



Res no és mesquí

Antoni Tàpies

...perquè per tornar a néixer necessiteu morir.

Joan Salvat-Papasseit

Sovint ens fan aquelles fatídiques preguntes: ¿Què representa això?

¿Què ha volgut dir amb aquestes taques? ¿Creu que amb aquestes ratlles o aquests materials la gent comprèn les seves idees?

Generalment callem, perquè d'antuvi ja ens rendim davant la impossibilitat d'expressar en poques paraules –i encara trobar les precises– coses que a la millor hem incubat durant anys i anys. És com la resposta de Mallarmé a la damisel·la que no l'havia entès després de fer "l'esforç" de passar-se diverses hores llegint-lo. A més, també pensem: no és la meva feina, ja hi ha els crítics i els comentaristes d'art que ho poden fer. Però els remordiments que ens regala la constància de tanta gent de bona fe no deixa d'incitar-nos.

La dificultat no ve, però, solament d'això. Generalment, el qui pregunta vol saber quelcom d'una obra determinada, o fins només d'un signe o d'un fragment precís. I avui,

com hem dit tantes vegades, el sentit d'una obra no es troba gairebé ni en la mateixa obra, car una obra es relaciona amb moltes altres, de pròpies i d'alienes. Explicar-ne una ja és gairebé fer tota la història de l'art del nostre temps.

Però les dificultats no fan que sigui impossible. I em consta perquè hi ha hagut autors que sobre el significat de les meves obres n'han fet anàlisis força interessants. No sempre hi he estat d'acord del tot, però sí parcialment d'acord.

Tot es pot analitzar, en realitat, fins les obres més abstractes. Pensem que fins dels quartets de Beethoven, posem per cas, hi ha hagut comentaristes que n'han escrit llibres sencers. Però vegi's com és veritat que molt sovint se n'ha de parlar relacionant uns passatges amb altres, o uns moviments amb els precedents o els següents, o un opus determinat amb tal o tal altre, o fins tota l'obra de Beethoven amb la de Haydn o Mozart. Les emocions, com sempre, es transmeten tant per l'obra mateixa com pel contrast que produeixen en funció d'altres emocions. I així un tema líric cobra tot el seu sentit si ve després d'un de més tempestuós o èpic, i un d'apassionat ho és més si se l'ha fet precedir d'unes notes calmoses o serenes.

Jo mateix mai no hauria dit que ningú pogués fer uns comentaris intel·ligents d'una cosa tan alada i quasi impalpable com és, per exemple –per no deixar el mestre de Bonn–, la famosa Cavatina del seu quartet en si bemoll major. Però els han fet, i molt bé. I també s'hi veu de seguida allò que he dit abans: la necessitat d'explicar que és justament gràcies a la fúria de la dansa tedesca que hi ha anteriorment, que ens colpeix més l'arioso dolente següent, i que el parèntesi d'ombres del mig ens porta a la llum del final. I tot resulta estranyament explicat sense parlar-nos, sembla, de res de concret: des del plor del violí sota l'opressió del violoncel, fins a les latències del cor damunt d'un fons continu; des dels sospirs i les cadències femenines del segon violí, amb els seus ecos, fins a les apoggiature, la llarga i suavíssima harmonia, etc., etc. És clar que ens quedem sempre amb el dubte de si l'explicació està bé perquè ja hem sentit el quartet anteriorment o si el quartet s'entén més perquè abans hem llegit l'explicació. Però la qüestió és que no hi ha res d'impossible i que si ens collen molt –encara que només sigui per a complaure el nostre amic cubà Carlos Franqui, poeta revolucionari i avantguardista, que diu que s'ha d'intentar donar una pista al poble– alguna cosa podem dir fins i tot d'alguna obra concreta nostra, per més que creguem que tot això és molt perillós i que sempre tinguem la sensació de deixar-nos el més important al tinter. Faré doncs l'esforç pensant en els qui tantes vegades m'ho han demanat. Per convèncer-los també que no hi fa res si al final ens quedem com abans, perquè tot plegat té una importància molt relativa. Les dificultats, a més, és fàcil que vagin creixent per a mi al llarg de l'anàlisi i que arribi potser un moment en què ja no sapiguem de quina obra parlem. I, per damunt de tot, perquè si no s'entra en el "joc" amb una predisposició especial, no hi haurà explicacions que valguin i un s'ho passarà sempre malament.

Això últim és en realitat el primer i decisiu pas de l'anàlisi. És com la condició prèvia que ha de tenir el qui es disposa a assistir a

una sessió de prestidigitació, de màgia. Com diu Olivier Lacombe, la imatge dels prestigis del màgic és molt escaient per a explicar els “poders” de l'artista, ja que conté igualment aquest element de presència i d'ambigüitat entre el real i l'irreal. I si un no es deixa “enredar” per aquests prestigis que constitueixen la convenció anomenada art, ja no cal tirar endavant.

Vegi's, si no, què li passa a l'espectador que entra a la sala dels jocs de mans només amb la preocupació de descobrir la trampa. Com més trampes coneix, més estúpid se li fa l'espectacle, perquè en realitat tot allò no és res de res: un pur engany en què només hi troben goig els innocents que es deixen enganyar. Aquesta és la gràcia justament. I quina gràcia! I quina poesia! Tot aquell cerimonial, tots aquells moviments, tots aquells colors, tota aquella puresa essencial de dir-nos que les coses ara hi són i ara no hi són, que les bèsties i els objectes es transformen mantenint-se ells mateixos, que es multipliquen, que es fonen, que creixen i que decreixen. Que els peixos es tornen ocells, que el buit d'un bagul esdevé jove princesa, que el vent d'un ventall fa créixer flors o que surten diners dels nassos dels més incrèduls.

Els extremorientals, com en tantes coses, en saben un bon tros, de tot això. Els japonesos, per exemple, saben molt bé que l'objecte d'art ha d'estar embolcallat d'una certa cerimònia i d'un cert misteri reverenciós perquè compleixi bé la seva funció. Per això tot ho tenen desat i amagat i ho treuen solament quan estem disposats a donar-hi tota la importància necessària. Aleshores surt primer una caixa de fusta, que és admirable en tota la seva senzillesa, i que cal contemplar. De dintre es treu un paquet fet d'una tela preciosa, anusada i plegada ja amb un art exquisit. El misteri i l'expectació creixen junt amb l'admiració per tot. És l'emoció de veure, com si fos la primera vegada, la pura existència de les coses. Un nou embolcallament. I després del llarg suspense ens apareix tota la bellesa d'una fràgil ceràmica enfollidora malgrat la seva simplicitat. És tot un cosmos, tot l'univers fet presència, que cal dipositar sacramentalment en una mena d'altar, aïllat de tot. Cal seure davant d'ell amb devoció: requereix meditar-hi, cal descobrir-hi, de mica en mica, tot el que el seu autor hi ha posat d'intimitats i de grandeses, de sentiments i d'ideals. I fins i tot té molta importància la seva trencadissa efimeritat –com també en té el paper o la seda de totes les pintures orientals, o l'art dels seus rams de flors– la qual ens estimula encara més a l'amorosa cura i a la vigilant atenció, a estimar les coses en la seva mortalitat, a comprendre que tot ha de canviar irremissiblement.

Deu ser perquè jo també pateixo aquest amor per les coses fugisseres que sempre m'ha semblat absurd en l'art occidental tot el que representi el contrari: l'abundància o la fabricació en sèrie, els materials massa sòlids o massa tecnificats. I potser perquè crec també en el “ritual” de la contemplació –és a dir, del saber llegir–, que se'm fa estrany igualment aquest voler sortir l'art al carrer, com diuen ara, que li fa perdre tot el que té de joc convencional, precisament un dels seus ressorts fonamentals.

Per al científicisme, per a la tecnologia de l'abundància, per a l'amuntegament i les presses esclavitzadores de l'occidental del dos i

dos fan quatre, tot això naturalment deu costar de creure. Que en un trosset d'argila de no-res s'hi arribi a veure tot l'univers...

Per començar, nosaltres ja gairebé no sabem ni tenim temps de veure les coses. Els sentits ens rellisquen sobre l'excés de preocupacions, de coloraines, d'atordiments i de sorolls que sempre ens envolten. Hem de conquerir i aprendre el més primordial: poder i saber contemplar, poder i saber concentrar-nos en allò que fem, tenir temps per a meditar, tenir un mínim de decència i de llibertat en les nostres vides, amb les hores de repòs suficients per a poder-ho practicar. Nosaltres encara no tenim aquella cambra, que els japonesos en diuen tokonoma, on aïllen i donen importància als objectes d'art, per als quals els ha estat educada la sensibilitat des de temps immemorial. És clar que, malgrat la nostra ordinariesa occidental i la nostra barroeria de contempladors apressats, també molts aprenem intuïtivament a posar-nos en aquell estat receptiu previ per a rebre el xoc i tot el desencadenament d'associacions d'idees que constitueixen l'emoció artística. Però el que a l'Orient és –o havia estat– relativament comú, aquí és gairebé un fenomen al qual sembla que només tinguin dret els privilegiats.

En fi... suposem, de tota manera, que com a primer pas podrem entrar en una sala d'exposicions o en un museu amb aquestes condicions prèvies més o menys desenvolupades. Si no, no caldria seguir. Mirem finalment una obra determinada meua, puix que el lector deu voler saber d'una vegada com me'n sortiré, de tot això. I n'agafarem una de "difícil" perquè la cosa tingui més gràcia. Una que ha estat discutida, de la qual algú m'ha dit que, fins i tot essent addicte meu, li és impossible de veure-hi res. Es tracta d'una obra feta amb crin vegetal, una mena de filaments de palla molt arrissats que s'acostumen a fer servir per a tapissar o per a omplir matalassos. Es titula Palla i fusta.

Que l'espectador no es desanimi si recorda que li he dit que les coses es comprenen millor quan poden ser relacionades les unes amb les altres, perquè tampoc no hem d'oblidar que cada obra té un so especial, la seva particularitat que la fa diferent de les altres. Ho dic perquè convé tenir present que parlaré d'una obra determinada, que és doncs una part de tot el que he dit en la meua vida de treball. Però la cosa no deixa de tenir dificultats perquè només de quadres amb palla, també n'he fets ja bastants, i complementant-se els uns amb els altres, farien de segur el d'ara més entenedor, i jo mateix, volent parlar només d'un, no sé si generalitzaré massa en tenir-los tots al cap.

Imagino que la sorpresa més gran per a l'espectador que arriba fresc, deu ser precisament el fet de trobar-se aquesta mena de munt de palla en una sala d'exposicions, on fins no fa gaire anaven a veure coses més "importantes". Si l'espectador ens ha fet la confiança dels "prestigis màgics", veurà, és clar, que l'artista ha volgut d'entrada fer "art" –ja que no es tracta d'un munt de palla en un paller, sinó que és col·locada en forma de quadre en el lloc on s'acostuma a servir l'art– amb quelcom de ben pobre. La primera pista és, doncs, que el

“màgic” –l’artista en aquest cas–, aquell tradicional especialista que sempre ha estat en coses profundes de la vida, que un temps fins va ser considerat com inspirat pels mateixos déus, avui tria aquesta pobresa primordial que és la palla, com un tema digne de consideració. Altres vegades ha triat la terra, el llot, l’espai, el forat, els senyals del foc, el tros de cartó, el mur, les escombraries, els papers de diari, la safata de pastisser, els rastres del vent, les empremtes del cos humà, els llençols, el plat trencat, els nusos, els rastres de la pluja, les petjades, els pèls, els cabells, les reixes, les esquerdes, els fills, els enrunaments, els coixins, les mantes de soldat, l’arròs i centenars d’altres coses. I avui li toca el torn a la palla.

¿Què passa, doncs? Els antics afavorits per les muses, ¿ja no pinten coses celestials? Ells que sempre havien tractat les grans solemnitats, ¿ja no glorifiquen els seus senyors ni ningú que es cregui estar en la seva gràcia? Resulta que no. Els artistes, que es consideren els éssers més refinats, els més sensibles, ja fa anys que no hi creuen, en tot això. Ni déus ni amos. Ningú no és prou important per a ells i així voldrien que ho cregués també la societat. En canvi, s’enamoren de la palla. I ara els drets de la imaginació de l’espectador poden començar a posar-se en funcionament.

Tots hem vist residus de palla en un estable. Però potser en trobar-los aquí, a l’escenari de les coses “importants”, qui sap si per mecanismes arquetípics, ens faran potser ressonar en l’esperit –sortits d’allò que en diuen “l’inconscient col·lectiu”– aquells vells mites solars que justament sempre han nascut en la palla d’un estable. L’espurna dels Vedes que salta del sol i porta el foc a la terra gràcies a la palla i al buf del bou i la mula que el conserven. La saviesa màxima que s’encarna en el cos més pobre. I fins i tot en la palla barrejada amb els fems: les matèries finals on, per rar miracle, surt de nou l’origen i la força de la vida. El cercle es tanca. Reflexionar sobre la palla, sobre els fems, té potser avui alguna importància. És meditar en les coses primeres, en allò més natural, en l’origen de la força i de la vida... Per això es tracta també de recordar que en el món hi ha encara molts jaços de palla, i que l’artista s’ocupa amb més interès d’ells que dels llits dels déus o dels seus enviats o dels rics que els adoren: perquè a l’artista li sembla que aquest origen, la font de vida, l’adob que fecunda la terra, la “sal de la terra”, està realment –no dic cap novetat– en els qui lluiten des de baix, en els qui dormen en la palla, ni que sigui simbòlica, d’unes barraques miserables, o en jaços de tantes presons o enmig de la pudor de fems dels estables per a “heretges” i dels camps on deixen les seves suors els qui són considerats deixalles. I tot això no és per sentimentalisme ni per cap gust “artístic” per la misèria, sinó per fer comprendre la “naturalitat primera” de la dialèctica i la lluita de totes les coses, inclosa naturalment, si es vol recordar, fins la lluita de classes. Perquè, a més, el quadre que estic descrivint té també una fusta que el divideix en dos. Dos. Els entesos en simbolismes aplicats a l’art –encara que, prudentment, de tot això quasi mai en treguin conseqüències per a la vida pràctica– ens en dirien, és clar, moltes més coses que jo d’aquest dos: l’oposició, el conflicte, la reflexió, l’equilibri (o el desequilibri en potència), el

creador i la cosa creada, el blanc i el negre, el masculí i el femení, el yin i el yang, la vida i la mort, el bé i el mal, l'alt i el baix. En el quadre hi ha efectivament una divisió que forma l'espai de dalt i l'espai de baix. I són dos espais blancs. Blanc. El color de l'origen i de la fi, el color del qui està a punt de canviar de condició, el del silenci absolut, que –com deia Kandinsky– no és el silenci de la mort sinó el de la preparació de totes les possibilitats vivents, de totes les alegries juvenils. Dos espais blancs plens de remolins de palla que semblen voler passar de l'un a l'altre. Dues gegantesques i joves cabelleres que s'engalzen, dos pubis que es toquen. El crin, que és tremendament entortolligat, accentua aquesta sensació de moviment, d'expansió, un vertader núvol tempestuós de nervis que s'entrellaça o xoca amb un altre, el món de dalt contra el món de baix i viceversa.

Bé. És clar que tot això és tan relatiu!... I sempre hi haurà naturalment qui dirà: "Ui, ui, com s'enfila aquest home! Si aquí no hi ha res més que un manyoc de crin enganxat en una tela blanca que té una fusta vulgar al mig!" I li haurem de donar la raó. Ens ha vist la trampa. Tot l'espectacle de fet no és res, a menys que hi vulguem o hi sapiguem veure més del que hi ha. Però l'artista no per això se sent frustrat, ni el prestidigitador fracassat, ni el màgic ridiculitzat. ¿Per què –ens preguntem– ha de ser aquest espectador positivista qui precisament hi vegi clar? ¿Quins drets té per a no deixar "imaginar" lliurement els altres? Perquè realment n'hi ha d'altres, començant pel propi autor, que, davant els voluptuosos rissos de la palla partida en dos, continuen veient-hi coses i coses, i enfilant-se amunt i amunt. I diuen que sí senyor, que en el món tot està entortolligat com el crin, que també vol dir crineres de noblesa o fregalls de dona de fer feines i que també tot està com dividit en dos: la llum i l'ombra, la terra i el cel, el positiu i el negatiu..., el dualisme, en fi, i la complementaritat, com tots els processos còsmics, com la tesi i l'antítesi que es fonen en la síntesi, o en l'abraçada dels amants. Que en el que és primordial, en el més simple, en la palla i fins en els fems i en la mateixa mort, ens agradi o no, hi ha en potència tota una nova font de vida. Que el de baix, l'excrement de la societat, que està oprimat i es rebel·la contra el de dalt, té tota la raó de fer-ho i fins li ho hem d'agrair perquè ens regala aquesta nova font de vida. Que mostrar això és essencial. Que d'aquesta lluita de nervis antagònics neix quelcom de nou. És l'acte sexual, és la revolta i és el fill...

Però tornant de nou l'orella enrere, sentim encara cridar: "Paraules, imaginacions d'un màgic impotent! Ningú no hi veurà mai tanta filosofia! És l'art de la pretensió i de la vanitat!.." I el cas és que l'autor ha de confessar, un cop més, que tenen raó, i que ell també ho creu. I que en realitat potser és per això justament, per aquesta prevenció contra la vanitat, que s'ha decidit a fer un quadre amb palla. Perquè ja no creu en res de res que avui es pugui glorificar, llevat del més elemental, el més pur, el més incontaminat i fins el més innocent... a condició també, és clar, que estigui sempre a punt d'encendre's i de rebre l'espurna del foc solar de què hem parlat abans. Perquè veu que és solament això que conserva viu el món. Que això és la vida. I ja no vol saber mai més res de les jerarquies i de les

disfresses que es posen els qui es creuen importants i que són morts. Per al pintor només hi ha un pilot de palla, i un dos. I encara un dos que és un u. I tothom té dret a dir-li, si vol, que és un farsant, que tot això és fals, que és un engany. Perquè ell també ho creu. Un quadre no és res. És una porta que condueix a una altra porta. L'art, per excel·lent que sigui, serà sempre una manifestació més de la maya, de l'engany que és tot. I la veritat que busquem no la trobarem pas mai en un quadre sinó que només apareixerà després de l'última porta que sàpiga franquejar el contemplador amb el seu propi esforç. I com més important sigui el quadre, i més importants els personatges allí pintats, i més colors i més capes de pintura hi hagi, més espès el vel que ens enfosquirà la veritat i menys trobarem el camí.

I aleshores un pensa que val més girar-se d'esquena a tot i seure en una cadira, com un dia li va explicar que ho havia fet en somnis la seva companya; una cadira flotant enmig de la blancor de l'espai infinit; i de sobte mirar a terra i sentir aquella emoció tan intensa i sublim, que la va fer plorar vivament, en veure-hi escampades unes miques de coses, res, unes lleugeres deixalles, uns brins de palla...

I només a la llum d'aquesta blancor interior que sembla que puja per dir- nos el que som realment, ens sembla trobar de nou la força necessària per a redescobrir la bellesa que crèiem definitivament perduda en el món: aquella terra regada del poeta amic, aquell bes que ens descriu de la dona a la nena, el seu mirall penjat a la paret que, fent el millor joc de mans, resulta que ens reflecteix dintre nostre la mateixa llum, ara transformada, del món que continua rodant.

Però encara tornarem a sentir els crits dels qui diran: "I suposant que tota aquesta follia fos veritat, ¿què en treuen de tot això els homes que dieu estimar tant? ¿I la Justícia? ¿I la Llibertat?" I un ja no pot dir res més sinó que tot això és molt important. I recordar novament, i repetir-les mil vegades, aquelles paraules que va escriure Paul Klee al seu amic Franz Marc, que lluitava al front durant la Primera Guerra Mundial, per assenyalar que, per ell, les coses petites i banals eren més grans que els actes heroics: "A un guerrer en campanya potser li costarà comprendre que jo estigui fent petites aquarel·les i tocant el violí. I pensar que a mi em sembla tan important! I d'una manera general el Jo! I el Romanticisme!" En una altra carta li aclaria, naturalment amb una absurditat, que el Jo volia dir el Jo "diví", en tant que "centre universal".

Ningú en el món de l'art i de la poesia de veritat no creu avui en déus. Però, vulgues no vulgues, resten sempre en els seus destins aquells "embulls –com diu Manuel Sacristán– dels assumptes d'Orfeu amb els de Prometeu", els assumptes del seductor, amb encantaments, de la natura –sempre fracassat–, del perseguidor d'uns ideals que no són assolibles si no es renuncia realment a tot, i els assumptes del déu de la revolta, de la voluntat d'intel·lectualitat, que finalment prefereix sempre triar la terra en comptes de les vaguetats dels esperits.

Però que consti que aquí no s'ha dissimulat mai res. Sempre hem dit que la cosa ens semblava molt important, però hem dit

igualmente, ja en començar, que tot això no és seriós a l'estil dels qui es creuen massa savis. Perquè l'artés com un joc, i només a condició de fer-nos molt innocents –i qui sap si això passa amb tot l'humà– copsarem realment el sentit profund que té.

Amb el convenciment, però, que aquesta innocència especial del món de l'art i de la poesia –diguem-ho una vegada més– no és pas una cosa tan gratuïta ni tan inofensiva com els “doctes” es pensen. Pertany, en realitat, a aquell mode de pensar que l'autor dels 7 manifestes Dada, d'acord amb l'estudi de Marx sobre les societats arcaiques, ja preconitzava. En efecte, segons Tzara, aquest pensar reproduceix, en un pla més elevat, certes formes mítiques i rituals espontànies del pensament primitiu, és a dir, no-dirigit, justament amb vistes a l'alliberament real de l'esperit i a l'acompliment de la pròpia naturalesa humana, dels quals “una mala organització social i moral –aprofitada per una minoria– l'ha allunyat sistemàticament”.

Antoni Tàpies, *Res no és mesquí*, a *La pràctica de l'art*. Barcelona: Ariel, 1970.

Obra: Antoni Tàpies, *Palla i fusta*, 1969