamos cuán funcional es, cuán vinculada se halla a ese otro espíritu, sea literario o una metáfora literaria de la técnica. ¿Puede decirse que la gran música coral del Renacimiento es abstracta? Por cierto que no. Josquin, que poseía el genio de envolver una coloración musical espléndida en torno a la palabra devota, usa la música para transmitir una idea religiosa. Boulez la usa para impresionar y asombrar al intelecto representando las que parecen ser las cumbres de la lógica humana. Se da por sentado que la *Gran fuga* de Beethoven está integrada por componentes abstractos que forman un todo musical también magníficamente abstracto. Hace muy poco que he comenzado a escuchar lo que de verdad es: un himno tormentoso y muy literario —una marcha dedicada a Dios. ¡La música no puede ser tan abstracta si sirve para tan diferentes y a la vez precisas funciones!

Lo abstracto, por otra parte, no tiene que ver con ideas. Es un proceso interno que aparece constantemente y se vuelve familiar, como la conciencia de cualquier otra cosa. Lo más difícil de una experiencia artística es conservar intacta esta conciencia de lo abstracto.

Para mayor claridad, resulta quizá preferible que separemos la palabra "abstracto" según la estoy usando ahora, de lo que normalmente implica. Lo abstracto, en el sentido en que estoy usando el término, ha aparecido en el arte a través de toda su historia —se trata de una emoción que los filósofos han omitido caracterizar. Para dejar bien en claro que es esta emoción no categorizada la que quiero describir, conviene que la llamemos Experiencia Abstracta. Nos gustaría que se impusiera. Pero debemos siempre separarla de la imaginación, o más bien de ese as-

pecto de la imaginación que es el mundo de lo fantasioso. En mi propio trabajo percibo el constante tironeo de ideas. Por un lado, está la emoción abstracta no concluyente. Por el otro, cuando uno hace algo quiere hacerlo de un modo concreto, tangible. Existe un verdadero temor de lo abstracto, porque uno desconoce cómo funciona. La imaginación es tantas cosas; puede ir en tantas direcciones. Lo abstracto, o mejor dicho la Experiencia Abstracta es una sola cosa —una unidad que nos deja constantemente especulando. La imaginación construye su fantasía especulativa a partir de hechos conocidos. Los hechos tienen su base en un mundo muy real, muy literario. Incluso cuando éste es irracional, puede ser medido en términos de lo racional —como pasa con el surrealismo. La imaginación provee respuestas sin metáfora. La Experiencia Abstracta es una metáfora sin respuesta. Mientras el arte de tipo literario, el arte del que estamos cerca, se halla involucrado en la polémica que asociamos con la religión, la Experiencia Abstracta está mucho más cerca de lo religioso. Se enfrenta con el mismo misterio —la realidad, o como quiera se lo llame.

Hace algunos años, Guston y yo planeamos cenar juntos. Yo debía pasar a buscarlo por su taller. Cuando llegué, él estaba pintando y no tenía muchas ganas de salir. “Dormiré una siesta”, le dije. “Despiértame cuando estés listo”. Abrí los ojos luego de más o menos una hora. Guston aún estaba pintando, parado casi encima de la tela, perdido en ella, demasiado cerca de ella como para verla realmente, su única realidad era el sentimiento innato del material que usaba. Cuando me desperté aplicó una pincelada y se volvió hacia mí, confundido y riéndose —riéndose porque estaba confundido—, y me dijo con cierto humorístico desamparo: “¿Dónde está?”

Una persona ciega que se mueve dentro de confines que conoce puede, a causa de un contratiempo inesperado, perder momentáneamente el sentido del espacio que lo rodea. El hecho de que yo me despertase en ese instante tuvo el mismo efecto sobre Guston. Fue como si él mismo se hubiese despertado —despertado a una repentina sensación de peligro en lo que estaba haciendo. Y sin embargo el cuadro no representa aquel peligro —aquella ambición. Ese choque con el Instante que yo presencié es el primer paso hacia la Experiencia Abstracta. Pero la Experiencia

Abstracta no puede ser representada. No es, entonces, visible en la pintura, mas allí está —se la siente. Así como Kierkegaard afirmó que lo religioso “destrona” a lo estético, podemos decir que la Experiencia Abstracta en la pintura de Guston destrona a la obra maestra que tenemos frente a nosotros.

Supongo que hubiera sido apropiado que Frank [O’Hara] y yo nos conociéramos en el tren rumbo a Nueva York, como en una novela rusa. De hecho no sé muy bien cuándo comienzan mis recuerdos personales de él. Digamos simplemente que él estaba allí, esperándonos a todos.

Lo que más recuerdo es lo que decía acerca de mí mismo o de alguno de los otros. Nunca hablaba de su trabajo, o por lo menos nunca hablaba conmigo de su trabajo. Cuando yo lo alababa por algo, simplemente respondía, con una enorme sonrisa: “Bueno, muchas gracias”. Era como si estuviese diciendo: “No hace falta que me felicites. Naturalmente, todo lo que yo hago es de primera clase; es de *ti* que debemos ocuparnos”.

Admiraba mi música porque su metodología estaba oculta. Admiraba también otras músicas, porque su metodología estaba desvergonzadamente expuesta. Aunque comprendía y apreciaba mi posición particular respecto del virtuosismo, no era la suya propia. Frank adoraba el virtuosismo, adoraba esa pirotecnia. Era capaz, de hecho, de amar y aceptar más obras difíciles y variadas de lo que uno hubiese creído posible. Resulta interesante que en un círculo que exigía devoción completa Frank fuese tan querido. Supongo que reconocíamos que su sabiduría brotaba de su propio “sistema” —la dialéctica de su corazón. Ese era su secreto. Eso era lo que le permitía, sin jamás ser ecléctico, escribir tan bellamente sobre Pollock y Pasternak, dedicarle un poema a Larry Rivers hoy y a Phillip Guston mañana. Nadie que yo conozca se oponía al amor de Frank por un genio irrelevante como Rachmaninoff. Todos sabíamos que Rachmaninoff no era nuestro enemigo, sino el artista de segunda que dictamina cómo debe ser el arte.

El hecho de verse involucrado con obras de niveles tan diferentes, con artistas tan distintos, naturalmente demandaba mucho de sus lealtades personales. Pero era parte del genio de O’Hara poder pasar por alto esas demandas, tratar todo como si se tratase de un inmenso, frenético y espléndido estudio de filmación. A nosotros nos parecía que iba bailando de tela en tela, de fiesta en

fiesta, de poema en poema —una suerte de Fred Astaire con toda la comunidad artística como su Ginger Rogers. Sin embargo, sé que si Frank me pudiese enviar un mensaje desde la tumba, ahora que escribo estos recuerdos, me diría: “No les cuentes qué tipo de persona era yo, Morty. *Sí lo logré*. El resto no importa”.

La intranquilidad que sentimos al contemplar un cuadro de Guston proviene de no darse cuenta de que debemos dar el salto hacia el interior de esa emoción abstracta; contemplamos el cuadro en lo que suponemos es su realidad —sobre la tela. Pero el agudo pensamiento, el peso creativo inherente en la Experiencia Abstracta, se revela siempre como una emoción unificada. Cuanto más logra esto, desde luego, más distante se vuelve de la imagen que transmite. Entonces no es un solo cuadro el que contemplamos, sino dos. Eso quise decir cuando describí la pintura de Guston como ni cercana ni distante —no se halla confinada al espacio pictórico, sino que existe en alguna parte del espacio *entre la tela y nosotros*. Aclaremos el punto. En el Cézanne tardío, la perspectiva está prácticamente obliterada. El plano se adelanta hacia nosotros de un modo tal que es difícil verlo. Sin embargo, preserva intacta su realidad de cuadro pintado *sobre una tela*. Cézanne inventó una manera de pintar las cosas, mientras que Guston inventó cosas que pintar. Por ello el juego de luces y de sombras *ya no ocurre sobre la tela per se*. Su visibilidad se manifiesta cuando uno percibe que *no* está sobre la tela.

¿Qué decir de Rothko? Mondrian y Guston al menos nos enfrentan con un dilema. Ello nos atrae, nos da algo de que aferrarnos, si bien no mucho más. Pero no podemos escalar esas grandes y suaves superficies de Rothko. El año pasado en Los Angeles, una señora me hizo el relato de cierta conferencia que Frank O'Hara dio sobre la Escuela de Nueva York. Al mostrar la diapositiva de un cuadro de Rothko, suspiró y dijo: “Es demasiado bello —la próxima, por favor”. La señora estaba indignada. “O'Hara viajó hasta Los Angeles y eso es lo único que tenía para decir”, se quejó. Le pregunté si le gustaba la pintura de Rothko. Me dijo que no, lo cual lo explica todo.

Rothko está más cerca de la vida, y sin embargo parece desprovisto del dilema de la vida. ¿Y cómo entender la vida excepto en términos de su dilema? Como todos sabemos, si la vida no nos da dilemas, los inventamos. Mientras que con Mondrian y Guston

uno debe saltar hacia lo abstracto para experimentar la pintura (*y podemos dar el salto*), con Rothko estamos forzados a salir de lo abstracto.

Guston cierta vez dijo que, cuando está muy involucrado en lo que pinta, hay un momento en que el tiempo de llevar el pincel a la paleta, tomar algo de pintura y volver a la tela, le resulta excesivamente largo. Años atrás había procedimientos, preguntas acerca de lo que uno iba a poner en el cuadro o dejar afuera. Hoy no hay ningún rito para "llegar sano y salvo". Tiene que *ocurrir*. Lo que cuenta es la inmediatez. Es irrelevante que dicha inmediatez lleve diez minutos o diez años. El salto hacia lo abstracto se parece a ir a un sitio donde el tiempo cambia. Hecho el salto, ya no quedan definiciones.

Se vuelve cada vez más claro que no existe ningún conjunto de requisitos que deben ser satisfechos para comenzar a producir una obra de arte. Se puede empezar con prácticamente cualquier cosa. Es sólo cuestión de ímpetu, de energía, de querer "hacer algo". Ya no importa cuánto se trabaja, cuánto se empolla el huevo, por así decir. De alguna manera, el trabajo es sólo otro aspecto de la polémica del arte con la religión. El trabajo se usa para justificar al arte —darle un grado de legitimidad. El asunto básico ahora no es por dónde empezar, o qué pone uno en la obra. El asunto básico es cuándo terminar.

Guston dice que no termina un cuadro, sino que "lo abandona". ¿En qué momento lo abandona? ¿En el momento en que se halla a punto de convertirse en "cuadro"? Después de todo, no es un "cuadro" lo que el artista quería. Existe una extraña propaganda según la cual, porque alguien compone o pinta, lo que desea es música o pintura. Completar una obra de arte no es hacer un paquete, "expresar los propios sentimientos", "decir una verdad". La obra completa es simplemente la eterna muerte del artista. ¿No es acaso cualquier obra maestra una escena de muerte? ¿No es por eso que queremos recordarla, porque el artista está mirando hacia atrás cuando ya es tarde, cuando ya todo pasó, cuando se la ve finalmente como algo perdido?

Mondrian, Rothko, Guston —los tres parecen haber arribado al arte por una ruta extraña, una ruta abandonada y olvidada por la modernidad, pero que a mi entender es la ruta que ha mantenido con vida al arte.

Si pudiese recapitular esa ruta (hay que dar grandes saltos históricos para hacerlo); si, digamos, comienzo con Piero, paso luego a Rembrandt, a Mondrian, Rothko y Guston, emerge algo: la sensación de que no estamos mirando el cuadro, sino que éste nos mira a nosotros.

Ello ocurre porque este tipo de pintura no está concebida como una realidad espacial. ¿Qué es, a fin de cuentas, el rectángulo del cubista? ¿Es algo más que la forma de la tela misma —la forma dentro de la que el pintor, en cierto sentido, se halla aprisionado? Podría decirse que todos los pintores actuales son cubistas, del mismo modo que cualquiera que compone es serialista. Los modernistas, de una manera brillante, han convertido en tema las limitaciones del medio. Quizá por eso hablan tanto de limitaciones —hablan de ellas como si fuesen la suprema virtud. Todo aquello que ignore dichas limitaciones nos da una sensación de enigma.

En *Aut/Aut*, Kierkegaard describe al hombre que no ha “alcanzado realidad” como capaz de cualquier punto de vista, incluso el más profundo —claro que ningún punto de vista lo *retiene* a él, porque está a merced de sus propios caprichos. ¿Será que Kierkegaard pensaba en Picasso? Por contraste, al describir al hombre que verdaderamente “existe”, Kierkegaard dice: “No es caprichoso, no está ‘encaprichado’ —sin embargo tiene su capricho. Uno podría afirmar, en cierto sentido, que toda su vida se rige por el mismo capricho”. ¿Será que Kierkegaard pensaba en Mondrian, en Rothko, en Guston?