

L'artista i els seus tres punts de vista

A l'hora de crear la seva obra, l'artista es transforma en Pigmalíó. Recordem aquesta figura mitològica que, cansat de les dones i els seus embolics, va esculpir una meravellosa estatua de marbre fi, tan bella que se'n enamorà apassionadament. Davant de la fredor inherent al marbre, desesperat, suplicà Venus de donar-li la vida. En aquest simbolisme primigeni, ja advertim que l'artista es projecta apassionadament dins de la seva obra fins l'extrem que, per ell, no és ja un objecte, sinó un veritable subjecte amb el que manté unes relacions molt estretes.

I això és així perquè l'artista representa a la seva obra - és a dir torna a presentar - elements que pertanyen a la seva idiosincrasia però que ell ha heretat o adquirit al llarg de la seva existència. Són imatges mentals, símbols, arquetips, estereotips de vegades, que procedeixen de l'inconscient col·lectiu on ha anat a proveir-se de tot allò que necessitava per tal d'expressar el seu art.

Així, l'obra d'art, tan si és pintura com estatua, literatura o música, arquitectura o moda, és, primer, mirall d'un univers mental, cosa que Leonardo da Vinci ja havia observat quan digué que l'art era «cosa mentale».

Lògicament, hauriem de tenir dos tipus de mirall, ja que o bé l'obra reflecteix el cosmos (l'obra mirall del món) o bé el cosmos reflecteix les passions humanes (l'obra «pantalla» en la que les passions es projecten). Aquesta dicotomia és tradicional i és la que féren servir Wölfflin o Eugeni d'Ors. Però té l'inconvenient de tots els dualismes; sempre aboca a una concepció binària de les coses en la que, pel que farà al nostre tema, el classicisme s'oposa al barroc, sense altre alternativa ni matís. Aquesta forma de pensament, que ha obsessionat Occident des de Aristòtil, obeeix a la lògica del ters exclòs. Si A és diferent de B no existeix en el món cap altre element, diguem C, que s'oposi a A i que no sigui B. Còmoda teoria identificativa, que presideix a tots els diccionaris! Però tots els poetes, i també els pintors, saben que la realitat és força més complexa, que el clar-obscur no s'oposa

ni al dia ni a la foscor, que el oxímoron, el «monstre delicat» de Baudelaire, no és una visió de l'esperit i que el surrealistes, al primer manifest del moviment (1924), van afirmar que «existeix un punt de l'esperit en el que els contraris no són contradictoris». Així va néixer la metàfora, és a dir tota imatge creativa. De manera que l'epistemologia contemporània no dubta en introduir un tercer element, un tercer mirall, aquell que es reflecteix a sí mateix. Així, tindrem una col·lecció d'imatges ben diferent segons siguin el producte del reflexe de tal o qual mirall.

A les «Estructures antropològiques de l'imaginari», l'antropòleg i filòsof Gilbert Durand havia pogut demostrar que l'imaginari humà, en perfecta harmonia amb la seva neurobiologia, es regia per tres maneres de funcionar, tres règims, com els anomenava, heroic (i dualista), místic (i basat en l'analogia) i progressiu (o disseminatori, carregat de futur en base als sacrificis del present). Aquesta teoria, posteriorment confirmada a nivell clínic per equips de psicòlegs, havia servit, en el seu moment, com encara avui, per estructurar la mitocrítica (estudi del mite dins d'un corpus), el mitoanàlisi (estudi d'un sistema de mites dins de diferents corpus coexistents) i la mitodologia (estudi de l'evolució d'un sistema de mites, patents, latents, derivats, desgastats, renovats, dins d'un llarg període de temps). Exemples d'aplicació d'aquest mètode es poden veure, per la mitocrítica a G. Durand, « Le décor mythique de la Chartreuse de Parme», pel mitoanàlisi a G. Durand « Figures mythiques et visages de l'oeuvre»¹ i per la mitodologia al llarg estudi consagrat als valors franciscans, des dels seus orígens al segle XII, fins avui, passant per el Renaixement, el barroc, la Naturphilosophie, etc.

Així les coses, una professora d'història de l'art, admiradora de Durand, i especialista en Van Gogh, la Dra Minkowska, va suggerir a l'antropòleg que la distinció general que feia entre els tres règims de l'imaginari, es podria aplicar als miralls en els que l'artista reflecteix i projecta la seva creació. El resultat d'aquesta aplicació concreta, que ara explicaré, es pot veure en detall a l'obra de Durand «Beaux-arts et archétypes» on en farà una descripció teòrica abans d'aplicar-la a

¹ publicat per Anthropos, sota el títol «De la mitocrítica al mitoanàlisi», trad. A. Verjat

pintors com Rubens i Rembrandt, l'un catòlic, l'altre protestant, a la seva descendència, i després a la música de Wagner, en particular.

1. El mirall de Zeuxis.

Aquest pintor grec del segle V era famós perquè quan pintava raïms, eren tan perfectes que els ocells s'hi llençaven per intentar picotejar-los. Aquest mirall, que no ambiciona res més que la exacta representació del que hi ha, es basa en el principi de la «aisthesis», les sensacions, la sensibilitat em connecten amb la realitat, de manera que tot allò que sento existeix. I per tant, l'art consistirà en reproduir de la manera més fidel possible aquesta realitat, perquè és cert que les coses són com les sento, i quan les represento proclamo la seva veritat.

L'art antic més admirable, les estàtues de Fídies o de Praxíteles en són bons exemples. Posteriorment, la pintura romana i ja, en plena Edat mitja, el renaixement naturalista gòtic, que porta flors i paisatges als temes més severos, ens porta ja a l'art dels franciscans i al seu exemplarisme. Aquest naturalisme exaltat, aquest entusiasme per la realitat sota totes les seves formes, alimentà la predicació dels «poverelli».

De cop sobte, es té interès per els paisatges, per l'aire lliure, per la vida fora, com en les «Riques Hores» que els germans Limbourg pintaren pel duc de Berry, i després a l'obra de Philippe de Champaigne, al món de Franz Hals, i ja en plè segle XVIII a les intimitats de Chardin -que pinta fruites amb mosques! - tot esperant a Courbet, a Zola, a Manet, a les pomes de Cézanne, amb la seva Montagne Sainte-Victoire, cent vegades representada, als camps de roges de Renoir, als camps de blat amb corbs de Van Gogh (i no diguem les nits estel·lades!), tot un món de colors que són la realitat i la vida, i que donen forma a les coses precisament pel treball del color. Les coses podrien acabar amb Claude Monet i les seves Nimfees famoses, que afirmen la preponderància de l'aigua, però aquest mirall és probablement de tots els temps perquè incita al verisme: no hi ha bellesa fora de la veritat. I així és que, de mica en mica, s'observarà una evolució cap a l'impressionisme, fascinat per les teories modernes de la llum i els reflexes, tot i que feia molts segles que l'home havia après a jugar amb la llum dins de les

catedrals amb la policromia de les estatués i de les façanes, i també, naturalment, als rosetons i a les vidrieres.

Aquest amor per la veritat tindrà una conseqüència important: el retrat es desenvoluparà, precisament, en base a la recerca d'una veritat del retratat; en foren grans especialistes els francesos i els holandesos, una mica els anglesos, i naturalment un Velázquez anunciant a un Goya.

2. El mirall de Pigmalión

Abans, l'artista absorbia golosament el món i mirava de restituir-lo de la millor manera possible. Ara, l'artista invertirà els seus sentiments, desitjos, passions i temors a l'obra, que d'aquesta manera esdevé el seu propi mirall. És un mirall girat cap a dins que convoca tot l'univers en benefici de l'artista. Deia Hegel « el que ens alegra és l'imitació que fa la natura de l'home». Hem conegut el realisme, sempre cercant la llum, fins a l'impressionisme. Ara tenim l'expressionisme que registra la foscor, com en els impressionants quadres de Caravaggio. Aquest tipus de mirada fou característica dels països de la Reforma, en els que es considerà que la veritat última no és allò que es veu sinó allò que s'amaga en la foscor i que cal fer veure. Serà per tant el món de l'exploració de l'humà autèntic, tal com ho il·lustrà la «Psicologia vera» de J. Böhme.

L'expressionisme cinematogràfic, tremendista amb els seus blancs i negres tràgicament contrastats, continuà aquest estil en els films de Murnau i Fritz Lang. Hem de considerar també aquí la pintura simbolista, que postula que sempre hi ha una veritat amagada com es pot observar a totes les obres de Gustave Moreau, a la majoria de les d'Alexandre de Riquer, i als cartells de Mucha.

Finalment, el surrealisme explorarà els racons de l'inconscient, tota l'ànima amagada de l'home encotillat en les estretes fèrules de la raó cartesiana. I com les visions de la fe poc tenen en comú amb la raó, les coses començaren amb els grans místics, com Hildegard von Bingen i posteriorment sant Joan de la Creu i Teresa de Jesús. Entre la llum evident i la foscor inquietant es lliura un combat titanesc que enfrenta l'ànimus junguïà, viril i segur de si mateix, conqueridor fins a la brutalitat, i l'ànima delicada, fràgil Psique de l'ombra que fa sentir tremolosa la

seva veu puríssima. Pensem en les cantates de Bach, en les seves Passions, i després en el millor Mozart, en Beethoven, en Schubert, i finalment en Wagner en la música de qui s'enfrenten la cobdícia d'Alberich i la delicada Freia, Tristan agonitzant i Isolda que l'acompanya. Estem molt a prop de l'hal·lucinació i de l'espant en les obres de Caspar Friedrich, en l'estirat Home que camina de Giacometti, en el Crit dins la nit de Munch o en l'illa dels morts de Böcklin. Sempre és l'expressió de l'ànima per la mímica, el cos i el simbolisme dels objectes o de les situacions. Tot l'art de la dansa, del teatre, i de la lírica estan aquí. Mentre amb el mirall de Zeuxis es procurava conquerir la superfície lluminosa, aquí s'exploren els contrastos, es juga amb les contradiccions dellum, com en el clar-obscur. I és que la llum ja no serveix per proclamar, sinó per fer veure la sombra. Per aquesta raó, l'artista tendirà a restringir la seva paleta fins a composicions gairebé monocromàtiques, evidents en el cas dels grans gravadors (Dürer, Rembrandt, Goya), des virtuoses del dibuix, com Víctor Hugo, i sorprenents en les aquarel·les de Turner, en les platges de Boudin, en els paisatges de Jongkind, o en els retrats de Klimt.

Posats a fer revelacions, la presentació d'objectes infreqüents, com en els ready-made de Duchamp, continua la captació del gest significatiu, veritable instantània abans de la lletra, en els gravats de Goya. Temes que el bon gust rebutjava, i que mai havien sigut objecte de representació estètica, són ara el centre d'atenció, com si tinguessin quelcom que dir-nos, quelcom que no volíem sentir ni veure. És la focalització de la mirada de l'artista en temes i objectes repugnants, els pidolaires o els tullits de Ribera i Murillo, degenerats de Velázquez, móns paralels de Lima de Freitas, grans composicions de Picasso que ens porten del blau al gris i al negre.

I caps tallats i sagnants per les cent mil Salomé i Joan Baptista que el decadentisme disfruta representant, reducció del paisatge a arbres morts, habitatges en ruïnes, com es veu, ja, a tota l'obra visionària de J. Bosch. La foscor tenebrosa figura naturalment a totes les caves, criptes, nínxols, tabernes i tumbes: aquí, la llum es concentra i actúa com un ganivet que penetra

les consciències, flama de la veritat última, i es transforma en foc simbòlic purificador o, si més no, revelador.

Sempre es tracta d'amagar per suggerir, per revelar un segon sentit inefable i subtil que sentim a la música de Schubert, a la poesia de Góngora o de Mallarmé, o als darrers quartets de Beethoven.

Les coses poden anar molt lluny, i de la mateixa manera que el teatre es multiplica pel teatre i la teatralitat, en el barroc, cas de la Tempestat, de Shakespeare o del Gran Teatro del mundo, de Calderón, tindrem ara la pintura dins de la pintura. Mirem un quadre el tema del qual és un espectador vist d'esquena que contempla una escena o es mira en un mirall (que també el reflecteix d'esquena). Hauran reconegut un famós quadre de Magritte. La recerca de la veritat última esdevé vertiginosa, com en els treballs d'introspecció. Les profunditats de l'ànima són tan infinites que no s'acaba mai d'explorar l'inconscient individual (o colectiu) la part de «sombra», sovint maleïda, que fa els misteris de l'home.

3. El mirall de Narcís.

Enamorat del seu propi reflexe, Narcís no feia càs als sospirs de la ninfa Eco, i patia anguniosament l'impossibilitat de materialitzar el seu amor. Efectivament, tan aviat apropava els llavis de la seva imatge reflectida a l'aigua, aquesta es difuminava. Sabem, gràcies a Ovidi, com acabà: la ninfa Eco es quedà en un pur sospir, repetint de colina en colina els gemecs de la seva pena, i Narcís es transformà en la flor del mateix nom.

Aquí, per tant, el mirall es mira a si mateix, en un joc lúdic de pintura, de grafisme, de plàstica o de sons i també, naturalment, de text. És una elaboració mental que no vol tenir cap altre referent que la mateixa operació de creació, i no remet a res més que el pur plaer de jugar creant. És, entre d'altre, la corrent anomenada de «l'art per l'art», frontalment oposada a l'utilitarisme realista.

Seran dissenys folklòrics geomètrics de Mondrian o Vasarely, que des del discurs cult de l'intel·lectual actualitzaren les velles cenefes i gregues del passat. Serà tot disseny abstracte, pur producte estètic que s'afegeix al significat en l'art antiquíssim de la cal·ligrafia oriental o aràbiga, xinesa o japonesa.

Sempre hi trobem la pràctica d'una mena de virtuosisme - pensem en el pintor piano romàntic - que projecta les seves ambicions representatives en composicions sobrehumanes com les batalles d'Uccello o la Capella sixtina de Miguel Àngel.

Es tracta d'un exercici de llibertat al que l'artista s'entrega en el plur plaer que no sentir-se alienat per la natura, les seves passions o els cànons acadèmics. Virtuosisme de la frase de Proust, muntatges narratològics de Cortázar, arabescos del bel canto de Rossini, violí diabòlic de Paganini, habilitats de la retòrica i de l'oratòria, vet aquí les diferents formes que pot adoptar aquest punt de vista. Després vindrà el cubisme i les abstraccions, la pintura conceptual i la música minimalista, les cases d'arquitecte i les novel·les sense protagonista.

Tot allò, i amb mitjans certament ben diferents, sempre persegueix l'espectacularitat. I allò ens farà entendre que tot començà amb la Contrarreforma, molt amiga de temples impressionants, com el Vaticà, de pintures de gran tamany, o de misses a 54 veus, Missa saliburgensis, Missa solemnis de Beethoven, Sinfonia dels mil (nº 8) de Brückner.

Sempre es tracta de conquerir i ocupar l'espai amb el dibuix i les formes que tendeixen a simplificar-se en cubs, cons o esferes, com hem vist en les pintures de Léger o de Magritte, per no parlar dels muntages d'Escher ambiciosos del *perpetuum mobile* i del temps que no passa.

Aquesta conquesta de l'espai adopta sovint la forma de simetries que produeixen també il·lusions òptiques, falses portes, falsos jardins, la perfecció dels quals, pel que farà a la seva capacitat d'enganyar els sentits, tradueix el poder que l'artista exerceix sobre la realitat. En efecte, i al capdavall, sempre es tracta d'afirmar la superioritat de l'artista, el dret que té de dir el que vol, on vol i quan vol, amb els mitjans que hagi decidit, independentment de l'horitzó d'expectativa, que fora el mirall proposat per la societat. Tota eina de poder sobre l'univers troba aquí el seu ús, com els gestos que es pot fer amb la mà (mudres) o amb el cos, tan a nivell coreogràfic com gimnàstic . Qui mana sempre, és la ment de l'artista.

Així, el mirall de Zeuxis postulava una realitat objectiva i natural en la que l'artista vivia feliç: la natura és bona, està present i t'estima! Raó per la qual s'ha de defensar mitjançant regles, autoritat, normes positivistes o realisme soviètic. El mirall de Pigmalió reflectia l'ànima de l'artista. El sentiment hi tenia més importància que la veritat o la bellesa. «No importa que Galatea sigui bella o no, ja que l'estimo».

Finalment, el mirall de Narcís donava pas a obres que són el lloc en el que es manifesten virtuosismes diversos, en aplicació d'una filosofia voluntarista tota abocada a les aparences.

Cal dir que moltes obres participen de més d'un punt de vista, tot i que sempre domina una orientació sobre les altres.

L'eina descriptiva que hem presentat, que articula i permet classificar el treball de l'artista segons els dictats identificats del seu imaginari, permet entendre millor quina idiosincrasia rau en l'origen de cada obra. Deia Josep Plà que «és molt més difícil descriure que explicar, en virtut de lo qual tothom explica». Amb el model aquí resumit, tan sols es pot donar una bona descripció de les forces imaginàries que sostenen l'obra i li donen ales. Modesta ambició, però resultats suggestius.

Alain Verjat