

Lull i l'esperit

Maurice Merleau-Ponty

El que provo de traduir-vos és més misteriós, s'endinsa en les arrels mateixes de l'ésser, en la font impalpable de les sensacions.

J. Gasquet, *Cézanne*

I

La ciència manipula les coses i renuncia a habitar-les. Ella mateixa es dona models interns i, operant amb aquests índexs o variables les transformacions autoritzades per llur definició, no es confronta més que de tant en tant amb el món actual. És, sempre ho ha estat, aquest pensament admirablement actiu, enginyós, desimbolt, aquest prejudici que consisteix a tractar qualsevol ésser com a «objecte en general», és a dir, com si no ens importés gens i tanmateix com si, a la vegada, es trobés predestinat als nostres artificis.

La ciència clàssica, però, mantenia el sentiment de l'opacitat del món, un món al qual volia arribar amb les seves construccions: heus aquí perquè es creia obligada a cercar per a les seves operacions un fonament transcendent o transcendental. Avui, però, –no en la ciència, sinó en una filosofia de les ciències força estesa– hi ha quelcom de nou: la pràctica constructiva es pren i es dona per autònoma, i el pensament es redueix deliberadament al conjunt de tècniques de presa o de captació que ella inventa. Pensar

Lull i l'esperit és la darrera obra que Maurice Merleau-Ponty va poder enllestir en vida: pròpiament, la darrera que va escriure. S'hi lliurà durant l'estiu de 1960, durant els dos o tres mesos que es va instal·lar a Tholonet, en la Provença, prop d'Aix, envoltat del paisatge que havien mirat els ulls de Cézanne. Aquest, però, seria el seu darrer estiu, perquè, la primavera següent, el 3 de maig de 1961, Merleau-Ponty va morir inesperadament d'un atac de cor que el va sorprendre treballant a la seva taula. Deixava, així, incomplets els manuscrits de dos textos que no podria enllestir: *La prose du monde* (començat probablement en 1952) i les cent cinquanta pàgines de *Le visible et l'invisible* (la primera pàgina del qual està datada en 1959). En *Lull i l'esperit* volia interrogar-se sobre la visió i la pintura, sobre l'enigma que constitueix la relació humana amb allò visible. Tornava, així, a interrogacions que ja havia plantejat amb la publicació de la seva obra major, *La phénoménologie de la perception* (1945), però ho feia, des de la distància, amb una maduresa i una proximitat a la vida que atorguen al text aquella tremolor especulativa que només posseeixen els grans textos sorgits de la imperiosa necessitat del pensament i, al mateix temps, d'un acte de generositat filosòfica. És per això que *Lull i l'esperit*, potser per ser la darrera paraula articulada de Merleau-Ponty és, en el millor sentit, una paraula *nova* (N. del T.).

és assajar, operar, transformar, sota l'única reserva d'un control experimental en què no intervenen sinó fenòmens altament «treballats» que els nostres aparells produeixen més que no enregistren. D'aquí, tota mena de temptatives desordenades. Mai com avui la ciència ha estat sensible a les modes intel·lectuals. Quan un model ha reeixit en un ordre de problemes, l'assaja pertot arreu. La nostra embriologia, la nostra biologia, actualment, són totes plenes de *gradients* dels quals hom no veu exactament com es distingeixen d'allò que els clàssics anomenaven ordre o totalitat, però la qüestió no es planteja, o no s'ha de plantejar. El gradient és una xarxa que hom llança a la mar sense saber què portarà. O encara més: és la migrada branca a sobre de la qual es faran cristallitzacions imprevisibles. Aquesta llibertat d'operació està a punt de superar molts dilemes fútils, sempre que de tant en tant faci un examen de situació, que es preguntin perquè l'eina funciona aquí i falla en un altre lloc, en resum, sempre que aquesta ciència fluent es compregui a si mateixa, que es vegi com a construcció sobre la base d'un món en brut o existent i no reivindiqui per a les operacions cegues el valor constituent que els «conceptes de la naturalesa» podrien tenir en una filosofia idealista. Dir que el món *és* per definició nominal l'objecte X de les nostres operacions és portar a l'absolut la situació de coneixement del científic, com si tot allò que va ser o que és no hagués estat mai res que no fos per entrar al laboratori. El pensament «operatori» esdevé una mena d'artificialisme absolut, com es veu en la ideologia cibernètica, en què les creacions humanes són derivades d'un procés natural d'informació però, ell mateix, concebut segons el model de les màquines humanes. Si aquest gènere de pensament es fa càrrec de l'home i de la història i si, fingint ignorar allò que en sabem per contacte i per posició, intenta construir-los a partir d'alguns índex abstractes, com ho han fet als Estats Units una psicoanàlisi i un culturalisme decadents, perquè l'home esdevé de debò el *manipulandum* que es pensa que és, aleshores hom entra en un règim de cultura dins del qual no hi ha ni veritat ni falsedat respecte l'home i la història, en un somni o un malson dels quals res no podria despertar-lo.

Cal que el pensament científic –pensament de sobrevol, pensament de l'objecte en general– es torni a situar en un «hi ha» previ, en l'emplaçament sobre el sòl del món sensible i del món treballat tal com estan en la nostra vida, per al nostre cos, no aquest cos possible del qual es permès de sostenir que sigui una màquina d'informació, sinó aquest cos actual que jo anomeno el meu, el sentinella que assisteix silenciosament sota les meves paraules i els meus actes. Cal que, amb el meu cos, es desvetllin els *coscos associats*, els «altres», que no són pas els meus congèneres, com diu la zoologia, sinó els que em freqüenten, els que jo freqüento, amb els que freqüento un sol Ésser actual, present, com mai cap animal no ha freqüentat els de la seva espècie, el seu territori o el seu medi. En aquesta historicitat primordial, el pensament alegre i improvisador de la ciència aprendrà a abocar-se a les coses mateixes i a si mateix, reesdevindrà filosofia...

Doncs bé, l'art i especialment la pintura puen en aquest fons de sentit en brut, del qual l'activisme no en vol saber res. Són els únics que ho fan amb tota innocència. A l'escriptor, al filòsof, hom els demana consell o opinió, hom no admet que tinguin el món en suspens, hom vol que prenguin posició, no poden declinar les responsabilitats

de l'home que parla. La música, al contrari, és massa ençà del món i d'allò designable per designar una altra cosa que les depuracions de l'Ésser, el seu flux i reflux, el seu creixement, els seus esclataments, els seus remolins. Només el pintor té dret de mirada sobre totes les coses sense cap deure d'apreciació. Hom diria que, davant d'ell, els mots d'ordre del coneixement i de l'acció perden llur virtut. Els règims que clamen contra la pintura «degenerada» rarament destrueixen els quadres: els amaguen i, en això, hi ha un «no se sap mai» que és gairebé un reconeixement; el retret d'evasió, hom l'adreça rarament al pintor. Hom no retreu a Cézanne d'haver viscut amagat a L'Estaque durant la guerra de 1870, tothom cita amb respecte el seu «és esfereïdora, la vida», mentre que qualsevol estudiant, després de Nietzsche, repudiaria rotundament la filosofia si hom digués d'ella que no ens ensenya a ser grans vivents. Com si hi hagués, en l'ocupació del pintor, una urgència que passa pel davant de qualsevol altra urgència. Ell és allà, fort o dèbil en la vida, però sobirà sense rèplica en la seva ruminació del món, sense cap altra «tècnica» que aquella que els seus ulls i les seves mans es guanyen a força de veure, a força de pintar, acarnissat com està a treure d'aquest món, en el qual ressonen els escàndols i les glòries de la història, *teles* que no afegiran gaire a les còleres ni a les esperances dels homes, i ningú no rondina. Quina és, doncs, aquesta ciència secreta que té o que busca? Quina és aquesta dimensió segons la qual Van Gogh vol anar «més lluny»? Què és això fonamental de la pintura i potser de tota la cultura?

II

El pintor «aporta el seu cos», diu Valéry. I, efectivament, no es veu pas com un Esperit podria pintar. És prestant el seu cos al món que el pintor canvia el món en pintura. Per comprendre aquestes transsubstancials, cal retrobar el cos operant i actual, aquell que no és un tros d'espai ni un feix de funcions, sinó un llaç de visió i moviment.

N'hi ha prou amb que jo vegi qualsevol cosa per saber-la atènyer i assolir, encara que no sàpiguí com passa això en l'aparell nerviós. El meu cos mòbil compta en el món visible, en forma part, i és per això que puc dirigir-lo dins allò visible. D'altra banda, també és cert que la visió està lligada al moviment. No es veu sinó allò que es mira. Què seria la visió sense cap moviment dels ulls i com llur moviment desgavellaria les coses si fos reflexe o cec, si no tingués les seves antenes, la seva clarividència, si la visió no el precedís? Tots els meus desplaçaments, per principi, figuren en un racó del meu paisatge, són traslladats al mapa d'allò visible. Tot el que jo veig, per principi, és al meu abast, almenys a l'abast de la meua mirada, realçat en el mapa del «jo puc». Cadascun dels dos mapes és complet. El món visible i el dels meus projectes motors són parts totals del mateix Ésser.

Aquesta extraordinària intrusió, en la qual hom no pensa prou, prohibeix de concebre la visió com una operació de pensament que dreçaria davant de l'esperit un quadre o una representació del món, un món de la immanència i de la idealitat. Immersit en allò visible pel seu cos, ell mateix també visible, el vident no s'apropia pas d'allò que veu:

s'hi acosta només per la mirada, s'obre al món. I, d'altra banda, aquest món, del qual en forma part, no és pas en si o matèria. El meu moviment no és una decisió d'esperit, un fer absolut que decretaria, des del fons del recés subjectiu, algun canvi de lloc miraculosament executat en l'extensió. És la continuació natural i la maduració d'una visió. Jo dic d'una cosa que és moguda, però el meu cos, ell, *es* mou, el meu moviment *es* desplega. No és pas ignorant de si, no és cec per a si, irradia d'un si...

L'enigma rau en què el meu cos és alhora vident i visible. Ell, que mira totes les coses, també pot mirar-se i aleshores reconèixer, en allò que veu, l'«altre costat» de la seva potència visiva. Es veu veient, es toca tocant, és visible i sensible per a si mateix. És un si mateix, no per transparència, com el pensament, que no pensa res, sigui el que sigui, sinó assimilant-lo, constituint-lo, transformant-lo en pensament, sinó un si mateix per confusió, narcisisme, inherència d'aquell qui veu a allò que veu, d'aquell qui toca a allò que toca, del qui sent a allò sentit —un si mateix, doncs, que és pres entre dues coses, que té una cara i una esquena, un passat i un avenir...

Aquesta primera paradoxa no deixarà de produir-ne d'altres. Visible i mòbil, el meu cos està entre les coses, n'és una, està pres en el teixit del món i la seva cohesió és la d'una cosa. Ara bé, com que veu i es mou, té les coses en cercle al voltant seu, són un annex o una prolongació seves, estan incrustades en la seva carn, formen part de la seva definició plena i el món està fet de la mateixa fusta que el cos. Aquests capgiraments, aquestes antinòmies són diverses maneres de dir que la visió és presa o s'esdevé enmig de les coses, allí on un visible es posa a veure, esdevé visible per a si i per la visió de totes les coses, allí on persisteix, com l'aigua mare en el cristall, la indivisió del qui sent i d'allò sentit.

Aquesta interioritat no precedeix l'arranjament material del cos humà, i tampoc no n'és el resultat. Si els nostres ulls fossin de tal manera que cap part del nostre cos no caigués sota la nostra mirada, o si algun dispositiu maligne, deixant-nos llibertat per passejar les nostres mans per les coses, ens impedís de tocar el nostre cos —o simplement si, com alguns animals, tinguéssim ulls laterals, sense retallament dels camps visuals—, aquest cos que no es reflectiria, no sentiria; aquest cos gairebé adamantí, que no seria del tot carn, ja no seria un cos d'home i no tindria res d'humanitat. Perquè la humanitat no és produïda, com un efecte, per les nostres articulacions, per la implantació dels nostres ulls (i encara menys per l'existència de miralls que, tanmateix, només fan visible per a nosaltres el nostre cos sencer). Aquestes contingències i d'altres semblants, sense les quals no hi hauria pas home, no fan, per simple addició, que hi hagi un sol home. L'animació del cos no és l'agrupament, una a una, de les seves parts —ni tampoc, d'altra banda, la davallada en l'autòmata d'un esperit vingut d'un altre lloc, fet que suposaria a més que el cos mateix és sense dins i sense «si». Hi ha un cos humà quan, entre vident i visible, entre tocant i tocat, entre un ull i l'altre, entre la mà i la mà es produeix una mena d'entrecreuament, quan s'il·lumina l'espurna del sentent-sensible, quan pren aquest foc que no acabarà de cremar fins que algun accident del cos desfaci allò que cap accident no hauria estat suficient per fer.

Tanmateix, des que aquest estrany sistema d'intercanvis està donat, tots els problemes de la pintura ja són aquí. Aquests intercanvis il·lustren l'enigma del cos i la pintura

els justifica. Ja que les coses i el meu cos estan fets de la mateixa fusta, cal que la seva visió es faci d'alguna manera en elles o, fins i tot, que la seva visibilitat manifesta es dupliqui en ell amb una visibilitat secreta: «la natura és en l'interior», diu Cézanne. Qualitat, llum, color, profunditat, que estan aquí baix davant nostre, no hi estan sinó perquè desvetllen un eco en el nostre cos, perquè ell els acull. Aquesta equivalència interna, aquesta fórmula carnal de la presència que les coses susciten en mi, per què no haurien de suscitar, per la seva part, un traçat, encara visible, en què qualsevol altra mirada podria retrobar els motius que sostenen la seva pròpia inspecció del món? Aleshores apareix un visible al quadrat, essència carnal o icona del primer. I no és pas un doble afeblit, un *trompe-l'oeil*, una altra cosa. Els animals pintats a sobre de les parets de Lascaux no hi són com hi és l'esquerda o la infladura de la pedra calcària. Tampoc no són *en un altre lloc*. Una mica cap endavant, una mica cap enrere, sostinguts per la seva massa, de la qual es serveixen destrament, irradien al voltant d'ella sense no rompre mai llur incopsable amarra. Em preocuparia molt haver de dir *on* és el quadre que miro. Perquè no el miro com es mira una cosa, no el fixo en el seu lloc, la meua mirada s'hi passeja errant com en els nimbes de l'Ésser, veig *segons ell* o *amb ell* més que no pas *el* veig.

La paraula imatge té mala fama perquè hom ha cregut imprudentment que un dibuix era un calc, una còpia, una segona cosa, i la imatge mental, un dibuix d'aquest gènere en el nostre trastam particular. Ara bé, si efectivament la imatge no és res semblant, el dibuix i el quadre no pertanyen més que ella a l'en si. Són el dins del defora i el defora del dins que fa possible la duplicitat del sentir, i sense els quals hom no comprendria mai la quasi-presència i la visibilitat imminent que constitueixen tot el problema de l'imaginari. El quadre, la mímica del comediant, no són auxiliars que jo manllervaria del món veritable per fitar, a través d'ells, coses prosaiques en la seva absència. L'imaginari és molt més prop i molt més lluny que l'actual: més prop, perquè és el diagrama de la seva vida en el meu cos, la seva polpa o el seu envers carnal per primera vegada exposats a les mirades, com ho diu enèrgicament Giacometti¹: «Allò que m'interessa en totes les pintures és la semblança, és a dir allò que per mi és la semblança: allò que em fa descobrir una mica el món exterior». Molt més lluny, perquè el quadre només és un anàleg segons el cos i no ofereix a l'esperit una ocasió per repensar les relacions constitutives de les coses, sinó que ofereix a la mirada les traces de la visió del dins perquè les ressegueixi i, a la visió, allò que l'entapissa interiorment, la textura imaginària del real.

Direm, doncs, que hi ha una mirada del dins, un tercer ull que veu els quadres i també les imatges mentals, com s'ha parlat d'una tercera orella que copsa els missatges del defora a través de la remor que susciten en nosaltres? Què, doncs, quan tot el problema consisteix en comprendre que els nostres ulls de carn ja són molt més que receptors per a les llums, els colors i les línies: computadors del món, que tenen el do del visible com es diu que l'home inspirat té el do de llengües. És cert que aquest do es mereix per l'exercici i que un pintor entra en possessió de la seva visió no pas en pocs mesos, no pas en la solitud. La qüestió no és aquesta: precoç o tardana, espontània o formada al museu, la seva visió, en qualsevol cas, no aprén més que veient, no aprén sinó de si mateixa. L'ull veu el món i allò que li manca al món per ser quadre, i allò que li manca al quadre

per ser ell mateix, i, a sobre de la paleta, el color que el quadre espera, i veu, un cop està fet, el quadre que respon a totes aquestes mancances, i veu els quadres dels altres, les altres respostes a unes altres mancances. No es pot fer un inventari restrictiu del visible, no més que dels usos possibles d'una llengua ni només del seu vocabulari i dels seus girs. Instrument que es mou a si mateix, mitjà que s'inventa sense fins, l'ull és *aquest que* ha estat commogut per un cert impacte del món i que el restitueix al visible per les traces de la mà. En qualsevol civilització que aparegui, de qualsevol creença i qualsevol motiu, de qualsevol pensament, de qualsevol cerimònia que s'envolti i, fins i tot, si sembla destinada a una altra cosa, des de Lascaux fins avui, pura o impura, figurativa o no, la pintura no celebra mai cap altre enigma que el de la visibilitat.

El que acabem de dir equival a un truisme: el món del pintor és un món visible, res més que visible, un món gairebé boig, perquè és complet no sent tanmateix sinó parcial. La pintura desvetlla, porta a la seva darrera potència un deliri que és la visió mateixa, perquè veure és *tenir a distància*, i la pintura estén aquesta estraforària possessió a tots els aspectes de l'Ésser, els quals han de fer-se visibles, d'alguna manera, per entrar en ella. Quan el jove Berenson parlava, a propòsit de la pintura italiana, d'una evocació dels valors tàctils, gairebé no es podia equivocar més: la pintura no evoca res, i menys que res, allò tàtil. Fa tota una altra cosa, gairebé la inversa: dóna existència visible a allò que la visió profana creu invisible, fa que no tinguem necessitat de «sentit muscular» per tenir la voluminositat del món. Aquesta visió devoradora, més enllà de les «dades visuals», s'obre a una textura de l'Ésser els discrets missatges sensorials de la qual no són sinó la puntuació o les cesures, una textura que l'ull habita, com l'home la seva casa.

Restem dins d'allò visible en el sentit més estret i prosaic: el pintor, sigui el que sigui, *mentre pinta*, practica una teoria màgica de la visió. Cal admetre, certament, que les coses passen en ell o que, segons el dilema sarcàstic de Malebranche, l'esperit surt a través dels ulls per anar-se a passejar per les coses, perquè ell no deixa d'ajustar amb aquestes la seva visió. (No canvia res que ell no pinti sobre el motiu: ell pinta, en qualsevol cas, perquè ha vist, perquè el món, almenys un cop, ha gravat en ell les xifres del visible). Li cal reconèixer, com diu un filòsof, que la visió és mirall o concentració de l'univers, o que, com diu un altre, l'*ídios kósmos* s'obre per ella a un *koînos kósmos*, és a dir, que la mateixa cosa és allà baix en el cor del món i aquí en el cor de la visió, la mateixa o, si es vol, una cosa *semblant*, però segons una semblança eficaç, que és parent, gènesi, metamorfosi de l'ésser en la seva visió. És la pròpia muntanya qui, des d'allà baix, es fa veure pel pintor, és ella a qui ell interroga amb la mirada.

¿Què li demana ell, exactament? Desvetllar els mitjans, només visibles, pels quals ella es fa muntanya davant dels nostres ulls. Llum, il·luminació, ombres, reflexos, color, tots aquests objectes de la recerca no són pas, de fet, éssers reals: no tenen, com els fantasmes, més existència que la visual. No estan sinó en el llindar de la visió profana, habitualment no són pas vistos. La mirada del pintor els demana com s'ho fan perquè, de sobte, hi hagi alguna cosa, i com s'ho fa, aquesta cosa, per compondre aquest talismà del món, per fer-nos veure el visible. La mà que assenyalava cap a nosaltres en la *Ronda de nit* està de debò allà quan la seva ombra sobre el cos del capità ens la presenta simultàniament de

perfil. En l'encreuament de dos punts de vista incompatibles i que tanmateix són junts s'instal·la l'espacialitat del capità. D'aquest joc d'ombres o d'altres semblants, tothom que tingui ulls n'ha estat, algun dia, testimoni. És aquest joc que fa veure coses i un espai. Però operava en ells sense ells, es dissimulava per mostrar la cosa. Per veure-la, la cosa, no calia veure'l, el joc. El visible, en sentit profà, oblida les seves premisses, reposa en una visibilitat sencera que està per recrear i que allibera els fantasmes captius en ell. Els moderns, con se sap, n'han deslliurat molts altres, han afegit força notes sordes a la gamma oficial dels nostres mitjans de veure. Però la interrogació de la pintura, en qualsevol cas, fita aquesta gènesi secreta i febrosa de les coses en el nostre cos.

No és, doncs, la pregunta d'aquell qui sap a aquell qui ignora, la pregunta del mestre d'escola. És la pregunta d'aquell qui no sap a una visió que ho sap tot, i que nosaltres no fem, sinó que es fa en nosaltres. Max Ernst (i el surrealisme) diu amb raó: «Igual que el paper del poeta, després de la cèlebre carta del vident, consisteix a escriure sota el dictat d'allò que es pensa, el qual s'articula en l'escrit, el paper del pintor consisteix en resseguir i projectar allò que es veu en ell»². El pintor viu en la fascinació. Les seves accions més pròpies —aquests gestos, aquests traçats dels quals només ell n'és capaç, i que seran, per als altres, revelació, perquè no tenen les mateixes manques que ell— li sembla que emanen de les coses mateixes, com el disseny de les constel·lacions. Entre ell i el visible, els papers s'inverteixen inevitablement. És per això que tants pintors han dit que les coses els miren, i André Marchand tot seguint Klee: «En un bosc, he sentit molts cops que no era pas jo qui mirava el bosc. He sentit, alguns dies, que eren els arbres que em miraven, que em parlaven. Jo era allà, escoltant. Crec que el pintor ha de ser perforat per l'univers i no voler-lo perforar. Espero estar interiorment colgat, sepultat. Pinto, potser, per sorgir»³. Allò que s'anomena inspiració hauria de ser entès al peu de la lletra: hi ha vertaderament inspiració i expiració de l'Ésser, respiració en l'Ésser, acció i passió tan poc discernibles que ja no se sap qui veu i qui és vist, qui pinta i qui és pintat. Hom diu que un home neix en l'instant en què allò que no era sinó un visible virtual, en el fons del cos maternal, esdevé visible per a nosaltres i alhora per a si mateix. La visió del pintor és un naixement continuat.

Hom podria buscar, en els propis quadres, una filosofia figurada de la visió i, en certa manera, la seva iconografia. No és un atzar, per exemple, si sovint, en la pintura holandesa (i en moltes altres pintures), un interior desert és «digerit» per «l'ull rodó del mirall»⁴. Aquesta mirada prehumana és l'emblema de la del pintor. De forma més completa que les llums, les ombres, els reflexos, la imatge especular esbossa en les coses el treball de visió. Com tots els altres objectes tècnics, com les eines, com els signes, el mirall ha sorgit en el circuit obert entre el cos que veu i el cos visible. Qualsevol tècnica és «tècnica del cos». Figura i amplifica l'estructura metafísica de la nostra carn. El mirall apareix perquè jo sóc vident-visible, perquè hi ha una reflexivitat del sensible el mirall la tradueix i la duplica. Per ell, el meu defora es completa, tot allò que jo tinc de més secret passa en aquest *rostre*, aquest ésser pla i tancat que el meu reflex en l'aigua ja me'l feia sospitar. Schilder⁵ observa que, fumant la pipa davant del mirall, sento la superfície llisa i abradora de la fusta no només allí on són els meus dits, sinó també en aquests dits gloriosos,

aquests dits només visibles que estan al fons del mirall. El fantasma del mirall arrossega cap a fora la meua carn i, al mateix temps, tot l'invisible del meu cos pot invertir els altres cossos que jo veig. D'ara endavant, el meu cos pot comportar segments sostrets als altres, ja que la meua substància passa en ells, l'home és mirall per a l'home. Pel que fa al mirall, és l'instrument d'una màgia universal que canvia les coses en espectacles, els espectacles en coses, a mi en un altre i a un altre en mi. Els pintors han somniat sovint en els miralls, perquè, en aquest «truc mecànic», com en el de la perspectiva⁶, reconeixien la metamorfosi del vident i del visible que és la definició de la nostra carn i la de llur vocació. Heus aquí perquè també s'han estimat sovint (s'estimen encara: només cal veure els dibuixos de Matisse) representar-se a si mateixos pintant, afegint a allò que ells veien aleshores allò que les coses veien d'ells, com per certificar que hi ha una visió total o absoluta, fora de la qual res no roman, i que es torna a tancar en ells mateixos. Com anomenar o situar, en el món de l'enteniment, aquestes operacions ocultes i el filtre, les ídoles que anuncien? Del somriure d'un monarca mort des de fa tants anys, del qual parla *La nausea*, i que continua produint-se i reproduint-se a la superfície d'una tela, és massa poc dir que hi existeix en imatge o en essència: hi és ell mateix, en allò que tenia de més viu, des del moment que miro el quadre. L'«instant del món» que Cézanne volia pintar i que existeix molt temps després que hagi passat, ens el continuen llançant les seves teles, i la muntanya Sainte-Victoire es fa i es refà d'una punta a l'altra del món, d'una altra manera però no menys enèrgicament que en la dura roca a sobre d'Aix. Essència i existència, imaginària i real, visible i invisible, la pintura desgavella totes les nostres categories desplegant el seu univers oníric d'essències carnals, d'eficaces semblances de significacions mudes.

III

Com seria tot més límpid, en la nostra filosofia, si hom pogués exorcitzar aquests espectres, fer-ne il·lusions o percepcions sense objecte, al marge d'un món sense equívoc! La *Diòptrica* de Descartes és aquesta temptativa. És el breviarí d'un pensament que ja no vol freqüentar el visible i decideix de reconstruir-lo segons el model que el propi pensament es dona. Val la pena de recordar el que va ser aquest assaig i el seu fracàs.

Cap preocupació, doncs, per ajustar-se a la visió. Es tracta de saber «com es fa», però en la mesura necessària per inventar, en cas de què calgui, alguns «òrgans artificials»⁷ que la corregeixin. Hom no raonarà tant sobre la llum que nosaltres veiem com sobre aquella que, des de fora, entra en els nostres ulls i governa la nostra visió; i hom s'hi limitarà a «dos o tres comparacions que ajudin a concebre-la» de tal manera que expliqui les seves propietats conegudes i permeti deduir-ne d'altres⁸. Prenent les coses així, el millor és pensar la llum com una acció per contacte, igual que la de les coses en el bastó d'un cec. Els cecs, diu Descartes, «veuen per les mans»⁹. El model cartesià de la visió és el tacte.

Aquest model ens allibera, així, de l'acció a distància i d'aquesta ubiqüitat que és tota

la dificultat de la visió (i també tota la seva virtut). Per què somniar, ara, en els reflexos, en els miralls? Aquests dobles irrealssón una varietat de coses, són efectes reals com el rebot d'una bala. Si el reflex s'assembla a la cosa mateixa, és que actua sobre els ulls, si fa no fa, com ho faria una cosa. Enganya l'ull, engendra una percepció sense objecte, però que no afecta la nostra idea del món. En el món, hi ha la cosa mateixa i, fora d'ella, hi ha aquesta altra cosa que és el raig reflectit i que es troba tenint, amb la primera, una correspondència reglada: dos individus, doncs, lligats des de fora per la causalitat. La semblança entre la cosa i la seva imatge especular no és, per a elles, més que una denominació exterior, pertany al pensament. La tèrbola relació de semblança és, en les coses, una clara relació de projecció. Un cartesà no *es* veu en el mirall: hi veu un maniquí, un «defora», del qual té tota la raó de pensar que els altres el veuen de forma semblant, però que no és carn, ni per a ell ni per als altres. La seva «imatge» en el mirall és un efecte de la mecànica de les coses; si ell s'hi reconeix, si la troba «semblant», és el seu pensament que teixeix aquest lligam, la imatge especular no és res *d'*ell.

Ja no hi ha potència de les icones. Encara que «ens representi» vivament els boscos, les ciutats, els homes, les batalles, les tempestes, la talla dolça no s'hi assembla pas: no és més que una mica de tinta posada aquí i allà sobre el paper. De les coses, ben just reté llur figura, una figura aplanada en un sol pla, deformada, i que *ha de* ser deformada —el quadrat en rombe, el cercle en oval— *per* representar l'objecte. No n'és la «imatge» més que a condició de «no assemblar-s'hi»¹⁰. Però si no és per semblança, com actua? «Excita el nostre pensament» a «concebre», com fan els signes i les paraules, «que no s'assemblen de cap manera a les coses que signifiquen»¹¹. El gravat en dóna índex suficients, «mitjans» sense cap equívoc, per formar una idea de la cosa que no ve pas de la icona, sinó que neix en nosaltres en «ocasió» d'ella. La màgia de les espècies intencionals, la vella idea de la semblança eficaç, imposada pels miralls i els quadres, perd el seu darrer argument si tot el poder del quadre és el d'un text proposat per a la nostra lectura, sense cap promiscuïtat del vident i del visible. Estem dispensats de comprendre com la pintura de les coses en el cos podria *fer*-les sentir a l'ànima, comesa impossible, perquè la semblança d'aquesta pintura amb les coses necessària, per la seva part, de ser vista, ens caldrien «uns altres ulls en el cervell amb els quals la puguéssim copsar»¹² i el problema de la visió resta intacte quan s'han donat aquests simulacres errants entre les coses i nosaltres. Allò que la llum dibuixa en els nostres ulls i, d'aquí, en el nostre cervell no s'assembla al món visible més del que s'assemblen les talles dolces. De les coses als ulls i dels ulls a la visió no passa res més que de les coses a les mans del cec i de les seves mans al seu pensament. La visió no és la metamorfosi de les coses mateixes en la seva visió, la doble pertinença de les coses al gran món i a un petit món privat. És un pensament que desxifra estrictament els signes donats en el cos. La semblança és el resultat de la percepció, no el seu ressort. Amb més raó, la imatge mental, la visió que ens fa present el que és absent, no és res semblant a una perforació cap al cor de l'Ésser: és encara un pensament basat en els índex corporals, aquest cop insuficients, als quals els fa dir més del que signifiquen. No resta res del món oníric de l'analogia...

El que ens interessa d'aquestes cèlebres anàlisis, és que fan sensible que qualsevol

teoria de la pintura és una metafísica. Descartes no ha parlat molt de la pintura, i hom podria trobar abusiu refiar-se del que diu en dues pàgines sobre les talles dolces. Tanmateix, si no en parla més que de passada, això ja és significatiu: la pintura no és pas, per a ell, una operació central que contribueixi a definir el nostre accés a l'ésser; és un mode o una variant del pensament canònicament definit per la possessió intel·lectual i l'evidència. En el poc que ha dit, és aquesta opinió que s'expressa, i un estudi més atent de la pintura dibuixaria una altra filosofia. També és significatiu que, havent de parlar dels «quadres», prengui per típic el dibuix. Veurem que tota la pintura és present en cadascú dels seus mitjans d'expressió: hi ha un dibuix, una línia que conté totes les seves gosadiques. Però el que plau a Descartes en les talles dolces és que guarden la forma dels objectes o almenys ens n'ofereixen signes suficients. Ofereixen una presentació de l'objecte pel seu defora o el seu embolcall. Si hagués examinat aquesta altra, i més profunda, obertura a les coses que ens donen les qualitats secundàries, especialment el color, com que no hi ha cap relació reglada o projectiva entre elles i les autèntiques propietats de les coses i com que, per tant, el seu missatge és comprès per nosaltres, s'hauria trobat davant del problema d'una universalitat i d'una obertura a les coses sense concepte i s'hauria vist obligat a cerar com el murmuri indecís dels colors ens pot presentar coses, boscos, tempestes, en fi, el món, i s'hauria vist potser obligat a integrar la perspectiva, com un cas particular, en un poder ontològic més ampli. No cal dir que, per a ell, el color és ornament, coloració, que tota la potència de la pintura es fonamenta en el dibuix, i la del dibuix en la relació reglada que existeix entre ell i l'espai en si tal que el mostra la projecció perspectiva. La famosa frase de Pascal sobre la frivolitat de la pintura que ens lliga a imatges l'original de les quals no ens impressionaria pas, és una frase cartesiana. Per a Descartes, és una evidència que hom no pot pintar sinó coses existents, que llur existència és ser extenses i que el dibuix fa possible la pintura fent possible la representació de l'extensió. La pintura, aleshores, no és més que un artifici que presenta als nostres ulls una projecció semblant a aquella que les coses inscriuen i inscriuen en la percepció comuna, ens fa veure en absència de l'objecte vertader com hom veu l'objecte vertader en la vida i, especialment, ens fa veure l'espai allà on no n'hi ha¹³. El quadre és una cosa plana que ens dóna artificiosament el que nosaltres veuríem en presència de coses «realçades diversament», perquè ens dóna, segons l'altura i l'amplada, signes diacrítics suficients de la dimensió que li manca. La profunditat és una *tercer dimensió* derivada de les altres dues.

Aturem-nos-hi, val la pena. Aquesta profunditat, d'entrada, té alguna cosa de paradoxal: veig objectes que s'amaguen l'un a l'altre i que, aleshores, jo no veig pas, perquè són l'un darrere l'altre. Jo la veig i ella no és pas visible, perquè es troba entre el nostre cos i les coses, i nosaltres estem enganxats al nostre cos. Aquest misteri és un fals misteri, jo no la veig de debò o, si la veig, és una altra amplada. Sobre la línia que ajunta els meus ulls a l'horitzó, el primer pla amaga per sempre els altres i, quan em sembla veure els objectes escalonats, és perquè, de fet, no s'amaguen: els veig, doncs, l'un fora de l'altre, segons una amplada comptada d'una altra manera. Hom està sempre ençà de la profunditat, o més enllà. Les coses mai *són* l'una al darrere de l'altra. La intrusió i la latència de

les coses no entren pas en la seva definició, no expressen sinó la meua incomprendible solidaritat amb una d'elles, el meu cos, i són, en el sentit més positiu, pensaments que jo formo i no pas atributs de les coses: sé que, en aquest mateix moment, un altre home situat d'una altra manera –encara millor: Déu, que és pertot– podria penetrar llur amagatall i les veuria desplegadas. El que anomeno profunditat no és res o és la meua participació en un Ésser sense restricció i, d'antuvi, en l'ésser de l'espai més enllà de qualsevol punt de vista. Les coses s'usurpen les unes a les altres *perquè estan l'una fora de l'altra*. N'és la prova el fet que jo puc veure la profunditat mirant un quadre que, tothom estarà d'acord, no en té pas i que organitza per a mi la il·lusió d'una il·lusió. Aquest ésser de dues dimensions que me'n fa veure una altra és un ésser foradat, com deien els homes del Renaixement, una finestra. Però la finestra no s'obre, a fi de comptes, sinó sobre les *partes extra partes*, sobre l'altura i l'amplada que només són vistes d'un altre biaix, sobre l'absoluta positivitat de l'Ésser.

És aquest espai sense amagatall, que en cadascú dels seus punts és, ni menys ni més, allò que és, és aquesta identitat de l'Ésser, la que fonamenta l'anàlisi de les talles dolces. L'espai és en si o, més aviat, és l'en si per excel·lència, la seva definició és ésser en si. Cada punt de l'espai és i és pensat allà on és, l'un aquí, l'altre allà, l'espai és l'evidència de l'on. Orientació, polaritat, embolcall són, en l'espai, fenòmens derivats, lligats a la meua presència. Ell reposa absolutament en si, és pertot igual a si, homogeni, i les seves dimensions, per exemple, són per definició substituïbles.

Com totes les ontologies clàssiques, aquesta erigeix en estructures de l'Ésser certes propietats dels éssers i, en això, és vertadera i falsa; podria dir-se, capgirant l'expressió de Leibniz: vertadera en allò que nega i falsa en allò que afirma. L'espai de Descartes és vertader contra un pensament supeditat a l'empíric i que no s'atreveix pas a construir. Caldria abans idealitzar l'espai, concebre aquest ésser perfecte en el seu gènere, clar, manejable i homogeni, que el pensament sobrevola sense punt de vista i que trasllada completament a tres eixos rectangulars, perquè hom pugui trobar un dia els límits de la construcció, comprendre que l'espai no té tres dimensions, ni més ni menys, com un animal té quatre o dues potes, comprendre que les dimensions són sostretes per les diverses mètriques a partir d'una dimensionalitat, un Ésser polimorf, que les justifica totes sense ser-ne expressat completament per cap. Descartes tenia raó quan va alliberar l'espai. La seva equivocació va ser erigir-lo en un ésser del tot positiu, més enllà de qualsevol punt de vista, de qualsevol latència, de qualsevol profunditat, sense cap veritable espessor.

També tenia raó quan es va inspirar en les tècniques perspectives del Renaixement: aquestes van animar la pintura a produir lliurement experiències de profunditat i, en general, presentacions de l'Ésser. No eren falses més que si pretenien cloure la recerca i la història de la pintura, fundar una pintura exacta i infal·lible. Panofsky ho ha mostrat a propòsit del homes del Renaixement¹⁴, aquest entusiasme no estava desprovist de mala fe. Els teòrics intentaven oblidar el camp visual esfèric dels Antics, la seva perspectiva angular, que lliga la grandesa aparent, no a la distància, sinó a l'angle sota el qual veiem l'objecte, allò que desdenyosament anomenaven *perspectiva naturalis* o *communis*, en

benefici d'una *perspectiva artificialis* capaç en principi de fundar una construcció exacta, i arribaven, per acreditar aquest mite, fins i tot a expurgar Euclides, ometent de les seves traduccions el teorema VIII, que els destorbava. Els pintors, ells, saben per experiència que cap de les tècniques de la perspectiva no és una sol·lució exacta, que no hi ha projecció del món existent que el respecti des de tots els punts de vista i que mereixi esdevenir la llei fonamental de la pintura, i que la perspectiva linial és ben just un punt d'arribada que obre a la pintura, al contrari, molts camins: amb els italians, el de la representació de l'objecte, però amb els pintors del Nord, el del *Hochraum*, del *Nachraum*, del *Schägräum*... Així, la projecció plana no excita sempre el nostre pensament a retrobar la forma vertadera de les coses, com pensava Descartes: al contrari, passat un cert grau de deformació, és al nostre punt de vista que remet: pel que fa a les coses, fugen en un allunyament que cap pensament no franqueja. Alguna cosa en l'espai escapa a les nostres temptatives de sobrevol. La veritat és que cap mitjà d'expressió adquirit no resol els problemes de la pintura, no la transforma en tècnica, perquè cap forma simbòlica no funciona mai com un estímul: allà on ella ha operat i actua, és conjuntament amb tot el context de l'obra, ho fa conjuntament amb tot el context de l'obra i de cap manera pels mitjans del *trompe l'oeil*. El *Stilmoment* no dispensa mai del *Wermoment*¹⁵. El llenguatge de la pintura no és pas, ell, «instituit per la Naturalesa»: és per fer i per refer. La perspectiva del Renaixement no és un «truc» infal·lible: no és més que un cas particular, una dada, un moment en una informació poètica del món que continua després d'ella.

Descartes, tanmateix, no seria pas Descartes si hagués pensat *eliminar* l'enigma de la visió. No hi ha visió sense pensament. Pensar, però, no és suficient per veure: la visió és un pensament condicionat, la visió neix «en ocasió» d'allò que arriba al cos, és «excitada» a pensar per ell. No tria ser o no ser, ni pensar això o allò. Ha de portar en el seu cor aquesta pesantor i aquesta dependència que no li poden arribar per una intrusió des de fora. Aquests esdeveniments del cos són «instituits per la naturalesa» per donar-nos a veure això o allò. El pensament de la visió funciona segons un programa i una llei que no s'ha donat, no està en possessió de les seves premisses, no és pas pensament del tot present, del tot actual, hi ha en el seu centre un misteri de passivitat. La situació és, doncs, aquesta: tot allò que hom diu i pensa de la visió en fa, d'ella, un pensament. Quan, per exemple, hom vol comprendre com veiem la situació dels objectes, no hi ha cap altra forma de fer-ho que suposar l'ànima capaç, sabent on són les parts del seu cos, de «transferir la seva atenció d'ací» a tots els punts de l'espai que estan en el prolongament dels membres¹⁶. Però això no és encara sinó un «model» de l'esdeveniment. Aquest espai del seu cos que l'ànima estén a les coses, aquest primer *aquí* a partir del qual vindran tots els *allà*, com el sap ella? Aquest espai, no és, com els altres, un mode qualsevol, una mostra de l'extensió, és el lloc del cos que ella anomena «seu», és un lloc que ella habita. El cos que anima no és, per a ella, un objecte entre els objectes, i ella no en treu tota la resta de l'espai a títol de premissa implicada. Ella pensa segons el cos, no segons ella mateixa, i, en el pacte natural que l'hi uneix, estan estipulades també l'espai, la distància exterior. Si, per un tal grau d'acomodació i de convergència de l'ull, l'ànima percep una tal distància, el pensament que extreu la segona relació de la primera és com un

pensament immemorial inscrit en la nostra fàbrica interna: «I això ens passa ordinàriament sense que hi reflexionem, de la mateixa manera que, quan estrenyem alguna cosa amb la mà, la conformem a la gressor i a la figura d'aquest cos i la sentim per mitjà seu, sense que, per això, calgui que pensem en els seus moviments»¹⁷. El cos és, per a l'ànima, el seu espai natal i la matriu de qualsevol altre espai existent. Així, la visió es desdobla: hi ha la visió sobre la qual jo reflexiono, no la puc pensar d'una altra manera que com a pensament, inspecció de l'Esperit, judici, lectura de signes. I hi ha la visió que té lloc, pensament honorari o instituït, anegada en un cos seu, del qual no en pot tenir idea sinó exercitant-lo, i que introdueix, entre l'espai i el pensament, l'ordre autònom del compost d'ànima i cos. L'enigma de la visió no és pas eliminat: és retornat del «pensament de veure» a la visió en acte.

Aquesta visió de fet i l' «hi ha» que conté, tanmateix, no trasbalsen la filosofia de Descartes. Essent pensament unit a un cos, no pot, per definició, ser veritablement pensament. Hom pot practicar-la, exercir-la i, per dir-ho així, existir-la, hom no pot treure'n res que mereixi de dir-se veritable. Si, com la reina Elisabeth, es vol, de totes passades, pensar-hi alguna cosa, no es pot sinó reprendre Aristòtil i l'Escolàstica, concebre el pensament com a corporal, cosa que no es concep, però és l'única manera de formular davant l'enteniment la unió de l'ànima i del cos. Veritablement, és absurd sotmetre a l'enteniment pur la mescla de l'enteniment i del cos. Aquests suposats pensaments són els emblemes de l' «ús de la vida», les armes parlants de la unió, legítims a condició que hom no els prengui per pensaments. Són els indicis d'un ordre de l'existència –de l'home existent, del món existent– que no tenim l'encàrreg de pensar. Aquest ordre no marca en el nostre mapa de l'Ésser cap *terra incognita*, no restringeix l'abast dels nostres pensaments, perquè ell és, tant com ella, sostingut per una Veritat que fonamenta tant la seva obscuritat com les nostres llums. És fins aquí que ens cal arribar per trobar, en Descartes, alguna cosa semblant a una metafísica de la profunditat: perquè d'aquesta Veritat, nosaltres no assistim al seu naixement, l'ésser de Déu és per a nosaltres abisme... Estremiment ràpidament superat: per a Descartes, és tant fútil sondejar aquest abisme com pensar l'espai de l'ànima i la profunditat del visible. En tots aquests temes, estem desqualificats per posició. Aquest és el secret de l'equilibri cartesiana: una metafísica que ens dona raons decisives per no fer més metafísica, valida les nostres evidències tot limitant-les, obre el nostre pensament sense esquinçar-lo.

Secret perdut i, pel que sembla, per sempre: si retrobem un equilibri entre la ciència i la filosofia, entre els nostres models i l'obscuritat de l' «hi ha», caldrà que aquest sigui un nou equilibri. La nostra ciència ha rebutjat tant les justificacions com les restriccions de camp que Descartes li imposava. Els models que ella inventa ja no pretén deduir-los dels atributs de Déu. La profunditat del món existent i la del Déu insondable ja no venen a duplicar la vulgaritat del pensament «tecnificat». De la marrada per la metafísica que Descartes, amb tot, havia fet un cop a la seva vida, la ciència se'n dispensa: aquesta parteix d'allò que va ser, per a Descartes, el seu punt d'arribada. El pensament operacional reivindica, sota el nom de psicologia, el domini del contacte amb si mateix i amb el món existent que Descartes reservava a una experiència cega però irreductible.

És fonamentalment hostil a la filosofia com a pensament del contacte i, si en retroba el sentit, serà per l'excés mateix de la seva desimboltura, quan, després d'haver introduït tota mena de nocions que, segons Descartes, alliberaven del pensament confús –qualitat, estructura escalar, solidaritat de l'observador i de l'observat–, s'adonà de sobte que no es pot parlar sumàriament de tots aquests éssers com a *constructa*. Mentrestant, és contra ell que la filosofia es manté, enfonsant-se en aquesta dimensió del compost d'ànima i cos, del món existent, de l'Ésser abissal que Descartes ha obert i que, de seguida, ha tornat a tancar. La nostra ciència i la nostra filosofia són dos resultats fidels i infidels del cartesianisme, dos monstres nascuts del seu desmembrament.

A la nostra filosofia només li resta emprendre la prospecció del món actual. Nosaltres *som* el compost d'ànima i cos, cal, doncs, que hi hagi un pensament d'això: és a aquest saber de posició o de situació que Descartes deu allò que en diu, o allò que diu alguna vegada, de la presència del cos «contra l'ànima» o de la presència del món exterior «a la punta» de les nostres mans. Aquí el cos ja no és un mitjà de la visió i del tacte, sinó el seu dipositari. Lluny de ser els nostres òrgans uns instruments, són els nostres instruments, al contrari, els que són uns òrgans referits. L'espai ja no és aquell del qual parla la *Diòptrica*, xarxa de relacions entre objectes, tal com la veuria un tercer testimoni de la meua visió o un geòmetra que la reconstruís i la sobrevolés, és un espai comptat a partir de mi com a punt o grau zero de l'espacialitat. Jo no el veig segons el seu embolcall exterior, el visc desde dins, hi sóc englobat. Després de tot, el món és al voltant de mi, no davant meu. La llum és retrobada com acció a distància i ja no reduïda a l'acció de contacte, en uns altres termes, concebuda com pot ser-ho per aquells que no hi veuen. La visió reprén el seu poder fonamental de manifestar, de mostrar més que ella mateixa. I ja que se'n ha dit que una mica de tinta és suficient per fer veure boscos i tempestes, cal que ella tingui *el seu* imaginari. La seva transcendència ja no és delegada a un esperit lector que desxifra els impactes de la llum-cosa en el cervell, i que també ho faria si mai no hagués habitat un cos. Ja no es tracta de parlar de l'espai i de la llum, sinó de fer parlar l'espai i la llum que són aquí. Qüestió interminable, perquè la visió a la qual s'adreça és ella mateixa qüestió. Totes les recerques que hom creia tancades es reobren. Què és la profunditat, què és la llum, *ti tò ón* –què són, no pas per a l'esperit que s'exclou del cos, sinó per a aquell del qual Descartes ha dit que hi era estès– i, en fi, no només per a l'esperit, sinó per a si mateixos, ja que ens travessen, ens engloben?

Ara bé, aquesta filosofia que està per fer és la que anima el pintor, no pas quan expressa opinions sobre el món, sinó en l'instant en què la seva visió es fa gest, quan, com dirà Cézanne, ell «pensa en pintura»¹⁸.

IV

Tota la història moderna de la pintura, el seu esforç per alliberar-se de l'il·lusionisme i per adquirir les seves pròpies dimensions tenen una significació metafísica. No és qüestió de demostrar-ho. No per raons derivades dels límits de l'objectivitat en història i de

la inevitable pluralitat de les interpretacions que prohibiria lligar una filosofia i un esdeveniment: la metafísica en la qual pensem no és un cos d'idees separades per al qual hom buscaria justificacions inductives en l'experiència –i hi ha en la carn de la contingència una estructura de l'esdeveniment, una virtut pròpia de l'escenari que no impedeixen pas la pluralitat de les interpretacions, que fins i tot en són la raó profunda, que en fan un tema perdurable de la vida històrica i que tenen dret a un estatut filosòfic. En cert sentit, tot el que s'ha pogut dir i que es dirà de la Revolució francesa ha estat sempre en ella, és des d'aleshores en ella, en aquesta onada que s'ha dibuixat sobre el fons dels fets parcel·laris amb la seva escuma de passat i la seva cresta d'avenir, i és sempre mirant millor *com ella s'ha fet* que hom en dóna i que hom en donarà noves representacions. Pel que fa a la història de les obres, en qualsevol cas, si són grans, el sentit que després hom els dóna ha sortit d'elles. És l'obra mateixa que ha obert el camp a partir del qual ella apareix amb una altra llum, és ella que *es* metamorfosa i *esdevé* la continuació; les reinterpretacions interminables de les quals és *legítimament* susceptible no la canvien sinó en ella mateixa i, si l'historiador retroba sota el contingut manifest l'excedent i l'essensor de sentit, la textura que li prepara un llarg avenir, aquesta manera activa d'ésser, aquesta possibilitat que ell desvela en l'obra, aquest monograma que hi troba, fonamenten una meditació filosòfica. Però aquest treball demana una llarga familiaritat amb la història. Ens manca tot per a executar-lo, la competència i el lloc. Simplement, ja que la potència o la generativitat de les obres excedeix qualsevol relació positiva de causalitat i de filiació, no és il·legítim que un profà, deixant parlar el record d'alguns quadres i d'alguns llibres, digui com la pintura intervé en les seves reflexions i consigní el sentiment que té d'una discordança profunda, d'una mutació en les relacions de l'home i de l'Ésser, quan confronta en massa un univers de pensament clàssic amb les recerques de la pintura moderna. Una mena d'història per contacte, que potser no surt dels límits d'una persona i que, tanmateix, ho deu tot a la freqüentació dels altres...

«Jo penso que Cézanne ha buscat la profunditat tota la seva vida», diu Giacometti¹⁹, i Robert Delaunay: «La profunditat és la nova inspiració»²⁰. Quatre segles després de les «solucions» del Renaixement i tres segles després de Descartes, la profunditat és sempre nova i exigeix que hom la busqui, no pas «un cop a la vida», sinó tota una vida. No pot tractar-se de l'interval sense misteri que jo veuria des d'un avió entre aquests arbres propers i els llunyans. Ni tampoc de l'escamoteig d'unes coses per unes altres que em representa vivament un dibuix en perspectiva: aquestes dues vistes són molt explícites i no plantegen cap qüestió. El que és enigmàtic és el seu lligam, és allò que hi ha entre elles –és que jo veig les coses, cadascuna al seu lloc, precisament perquè s'eclipsen l'una a l'altra–, és que siguin rivals davant la meua mirada precisament perquè cadascuna d'elles és al seu lloc. És la seva exterioritat coneguda en el seu embolcall i la seva mútua dependència en la seva autonomia. De la profunditat així entesa, ja no es pot dir que és «tercera dimensió». D'entrada, si en fos una, aquesta seria més aviat la primera: només hi ha formes, plans definits, si hom estipula a quina distància de mi es troben les seves diferents parts. Però una primera dimensió i que conté les altres no és una dimensió, almenys en el sentit habitual *d'una certa relació* d'acord amb la qual hom mesura. La

profunditat així entesa és, més aviat, l'experiència de la reversibilitat de les dimensions, d'una «localitat» global on tot és alhora, de la qual altura, amplada i distància són abstractes, d'una voluminositat que hom expressa en un mot tot dient que una cosa és allà. Quan Cézanne busca la profunditat, és aquesta deflagració de l'Ésser que busca i és en tots els modes de l'espai que ho fa, també en la forma. Cézanne ja sap allò que el cubisme tornarà a dir: que la forma externa, l'embolcall, és secundari, derivat, que no és allò que fa que una cosa prengui forma, que cal trencar aquesta closca d'espai, rompre la compotera –i pintar, al seu lloc, què? Cubs, esferes, cons, com va dir un cop? Formes pures que tenen la solidesa d'allò que pot ser definit per una llei de construcció interna i que, totes juntes, com a traces o seccions de la cosa, la deixen aparèixer entre elles com un rostre entre canyissos? Això posaria la solidesa de l'Ésser en un costat i la seva varietat en un altre. Cézanne ja ha fet una experiència d'aquest tipus en el seu període intermig. S'ha instal·lat en el sòlid, en l'espai –i ha constatat que en aquest espai, caps o continent massa ample per a elles, les coses comencen a bellugar color contra color, a modular en la inestabilitat²¹. És conjuntament, doncs, que cal buscar l'espai i el contingut. El problema es generalitza, ja no és només el de la distància i de la línia i de la forma, és a més el del color.

El color és «l'indret on el nostre cervell i l'univers s'ajunten», va dir Cézanne en aquest admirable llenguatge d'artesà de l'Ésser que a Klee li agradava citar²². És en benefici del color que cal esbotzar la forma-espectacle. No es tracta, doncs, del colors, «simulacre dels colors de la natura»²³, es tracta de la dimensió de color, aquella que crea d'ella mateixa a ella mateixa unes identitats, unes diferències, una textura, una materialitat, una qualque cosa... Tanmateix, decididament, no hi ha recepta del visible, i només el color no n'és una, com tampoc no ho és l'espai. El retorn al color té el mèrit de portar una mica més prop del «cor de les coses»²⁴: però és més enllà del color-embolcall com de l'espai-embolcall. El *Retrat de Vallier* posa entre els colors uns blancs, els quals tenen per funció, d'ara endavant, afaïçonar, destacar un ésser més general que l'ésser-groc o l'ésser-verd o l'ésser blau –com en les aquarel·les dels darrers anys, l'espai, del qual es creia que és l'evidència mateixa i que a propòsit d'ell almenys la qüestió *on* no es planteja, irradia al voltant de plans que no són a cap lloc assignable, «superposició de superfícies transparents», «moviment flotant de plans de color que es recobreixen, que avancen i que reculen»²⁵.

Com es veu, ja no es tracta d'afegir una dimensió a les dues dimensions de la tela, d'organitzar una il·lusió o una percepció sense objecte la perfecció de la qual consistiria en assemblar-se el més possible a la visió empírica. La profunditat pictòrica (i també l'altura i l'amplada pintades) vénen no se sap d'on a posar-se, a geminar sobre el suport. La visió del pintor ja no és una mirada sobre un *defora*, relació «físicoòptica»²⁶ només amb el món. El món ja no és davant seu per representació: és més aviat el pintor que neix en les coses com per concentració i arribada a si del visible, i el quadre finalment no es refereix a res que estigui entre les coses empíriques més que a condició de ser d'entrada «autofiguratiu»; no és espectacle d'alguna cosa més que essent «espectacle de res»²⁷, rebentant la «pell de les coses»²⁸ per mostrar com les coses es fan coses i el món, món.

Apollinaire deia que hi ha en un poema frases que no semblen haver estat *creades*, que semblen haver-se *format*. I Henri Michaux, que de vegades els colors de Klee semblen nascuts lentament sobre la tela, emanats d'un fons primordial, «exhalats en bon indret»²⁹ com una patina o una floridura. L'art no és construcció, artífici, relació industriosa a un espai i a un món del defora. És veritablement el «crit inarticulat», del qual parla Hermes Trismegist, «que semblava la veu de la llum». I, un cop allà, desvetlla en la visió ordinària de les potències adormides un secret de preexistència. Quan veig a través de l'espessor de l'aigua l'enrajolat al fons de la piscina, no el veig pas malgrat l'aigua i els reflexos, el veig justament a través d'ells, per ells. Si no hi hagués aquestes distorsions, aquests ratllats de sol, si jo veiés sense aquesta carn la geometria de l'enrajolat, és aleshores que deixaria de veure'l tal com és, on és, a saber: més lluny que qualsevol lloc idèntic. L'aigua mateixa, la potència aquosa, l'element xaropós i reflectant, no puc dir que estigui *en* l'espai: no està en cap altre lloc, però no està dins la piscina. L'aigua la habita, s'hi materialitza, no hi és contiguda, i si aixeco els ulls cap a la pantalla dels xipresos on juga la xarxa dels reflexos, no puc dir que l'aigua també la visiti, ni almenys que hi envii la seva essència activa i vivent. És aquesta animació interna, aquesta irradiació del visible, allò que el pintor busca amb els noms de profunditat, d'espai, de color.

Quan hom hi pensa, és un fet sorprenent que sovint un bon pintor faci també bon dibuix o bona escultura. No sent comparables ni els mitjans d'expressió ni els gestos, és la prova que hi ha un sistema d'equivalències, un Logos de les línies, de les llums, dels colors, dels relleus, de les masses, una presentació sense concepte de l'Ésser universal. L'esforç de la pintura moderna no ha consistit tant en escollir entre la línia i el color, o fins i tot entre la figuració de les coses i la creació de signes, com en multiplicar els sistemes d'equivalències, en trencar la seva adherència a l'embolcall de les coses; tot això pot exigir la creació de nous materials o nous mitjans d'expressió, però a vegades es fa per reexamen i reinvestiment dels ja existents. Hi ha hagut, per exemple, una concepció prosaica de la línia com a atribut positiu i propietat de l'objecte en si. És el contorn de la poma o el límit del camp llaurat i del prat tinguts per presents en el món, línies de punts sobre les quals, al llapis o al pinzell, només els caldria passar. Aquesta línia és contestada per tota la pintura moderna, probablement per qualsevol pintura, ja que Vinci, en el *Tractat de la Pintura*, parlava de «descobrir en cada objecte... la manera particular segons la qual es dirigeix a través de tota la seva extensió... una certa línia flexuosa que és com el seu eix generador»³⁰. Ravaisson i Bergson van sentir aquí alguna cosa important, sense atrevir-se a desxifrar l'oracle fins al final. Bergson gairebé només busca el «serpentejar individual» en els éssers vius, i només molt tímidament avança que la línia oncosa «pot no ser cap de les línies visibles de la figura», que «aquesta no és més aquí que allà» i tanmateix «dóna la clau de tot»³¹. És en el llindar d'aquesta descoberta colpidora, ja familiar als pintors, que no hi ha línies visibles en si, que ni el contorn de la poma, ni el límit del camp ni del prat, no són aquí o allà, que són sempre ençà o més enllà del punt on es mira, sempre entremig o al darrera d'allò que hom fixa, indicats, implicats i, fins i tot, molt imperiosament exigits per les coses, però no pas coses ells mateixos. Eren considerats com si delimitessin la poma o el prat, però la poma i el prat «es formen» de si mateixos i s'instal·len en el visible com vingudes d'un rera-món preespacial... Ara bé, la impugnació de

la línia prosaica no exclou en absolut qualsevol línia de la pintura com potser van creure els impressionistes. Només es tracta d'alliberar-la, de fer reviure el seu poder constituent i, sense cap contradicció, la veiem reaparèixer i triomfar en pintors com Klee o Matisse, que han cregut més que ningú en el color. Perquè, d'ara endavant, segons l'expressió de Klee, ella ja no imita el visible, «fa visible», és el pla d'una gènesi de les coses. Potser mai abans de Klee hom no havia «deixat somniar una línia»³². El començament del traçat estableix, instal·la un cert nivell o mode del lineal, una certa manera, per a la línia, de ser i de fer-se línia, «d'anar en línia»³³. En relació a ella, qualsevol inflexió que segueixi tindrà valor diacrític, serà una relació a si de la línia, formarà una aventura, una història, un sentit de la línia, segons que declini més o menys, més o menys depressa, més o menys subtilment.

Caminant per l'espai, ella soscava, però, l'espai prosaïc i el *partes extra partes*, desenvolupa una manera d'estendre's activament per l'espai que subteixeix tant l'espacialitat d'una cosa com la d'un pòmer o d'un home. Simplement, per donar l'eix generador d'un home, el pintor, diu Klee, «necessitaria un reticle de línies fins a tal punt embrollat que ja no es tractaria d'una representació veritablement elemental»³⁴. Que un decideixi, doncs, com Klee, d'atenir-se rigorosament al principi de la gènesi del visible, de la pintura fonamental, indirecta o, com va dir Klee, absoluta –confiant al *títol* la cura de designar pel seu nom prosaïc l'ésser així constituït, per deixar funcionar la pintura més purament com a pintura– o que, al contrari, com Matisse en els seus dibuixos, hom cregui poder posar en una línia única la senya prosaica de l'ésser i la sorda operació que compona en ell la mollesa o la inèrcia i la força per constituir-lo com a *nu*, *rostre* o *flor*, tot això no provoca, entre ells, tantes diferències. Hi ha dues fulles de grèvol que Klee ha pintat de la manera més figurativa i que, d'entrada, són rigorosament indesxifrables, resten monstruoses fins al final, increïbles, fantasmagòriques a força «d'*exactitud*». I les dones de Matisse (recordem els sarcasmes dels seus contemporanis) no eren immediatament dones, ho van esdevenir: és Matisse que ens ha ensenyat a veure els seus contorns, no a la manera «físico-òptica», sinó com a nervadures, com els eixos d'un sistema d'activitat i de passivitat carnals. Figurativa o no, la línia, en qualsevol cas, ja no és imitació de les coses ni cosa. És un cert desequilibri preparat en la indiferència del paper blanc, és una certa perforació practicada en l'en si, un cert buit constituent, del qual les escultures de Moore mostren peremptòriament que duu la pretesa positivitat de les coses. La línia ja no és, com en la geometria clàssica, l'aparició d'un ésser sobre el buit del fons; és, com en les geometries modernes, restricció, segregació, modulació d'una espacialitat prèvia.

Quan ha creat la línia latent, la pintura s'ha donat un moviment sense desplaçament, per vibració o irradiació. I li cal fer-ho a sobre de la tela o del paper, ja que, com es diu, la pintura és un art de l'espai, i no té el recurs de fabricar mòbils. Però la tela immòbil podria suggerir un canvi de lloc, com la traça de l'estel fugaç en la meua retina em suggereix una transició, un moviment que ella no conté pas. El quadre propocionaria als meus ulls, si fa no fa, allò que els moviments reals els proporcionarien: vistes instantànies en sèrie, convenientment desgavellades, amb actituds inestables, si es tracta d'un vivent, en suspens entre un abans i un després, en una paraula, les aparences del canvi de

lloc que l'espectador llegiria en la seva traça. És aquí que la famosa observació de Rodin assoleix la seva importància: les vistes instantànies, les actituds inestables petrifiquen el moviment —com ho mostren tantes fotografies en les quals l'atleta és immobilitzat per sempre. Hom no el desglacaria pas multiplicant les vistes. Les fotografies de Marey, les anàlisis cubistes, la *Mariée* de Duchamp no es bellugen: ofereixen un somieig zenonià del moviment. Hom veu un cos rígid com una armadura que fa funcionar les seves articulacions, és aquí i és allà, màgicament, però no *va* d'aquí cap allà. El cinema ofereix el moviment, *però com?* És, com es creu, copiant de més prop el canvi de lloc? Hom pot suposar que no, perquè el ralentit ofereix un cos flotant entre els objectes com una alga, i aquest no *es mou*. Allò que dóna el moviment, diu Rodin³⁵, és una imatge en la qual els braços, les cames, el tronc, el cap són presos cadascun en un altre instant, el qual, doncs, representa el cos en una actitud que ell no ha tingut en cap moment, i imposa entre les seves parts enllaços ficticis, com si aquest afrontament d'incomposables pogués, i pogués sol, fer sorgir en el bronze i sobre la tela la transició i la durada. Els únics instants reeixits d'un moviment són aquells que s'acosten a aquest arranjament paradoxal, quan, per exemple, l'home que camina ha estat pres en el moment en què els seus dos peus tocaven el terra: perquè aleshores hom té gairebé la ubiqüitat temporal del cos que fa que l'home *travessi d'una gambada* l'espai. El quadre fa veure el moviment per la seva discordança interna; la posició de cada membre, justament pel que té d'incompatible amb la dels altres, segons la lògica del cos, és datada d'una altra manera, i com que tots resten visiblement en la unitat d'un cos, és ell que es posa a travessar d'una gambada la durada. El seu moviment és alguna cosa que es premedita entre les cames, el tronc, els braços, el cap, en algun focus virtual, i no esclata sinó després en canvi de lloc. Perquè el cavall fotografiat en l'instant en què no toca el terra, en ple moviment doncs, amb les seves potes gairebé replegades a sota, té l'aire de saltar sobre el terreny? I perquè, al contrari, els cavalls de Géricault corren sobre la tela, en una postura, tanmateix, que cap cavall al galop mai no ha pres? Els cavalls del *Derby d'Epson* em fan veure la posició del cos sobre el terra i, segons una lògica del cos que conec bé, aquestes posicions en l'espai són també posicions en la durada. Rodin té aquí una expressió profunda: «És l'artista qui és verídic i és la fotografia que és mentidera, perquè, en la realitat, el temps no s'atura»³⁶. La fotografia manté oberts els instants que l'empenta del temps torna a tancar de seguida, destrueix el pas, la intrusió, la «metamorfosi» del temps que la pintura fa visibles, al contrari, perquè els cavalls tenen en ells el «deixar aquí, anar allà»³⁷, perquè tenen un peu en cada instant. La pintura no cerca el defora del moviment, sinó les seves xifres secretes. I n'hi ha de més subtils que aquelles de les quals Rodin parla: qualsevol carn, i fins i tot la del món, irradia fora d'ella mateixa. Malgrat que, segons les èpoques i segons les escoles, hom s'aferra més al moviment manifest o al monumental, la pintura mai no és completament fora del temps, perquè és sempre dins d'allò carnal.

Ara hom sent potser millor tot el que comporta aquest petit mot: veure. La visió no és pas un cert mode del pensament ni presència a si: és el mitjà que m'és donat per ser absent de mi mateix, per assistir des de dins a la fissió de l'Ésser, només al terme de la qual jo em tanco sobre mi.

Els pintors sempre ho han sabut. Vinci³⁸ invoca una «ciència pictòrica» que no parla amb mots (i menys encara amb nombres), sinó amb obres que existeixen en el visible a la manera de les coses naturals i que, tanmateix, es comunica per elles «a totes les generacions de l'univers». Aquesta ciència silenciosa, la qual, com dirà Rilke a propòsit de Rodin, fa entrar dins de l'obra les formes de les coses «no dessegellades»³⁹, ve de l'ull i s'adreça a l'ull. Cal comprendre l'ull com la «finestra de l'ànima». «L'ull..., pel qual la bellesa de l'univers es revela a la nostra contemplació, és d'una tal excel·lència que qualsevol que es resignés a la seva pèrdua es privaria de conèixer totes les obres de la naturalesa la vista de les quals fa restar l'ànima contenta en la presó del cos, gràcies als ulls que li representen la infinita varietat de la creació: qui els perd abandona aquesta ànima dins d'una obscura presó en la qual acaba qualsevol esperança de tornar a veure el sol, llum de l'univers». L'ull aconsegueix el prodigi d'obrir a l'ànima allò que no és pas ànima, el benaurat domini de les coses i el seu déu, el sol. Un cartesià pot creure que el món existent no és pas visible, que l'única llum és la de l'esperit, que qualsevol visió es fa en Déu. Un pintor no pot consentir que la nostra obertura al món sigui il·lusòria o indirecta, que allò que veiem no sigui el món mateix, que l'esperit no se les tingui més que amb els seus pensaments o amb un altre esperit. Ell accepta amb totes les seves dificultats el mite de les finestres de l'ànima: cal que el que és sense lloc sigui sotmès a un cos, encara més: sigui iniciat per ell a tots els altres i a la naturalesa. Cal prendre literalment allò que ens ensenya la visió: que, per ella, toquem el sol, les estrelles, som al mateix temps pertot arreu, tan prop de les coses llunyanes com de les properes, i que fins i tot el nostre poder d'imaginar-nos en un altre lloc —«Jo sóc a Petersburg en el meu llit, a París, els meus ulls veuen el sol»⁴⁰—, de fitar lliurement, siguin on siguin, els éssers reals, s'obté també de la visió, torna a emprar els mitjans que tenim d'ella. Només ella ens ensenya que éssers diferents, «exterior», estranys els uns als altres, són tanmateix absolutament *ensems*, la «simultanèïtat» —misteri que els psicòlegs manegen com un nen els explosius. Robert Delaunay diu breument: «el ferrocarril és la imatge del successiu que s'acosta al paral·lel: la paritat dels rails»⁴¹. Els rails que convergeixen i no convergeixen, que convergeixen *per* restar allà baix equidistants, el món que és segons la meua perspectiva *per ser* independent de mi, que és per a mi *a fi* d'ésser sense mi, d'ésser món. El «*quale* visual»⁴² em dona i em dona només la presència d'allò que no és pas jo, d'allò que és simplement i plenament. Ho fa perquè, com a textura, és la concreció d'una visibilitat universal, d'un únic Espai que separa i que reuneix, que sustenta qualsevol cohesió (i fins i tot aquella del passat i de l'avenir, perquè aquesta no es donaria si no fossin parts en el mateix Espai). Cada cosa visual qualsevol, qualsevol individu que existeix, funciona també com a dimensió, perquè es dona com a resultat d'una dehiscència de l'Ésser. Això vol dir, finalment, que el propi del visible és tenir un doble invisible en sentit estricte que fa present com una certa absència. «A la seva època, els nostres antípodes d'ahir, els impressionistes, tenien completament raó quan establien el seu estatge entre els rebrots i les brosses de l'espectacle quotidià. Pel que fa a nosaltres, el nostre cor bat per conduir-nos vers les profunditats... Aquestes estranyeses esdevindran... realitats. Perquè, en lloc de limitar-se a la restitució diversament intensa del visible, hi annexen fins i tot la part de l'invisible

albirada ocultament»⁴³. Hi ha allò que ateny l'ull de cara, les propietats frontals del visible —però també allò que l'ateny des de baix, la profunda latència postural en què el cos s'aixeca per veure—, i hi ha allò que ateny la visió des de dalt, tots els fenòmens del vol, de la natació, del moviment, en què ella participa, ja no en la pesantor del orígens, sinó en els acompliments lliures⁴⁴. El pintor, per ella, toca, doncs, els dos extrems. En el fons immemorial del visible, alguna cosa que envaeix el seu cos s'ha bellugat, s'ha encès, i tot allò que pinta és una resposta a aquesta suscitant, la seva mà és «només l'instrument d'una voluntat llunyana». La visió és el retrobament, com en una cruïlla, de tots els aspectes de l'Ésser. «Un cert foc pretén viure, es desvetlla; guiant-se per la mà conductora, ateny el suport i l'envaeix, després tanca, espurna saltironant, el cercle que havia de traçar: retorn a l'ull i més enllà»⁴⁵. Dins d'aquest circuit, cap ruptura, impossible dir que aquí s'acaba la natura i comença l'home o l'expressió. És, doncs, l'Ésser mut que, ell mateix, ve a manifestar el seu propi sentit. Heus aquí perquè el dilema de la figuració i de la no figuració està mal plantejat: és, a la vegada, vertader i sense contradicció que cap raïm no ha estat mai allò que és en la pintura més figurativa, i que cap pintura, fins i tot abstracta, no pot el·ludir l'Ésser, ni que el raïm del Caravaggio és el raïm mateix⁴⁶. Aquesta precessió d'allò que és respecte allò que es veu i que fa veure, d'allò que es veu i que fa veure respecte allò que és, és la visió mateixa. I, per donar la fórmula ontològica de la pintura, a penes si cal forçar els mots del pintor, ja que Klee va escriure amb trenta-set anys aquests mots que hom va gravar sobre la seva tomba: «Sóc inaprehensible en la immanència...»⁴⁷.

V

Ja que profunditat, color, forma, línia, moviment, contorn, fisionomia, són branques de l'Ésser, i que cadascun d'ells pot restablir tota la mata, no hi ha en pintura «problemes» separats ni camins veritablement oposats, ni «solucions» parcials, ni progrés per acumulació, ni opcions sense retorn. Mai no està exclòs que el pintor pugui reprendre un dels emblemes que havia descartat, amb el benentès que fent-lo parlar d'una altra manera: els contorns de Rouault no són el contorns d'Ingres. La llum —«vella sultana, diu Georges Limbour, els encants de la qual s'han marcat a començaments d'aquest segle»⁴⁸—, expulsada en un principi pels pintors de la matèria, reapareix finalment en Dubuffet com una certa textura de la matèria. Hom no és mai a redós d'aquests retorns. Ni de les convergències menys ateses: hi ha fragments de Rodin que són escultures de Germaine Richier, *perquè eren escultors*, és a dir, relligats a una única i mateixa xarxa de l'Ésser. Per la mateixa raó, res no és mai assolit del tot. Tot «treballant» un dels seus problemes preferits, sigui el del vellut o el de la llana, el veritable pintor capgira, sense saber-ho, les dades de tots els altres. Fins i tot quan té l'aspecte de ser parcial, la seva recerca és sempre total. En el moment en què acaba d'assolir una certa destresa, s'adona que ha obert un altre camp en el qual tot allò que ha pogut expressar abans està per redir d'una altra manera. De tal manera que allò que ha trobat, encara no ho té, encara està

per buscar, la troballa reclama unes altres recerques. La idea d'una pintura universal, d'una totalització de la pintura, d'una pintura tota realitzada està completament mancada de sentit. Duraria encara milions d'anys, el món, per als pintors, i, si en resta, estarà encara per pintar, finirà sense haver estat acabat. Panofsky mostra que els «problemes» de la pintura, aquells que imanten la seva història, són sovint resolts de biaix, no en la línia de les recerques que en un principi els havien plantejat, sinó, al contrari, quan els pintors, en el fons de l'*impasse*, semblen oblidar-los, deixant-se atreure cap a altres llocs, i, de sobte, en plena distracció, els retroben i superen l'obstacle. Aquesta historicitat sorda que avança en el laberint per marrades, transgressió, intrusió i empentes sobtades, no significa que el pintor no sàpiguí allò que vol, sinó que allò que vol és ençà dels fins i dels mitjans, i dirigeix des de dalt tota la nostra activitat *útil*.

Estem fascinats de tal manera per la idea clàssica de l'adequació intel·lectual que aquest «pensament» mut de la pintura ens deixa, de vegades, la impressió d'un fútil remolí de significacions, d'una paraula paralitzada o avortada. I, si hom respon que cap pensament no es desprén completament d'un suport, que l'únic privilegi del pensament parlant és haver fet el seu maneuable, que les figures de la literatura i de la filosofia no són veritablement menys assolides que les de la pintura, no s'acumulen en un tresor estable, que fins i tot la ciència ensenya a reconèixer una zona del «fonamental» poblada d'éssers espessos, oberts, esquinçats, els quals no es tracta de considerar exhaustivament com a «informació estètica» dels cibernètics o els «grups d'operacions» matematicofísiques, i que, en fi, no estem enlloc en estat de fer un balanç objectiu ni de pensar un progrés en si, que és tota la història humana la que, en un cert sentit, és estacionària, aleshores què, diu l'enteniment, com Lamiel, *no hi ha més que això*? El punt més alt de la raó rau a constatar aquest esllavissament del sòl sota els nostres passos, a nomenar pomposament interrogació un estat d'estupor continuat, a cercar un camí en cercle, un Ésser que no és mai del tot?

Aquesta decepció, però, és la del fals imaginari, que reclama una positivitat que ompli exactament el seu buit. És la recança de no ser del tot. Recança que no és ni tan sols del tot fundada. Perquè si, ni en pintura ni tampoc en cap altre lloc, no podem establir una jerarquia de les civilitzacions ni parlar de progrés, no és pas que un destí ens retingui enrere, és més aviat que, en cert sentit, la primera de les pintures anava fins als fons de l'avenir. Si cap pintura no acaba la pintura, si ni tan sols cap obra no s'acaba absolutament, cada creació canvia, altera, il·lumina, aprofundeix, confirma, exalta, recrea o crea per endavant totes les altres. Si les creacions no són res que pugui ser assolit del tot, no és només que, com totes les coses, elles passin, és que elles també tenen gairebé tota la vida al davant seu. □

Le Tholonet, juliol-agost 1960

Traducció de Xavier Antich

- ¹ G. Charbonnier, *Le Monologue du peintre*, París, 1959, p. 172.
- ² G. Charbonnier, *id.*, p. 34.
- ³ G. Charbonnier, *id.*, pp. 143-145.
- ⁴ Claudel, *Introduction à la peinture hollandaise*, París, 1935, reed. 1946.
- ⁵ P. Schilder, *The Image and appearance of the human body*, Nova York, 1935, reed. 1950.
- ⁶ Robert Delaunay, *Du cubisme à l'art abstrait*, quaderns publicats per Pierre Francastel, París, 1957.
- ⁷ René Descartes, *Dioptrique*, Discurs VII, edició Adam i Tannery, VI, p. 165.
- ⁸ *Ibid.*, Discurs I, p. 83.
- ⁹ *Ibid.*, p. 84.
- ¹⁰ *Ibid.*, IV, pp. 112-114.
- ¹¹ *Ibid.*, pp. 112-114.
- ¹² *Ibid.*, VI, p. 130.
- ¹³ El sistema dels mitjans pels quals ens fa veure és objecte de ciència. Aleshores, perquè no hauríem de produir metòdicament imatges perfectes del món, una pintura universal alliberada de l'art personal, com la llengua universal ens alliberaria de totes les relacions confuses que s'arrossegueu en les llengües existents?
- ¹⁴ E. Panofsky, *Die Perspektive als symbolische Form*, dins *Vorträge der Bibliothek Warburg*, IV (1924-1925).
- ¹⁵ *Ibid.*
- ¹⁶ Descartes, *op. cit.*, VI, p. 135.
- ¹⁷ *Ibid.*, p. 137.
- ¹⁸ B. Dorival, *Paul Cézanne*, ed. P. Tisné, París, 1948: «Cézanne par ses lettres et ses témoins», pp. 103 i s.
- ¹⁹ G. Charbonnier, *op. cit.*, p. 176.
- ²⁰ R. Delaunay, ed. cit., p. 109.
- ²¹ F. Novotny, *Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive*, Viena, 1938.
- ²² W. Grohmann, *Paul Klee*, trad. fr. París, 1954, p. 141.
- ²³ R. Delaunay, ed. cit., p. 118.
- ²⁴ P. Klee, veure el seu *Journal*, trad. fr. P. Klossowski, París, 1959.
- ²⁵ Georg Schmidt, *Les aquarelles de Cézanne*, p. 21.
- ²⁶ P. Klee, *op. cit.*
- ²⁷ Ch. P. Bru, *Esthétique de l'abstraction*, París, 1959, pp. 86 i 99.
- ²⁸ Henri Michaux, *Aventures de lignes*.
- ²⁹ Henri Michaux, *ibid.*
- ³⁰ Ravaissón, cit. per H. Bergson, *La vie et l'oeuvre de Ravaissón*, en *La Pensée et le mouvant*, París, 1934.
- ³¹ H. Bergson, *ibid.*, pp. 264-265.
- ³² H. Michaux, *id.*
- ³³ W. Grohmann, *Klee, op. cit.*, p. 192.
- ³⁴ W. Grohmann, *Klee, op. cit.*, p. 192.
- ³⁵ Rodin, *L'art*, entrevistes reunides per Paul Gsell, París, 1911.
- ³⁶ *Id.*, p. 86. Rodin empra el mot citat més amunt de «metamorfosi».
- ³⁷ Henri Michaux.
- ³⁸ Cit. per Robert Delaunay, *op. cit.*, p. 175.
- ³⁹ Rilke, *Auguste Rodin*, París, 1928, p. 150.
- ⁴⁰ Robert Delaunay, *op. cit.*, pp. 115 i 110.
- ⁴¹ Klee, *Conferència de Iena*, 1924, segons W. Grohmann, *op.cit.*, p. 365.
- ⁴² Klee, *Conferència de Iena*, 1924, segons W. Grohmann, *op.cit.*, p. 365.
- ⁴³ Klee, *Conferència de Iena*, 1924, segons W. Grohmann, *op.cit.*, p. 365.
- ⁴⁴ Klee, *Wege des Naturstudiums*, 1923, segons G. Di San Lazzaro, *Klee*.
- ⁴⁵ Klee, citat per W. Grohmann, *op. cit.*, p. 99.
- ⁴⁶ A. Berne-Joffroy, *Le Dossier Caravage*, París, 1959, i Michel Butor, *La Corbeille de l'Ambrosienne*, NRF, 1960.
- ⁴⁷ Klee, *Journal*.
- ⁴⁸ G. Limbour, *Tableau bon levain à vous de cuire la pâte; l'art brut de Jean Dubuffet*, París, 1953.