

Juego en un sentido heraclíteo y no como construcción sometida a leyes pre-establecidas. Juego donde lo posible pertenece a la constancia interminable de la manifestación. Siempre la filosofía reconoció en el arte el carácter fundante de lo propiamente humano como el espacio abierto de lo revelado. De allí que el arte, en un sentido fuerte, no dependa del hombre. En esencia el hombre es homólogo del arte: el hombre es hombre como libertad incondicionada, y el arte es arte como libertad realizada. Por eso carece de consistencia todo lo que se diga respecto al "destino" del arte. El hombre no puede decidir porque su propia existencia no depende de él. Sólo le queda, y éste es su mérito, recibirlo, permitirlo, dejarlo ser, dejar que actúen las palabras, los sonidos, las pinceladas.

Mallarmé dijo dos cosas esenciales en este sentido: primero, que se le debe dar la "iniciativa a las palabras"; segundo, que "el autor es el primer lector". ¿Qué significan estas afirmaciones? Significan que la obra no existe antes que la obra-hecha, que la obra como tal obra no es pensada ni imaginada antes de la obra (como si uno realizara un modelo mental de la obra y luego lo trasladara a la página o la tela: lo que se debe cuestionar es, precisamente, la idea de "trasladar"; si suprimo ese "traslado", o la mimesis, lo que queda es el modelo sin realidad o la pura efectualización sin modelo, el puro movimiento "creativo"). El poeta coloca la lapicera sobre la hoja en blanco y el poema comienza a escribirse solo, las palabras surgen solas, por sobre toda conciencia de sí, por sobre toda conciencia constituyente. Ellas toman "la iniciativa" y crean el poema. Pero todo se da en el orden del mundo. Recordemos cómo relata Rilke el nacimiento de la primera de las *Siegfrieds*: dice que caminaba junto al mar, en medio de la tormenta, cuando oyó una gran voz que decía: "¿Quién, si yo clamase, me oíría desde los órdenes angélicos?" Así comenzó el poema, y el "autor" fue, en realidad, el primero que escuchó, o leyó, eso que se escribía bajo sus ojos sin nadie que lo escribiera; "la voz que se sirve de mí es más que yo mismo", dijo

en una carta de la misma época. Maïakovski también sostuvo que el poema "se le aparecía" de pronto bajo la forma de un ritmo: tá, tatá, tatá, lá, tatá... Y lo mismo ocurre con el pintor. La pincelada está como poseída por una fuerza externa: no sabe, racionalmente, lo que va a hacer, pero lo hace, como si desde un fondo "abismal" (sin fundamento) surgiera hacia el pintor la pincelada. Lo que se ve es la pincelada del pintor, el ir y venir de la mano con el pincel alzado y depositando óleo sobre la tela, lo que no se ve es el movimiento de la tela y del pincel y del óleo moviendo la mano del pintor, vale decir el movimiento verdadero de la creación: el advenir, el llegar, la epifanía de la "obra". Pero hay que estar dispuesta al sacrificio para ser merecedor de ese extremo de ascetismo y de despojo donde la obra se da sin nadie que la dé y sin nadie que la reciba, como puro aparecer. La "iniciativa" no es del poeta (ni del pintor o el músico) sino de la totalidad del lenguaje como lenguaje, viene como una gracia, sin ninguna razón, "florace porque florece", *porque sí*. De esta forma, el trabajo, mortal en cuanto conlleva el aniquilamiento del sujeto dador de sentido, que realiza el "artista", es un trabajo pleno de historicidad y de sufrimiento que sólo sirve de preparación, de despeje de lo abierto como posibilidad de que las palabras hablen, de que por sobre el hombre ellas se revelen en el simple acto de darse. Podemos decir, de otra manera, que el poeta o el pintor es esa vaciedad donde se produce la revelación del "arte". Braque dijo una frase maravillosa: "Sensación, Revelación"; toda sensación, desde la más pequeña hasta la más grande, es el *hecho* prodigioso, incluso podríamos decir milagroso, de la revelación del mundo; es la totalidad del mundo revelado. También Kant, en su tercera *Crítica*, hizo la sorprendente afirmación de que "no es posible aprender a ser poeta" porque el arte "no se enseña", ya que "ni los poetas mismos saben cómo se hacen los poemas, y no sabiéndolo mal pueden enseñárselo a otros". Esto quiere decir que una vez agotada toda "enseñanza", todo trabajo, la

pincelada o la palabra se absolutiza, pasa a ser sin antes ni después; se vuelve "eterna", como dijo Bataille refiriéndose a las pinturas de Lascaux. Cada obra, sea cual sea, agota todas sus posibilidades e instala su "forma" en esa inmovilidad, a la que después ubicamos en una historia, como si lo último fuera la expresión acabada de una teleología.

El arte es indefinible. No obstante es posible entender por arte a la suma de "obras" que fueron llamadas, que llamamos y que algún día se llamarán arte. Incluso existen obras de arte que nunca fueron consideradas como arte: por ejemplo una punta de flecha, un arco, un dolmen, una hoz o una pirámide. *Todo eso*, más todo lo que se pensó y escribió sobre el arte, ya fueran los propios "creadores", los filósofos o los críticos, configura el espacio del arte. Más aún: ningún concepto y ninguna filosofía podrán, nunca, definir el arte de manera definitiva. Siempre se seguirá preguntando qué es el arte, así como siempre se seguirá preguntando qué es el Ser o qué es Dios. También siempre habrá quienes crean que su propia idea del arte agota o rinde cuenta del arte, y siempre esto será desmentido por nuevas ideas y teorías, ya que el arte, siempre nuevo y renaciente, *está más allá del concepto*, o el concepto, la teoría filosófica o crítica, siempre viene después, viene como la sombra evanescente del cuerpo que es la "obra". Decir esto no significa negar que las teorías hayan incidido en el acto "creativo": en una época determinada y en algunos momentos especiales de las épocas se constituyen grupos, tendencias y escuelas que al unísono con el trabajo de los "artistas" definen lo que podríamos llamar el *espíritu del tiempo*. Agregando, no obstante, que si bien la obra es *formante-mundo*, en su especificidad es obra de arte, y en cuanto tal es única, expresando y a la vez desprendiéndose *soberanamente* de sus "condicionamientos" para ser lo que es.

Pero ¿qué es? Ante todo no es una representación. Cuando Magritte pinta una pipa y escribe en el cuadro "esto no es una pipa", uno entiende, obviamente, que no se trata de una

pipa sino de un cuadro [a la pregunta sobre si pintaba niños un pintor impresionista respondió: "no, yo pinto cuadros"]. Está bien. Pero (pensando en alguien que dándole la razón le dijera: "por supuesto que no es una pipa sino la representación de una pipa") Magritte hubiera podido escribir "esto no es la representación de una pipa". Luego: no es una pipa, es un cuadro; pero, y esto es lo esencial, tampoco es la representación de una pipa. Entonces ¿qué es? Evidentemente es la representación de una pipa, pero lo propio, el hecho de arte, no es que sea una representación más o menos lograda de una pipa, sino, precisamente, algo (lo específicamente "artístico") que va *más allá* de la representación, pero ese más allá de la representación en la propia representación no es definible, o es definible sin que ninguna definición, repito, pueda agotar la "obra", pues siempre ésta es *más* que toda definición y que todo análisis; si se pudiese definir el arte se cerraría clausurando la posibilidad de lo "nuevo". Podría decirse, como Santo Tomás, que el arte es el "esplendor de la forma", e incluso podría haber un acuerdo general sobre esta "definición"; pero de inmediato se plantearía la pregunta sobre el significado de *esplendor*, ya que su generalidad traslada simplemente a otro nivel la misma imposibilidad de definición. Alguien, por ejemplo, podría afirmar que *esplendor* significa que *ahí* sucede algo-sin-nombre, o que puramente *sucede*, que (algo) pasa, no sabemos qué, no podemos nombrarlo, pero (algo) pasa, cuya inmensidad no podemos captar por ser la inmanencia del propio hombre como *intemperie*. Decimos, por ejemplo, *río*, y de inmediato nos preguntamos qué tiene que ver esa palabra con *eso* i-limitado que *es* lo que *nombramos* "río". ¿Se puede pensar qué intenciona o cuál es el contenido, el referente, lo que lleva "adentro" esa palabra? Digo *Ser* y pareciera que todos sabemos a qué se refiere la palabra *Ser*. Y lo mismo sucede con la palabra "arte". Pero ¿qué entendemos con las palabras "Ser" o "río" o "arte"?

Hölderlin utilizó muchas veces la palabra *sagrado*. En un

frase donde, por una parte, afirma que no se puede "explicar", y por la otra que "hay" infinito? El infinito no se puede explicar pero existe, y no sólo existe sino que está en la presencia material del cuadro. Luego compara a la pintura con "una música" (algo sin consistencia de cosa, sin mimesis); la pintura una música que lo arrebató "hasta tal punto que me olvidé de comer y de beber". A eso lo llamo el hay-del-hay, a la no conformidad con el simple hay, a ese "inexplicable" tan poderoso que trasciende las necesidades elementales de la vida produciendo parálisis por ocupación de absoluta. También Bram van Velde habla de la misma "música"; dice que "la pintura es un ojo, un ojo cegado que continúa viendo lo que encuegue" pues "se pinta lo imposible de pintar": el ojo es un ojo ciego, pero continúa viendo; lo que es imposible de pintar se pinta; aquí está la clave: si es ciego es ciego y si es imposible, es imposible, esto es lo común, pero sin embargo el pintor dice que el ciego ve (sin dejar de ser ciego), y que se pinta lo imposible (sin dejar de ser imposible). E insiste: "Una tela es siempre muy misteriosa. Es una iluminación. No se la puede explicar. Una tela es una especie de milagro"; milagro precisamente porque siendo imposible *es*; por iluminación hay que entender revelación: en el darse se revela lo que hay en el hay, el "algo" "infinito" e "inexplicable", imposible. A esto lo llama "milagro", al hecho de que no pueda ser por imposible, y sea por donación. Si lo que hay-hay, entonces no hay milagro; pero si es imposible que haya lo que hay y sin embargo *hay*, a eso lo llamamos "milagro": el milagro del arte igual que el milagro del "hombre" y el milagro del "mundo". Excesos de lo dado sin dador. Insiste: "el acto de pintar es inevitable [no depende de voluntad de artista] y perfectamente inexplicable", de allí que, como consecuencia lógica, diga que "es necesario dejar obrar el no-obrar", porque si obrara el obrar (se entiende, el obrar consciente, pensado), el "misterio" de la pintura desaparecería, desaparecería la pintura como tal, ya que ésta es "la guardiana del misterio".

Es la misma problemática que trata Merleau-Ponty en *El ojo y el espíritu*. Allí afirma que Cézanne "al buscar la profundidad lo que busca es el estallido del ser", es decir del ser que no está sometido a nada, del Ser-Ser, de ese Ser sin antecedente, que es-sin-ser o que es "más-allá-del-Ser", y que sin embargo se da en el cuadro o en el poema. Por eso "el cuadro no es el espectáculo de algo sino el espectáculo de nada" (nada de algo); "porque el arte no es construcción, artificio, relación industrial con un espacio y un mundo del afuera, es, en verdad, el 'grito inarticulado' del que habla Hermes Trismegisto, semejante a la voz de la luz" (el poeta o el pintor son quienes permiten que la voz se articule y que *la luz hable*). La pintura —concluye— es "una presentación sin conceptos del ser universal". Esto enlaza con el mismo rizo de los pintores y nuevamente con la *excedencia* del decir que es lo *sublime*.

Para Rothko, por ejemplo, "el cuadro debe ser una revelación"; para Newman, "la base del acto estético es la idea compleja que conecta con el misterio de la vida, del hombre, de la naturaleza". Y Motherwell, por su parte, sostiene que "el arte abstracto es una forma de música". Las referencias serían interminables, pero se trata de rodear la "cosa misma" y no de referencias. La "cosa misma" es el arte.

Harold Rosenberg supo decir que las manzanas deben desaparecer "para que nada se interponga a la acción de pintar". De esta manera ignoraba que *nunca* se pintaron manzanas, ni montañas, ni niños, ni últimas cenas, ni Guernicas... No hay representación sino presentación. Si un cuadro pudiese hablar diría las mismas palabras que YHWH ante la requisitoria de Moisés: "soy el que soy"; o no represento nada. Pero: ¿por qué se llama arte a esa *figura*? Por el *plus* que en el arte constituye lo propiamente dado. El arte moderno se encontró así con lo *sublime* que es el *acto* como tal, la palabra como tal, el sonido como tal, la pintura como tal. Pero, y esto es lo que la frase de Rosenberg descuida, *siempre fue así*, siempre se trató de un acto que, en lo abierto que es el hombre, *donna-*

de eso, cuando eso y surgimiento de eso y arte son lo mismo, algo que nace, como todo nacimiento, mediante pruebas, esbozos, intentos, éxitos y fracasos, y sigue, en nosotros, viniendo desde lo sin memoria y yendo a lo desconocido, sin ir y sin venir, en el movimiento extático de la pura presencia.

II

El arte moderno puso en evidencia que la pintura nunca fue representativa, pues lo dado más allá de los "motivos" y al mismo tiempo a través de ellos, en el espacio que llamamos "cuadro", es de un orden más que representativo, un orden que es la pintura en sí, a la pintura en cuanto subsume lo real en una profunda metamorfosis de abstracción-ideal. En este sentido el intento de la pintura moderna fue el de pintar la pintura. Lo que de ninguna manera debe ser considerado una "liberación" sino el ponerse del espacio propiamente pictórico como "motivo". Es posible mirar un cuadro figurativo y al mismo tiempo, mediante un desdoblamiento del ver, convertir lo representativo en no-representativo, viendo lo que no se muestra o desprendiendo la mirada de la narración para ver la pintura sin remitirla a algo ajeno a sí, viendo en lo dado lo otro de lo dado, sobreponiendo en una escena otra escena-originaria, pero no en lo distinto sino en lo misma. A eso lo llamamos arte. Y eso es el espacio del arte moderno.

Entrar estéticamente en el espacio no-representativo fue siempre necesario para la comprensión del arte. Lo esencial, por ejemplo, no radica en el hecho de que los "zapatos" de Van Gogh expresen el mundo de los campesinos, su pobreza, el sudor del trabajo, la tierra que transitaron dolorosamente, sino en lo propiamente pictórico que está en el cuadro y paradójicamente en el más del cuadro que es lo propio estético del cuadro. A este hecho, reconocible en teoría, no se lo puede nombrar. Es imposible construir un concepto que rinda cuen-

ta de eso que está al mismo tiempo en todo cuadro y además, tal vez, en cierta modificación, semejante al éxtasis, propia de la contemplación "estética". La expresión "además" intenciona cierta imposibilidad real de develar el significado específico de la pintura, de poseerlo como algo que puede captarse de manera definitiva. El cuadro se muestra y en el movimiento en que se muestra se oculta, muestra su "belleza" y oculta la trama íntima y a la vez desconocida del ser humano, el punto donde deja de ser, como si y como otro, para devenir trascendencia-inmanente. Y en este sentido sacraliza creando un espacio donde todo es naciente, originario; señala un acontecer que puramente acontece, sin nada más que el acontecer, sin tiempo y sin espacio, en una dimensión inefable, por des-ser, por inexistencia: la sola pincelada que no viene ni va a ningún lugar, que es "sin causa", o por nada. Se trata, por otra parte, de una característica de todo arte, a la que el arte moderno ha convertido en su epifanía.

La pintura de Capardi, digo, los colores y las líneas que se atraviesan en un movimiento de total libertad, los planos y el movimiento casi extático que sostiene la mirada en un estado de alerta frente a lo inédito, logrado por pura detención, con un cuidado obsesivo por la "claridad", es pintura sin más, allí donde el más pertenece al despliegue de su orden en el revés de la máxima exposición, como un alma que se saca de sí dándose vuelta para ser locada en lo que de ella linda con el silencio. No busca ni necesita sostén en algo, sino que viene desde más abajo, despojándose de aditamentos para ser pintura-sin-pintura, sostenida sin sostén, resplandor sin origen, sin causa y para nada. ¿Nada? Nada de ya hecho, de estereotipo y de retórica. En otros términos: más-que-cosa, pero en la cosa. Aquí la cosa es la materia, el óleo, el pincel, la paleta, la imprimación, la perforación, la transparencia. La vida del artesano que consume su tiempo sin tiempo, en entrega gratuita y total. Pues el "porque sí" es el resultado del trabajo, y el "para nada" implica lo que podríamos llamar un des-