

Pierre Puvis de Chavannes, (1824-1898). *La Sorgente*.



DEL PAISATGE OBJETIU AL PAISATGE ÍNTIM

Arnau Puig

Quan vàreig assenyalar el tema de què tractaria la meua intervenció en el cicle de conferències dedicat a la «decadència finisecular» en el marc general de les «Figures de fi de segle», y en centrar el meu interès en el paisatge, que em sembla que és el motiu plàstic que més palesa el canvi d'actitud sensible i mental respecte de l'entorn intel·lectual positivista —desencadenament galopant de la ciència i de la tecnologia que incideix directament en la producció i en els productes oferts a la societat per al seu consum—, quan vàreig assenyalar el tema, doncs, no tenia, aleshores, en compte que Jean Moréas, en el seu manifest sobre *Le symbolisme*, el setembre del 1886, havia escrit que «de l'objectivitat, l'art no pot obtenir més que un simple punt de partida, summament succint».

I això venia motivat perquè tampoc pensava centrar la meua intervenció sobre el simbolisme que, aleshores, se'm presentava com una actitud cosificadora, exactament la contrària que mantenien els impressionistes que, seguint els seus principis estètic-plàstics, procedien a la liquidació —la deliquescència, com s'ha adit— de l'objectivitat natural per emmenar l'art cap a la subjectivitat, singularitat i intimitat de les impressions òptiques, en pintura, i tàctils, en escultura, i fins i tot m'atreveria a dir decoratives, en arquitectura. Jo veia en l'opció representativa impressionista el pas decidit cap a la representació plàstica, l'abandó de l'objectivitat per la subjectivitat, com sembla que ho posà definitivament de manifest l'obra dels pintors *fauves* i dels expressionistes. (Deixo totalment de banda la incidència que en tot aquest procés hi hagi pogut «jugar» el moment plàstic conegut amb el nom d'*art nouveau* o modernisme.)

En tot això, els simbolistes se'm mostraven com uns ressagats que mantenien l'objectivitat acadèmica i a la que només hi afegien un canvi d'intenció perceptiu. A aquest judici potser hi ajudava la influència del simbolisme poètic que, per la seva pròpia especificitat, s'ha de servir d'uns materials inalterables —els mots— que ells muten, mercès a una insòlita disposició sintàctica que obliga a un forcat canvi de perceptual, respecte de la significació ordinària i convencional. Tanmateix, en voler verificar aquest —ara en soc conscient— pre-judici sobre el simbolisme, m'he adonat que no era aquest el concepte que els simbolistes en tenien de la seva activitat, si bé, com precisa Moréas, «el simbolisme requereix un estil complex i arquetípic: vocables impoluts, oracions ben compostes que s'alternen amb altres que vacil·len sinuosament, pleonasmes significatius, misterioses el·lipsis, anacoluts inacabats, tota mena de trops audaçs i multiformes; és a dir: el bon llenguatge viu». Llenguatge viu o «forma sensible» amb els quals «la poesia simbòlica cerca de vestir la Idea ... que, tanmateix, (la forma sensible) no seria un fi en sí mateixa sinó que estaria subordinada a la Idea, encara que en sigui el vehicle per a expressar-la». Hi ha doncs, una diferència entre l'actitud impressionista i la simbolista; la primera valora eminentment la forma sensible atesa, de la que n'és la manifestació positiva (òptica, tàctil o decorativa) de la cosa representada, mentre que la segona, la simbolista, en la forma sensible hi capta la representació de la Idea, que és el fonamental, el que en justifica l'actitud i l'acti-

vitat. El simbolisme defuig el regne dels sentits per anar al de les subtilitats de l'esperit, és a dir al de les representacions de sentiments vagues que es formulen a partir de la consciència i no pas de les dades sensibles. El pintor Gustave Moreau ho ha expressat així: «només crec en el que no veig i únicament en el que sento», concepte aquest que, evidentment se refereix a la sensibilitat de l'esperit i no pas a la dels sentits materials.

Tot això posa de manifest, doncs, que els que s'encaiminaven cap a la intimitat, vers la subjectivitat, no eren pas els impressionistes en valorar les dades sensibles —certament subjectives, però d'una subjectivitat que neix de la materialitat forçosament individualitzada i personalitzada de la perceptibilitat— sinó els simbolistes que s'atenien únicament i exclusiva als sentiments espirituals en el si de l'individu al marge de tota provocació exterior, com una exigència que neix de la manera de ser i no pas de l'entorn material o social.

Es potser per això que la sensibilitat del temps positivista en el qual els simbolistes en manifestaren titllés a aquests —i ells els assumissin plenament— del pitjors qualificatiu degradants, entre els quals hi havia el de «decadent», puix que en realitat descomposaven l'esperit del temps i la societat «progressista» en general, atacant els fonaments de l'objectivitat científica, sense els quals res de sòlid es podia fer i organitzar. Des d'aquest plantejament si situaven radicalment en oposició als impressionistes, la postura dels quals es basava en les dades i fets materials de les sensacions, que reconeixen, doncs, com quelcom d'objectiu provocador, quelcom d'aliè al subjecte. Precisament per a recuperar l'objecte, tal vegada excessivament diluït, del si mateix de l'impressionisme neixia l'objectivitat dels post-impressionistes «puntillistes» (Seurat i Siganc), cezannians (recuperar las formes bàsiques) o sensualistes (els *fauves*), tots ells desitjosos de redescobrir de nou el món extern i aliè al subjecte, que culminaria en el cubisme. Els simbolistes abandonaven tot això i si se servien del món era només com a mitjà per a representar l'inexpressable de la Idea, Idea que res tenia a veure amb el concepte hegel·lià que implica que el món concret i la història n'és la manifestació i el compliment. Per als simbolistes no hi ha altra realitat que la «interior» i allò que es pot assolir a través del món sensible i objectiu no és altra cosa que uns materials que poden suggerir aquell contingut, al·ludiri, però mai ésser-ne la representació. En tot cas només és l'art que pot posar de manifest la Idea, el que «simbolicament» en pot dobar la imatge, però mai que aquesta imatge en sigui la manifestació tangible.

Tot això és molt subtil, però el fet és que els autèntics intimistes eren els simbolistes, els que feien possibles la representació de la intimitat, mentre que les altres tendències eren totes elles objectivistes, és a dir que establien que hi havia un món extern al jo, causa i justificació del contingut del jo; cosa negada pels simbolistes que atorgaban autonomia als continguts de l'esperit i pels quals, en tot cas, el món era una ocasió per a posar-los de manifest, sense que tinguessin necessitat del món per a ésser reals.

La polèmica estava encetada i polaritzada entre els uns i els altres. Era una polèmica entre el món (la socie-

tat positivista en aquest cas) i l'individu inalienable i indesarrollable, polèmica en la que ara ens hi tornem a trobar immersos; la materialitat de la societat no resol els problemes de l'incomensurable home.

Es normal que amb aquestes postures solipsistes o de transcendència i franca religiositat, el simbolisme després de l'esclat inicial, amb indubtables coincidències amb l'impressionisme, caigués en descrèdit i només fos subrepticament vehiculat després per alguns artistes que entenien que quelcom d'especial ocorria en el fet creatiu no objectivista ni sensual; és clar que ens referim, per exemple, a Kandinsky i a Mondrian, evidentment post-simbolistes, és a dir artistes de la intimitat no psicològica, trascendental i esotèrica. Ja Moréas havia parlat d'«afinitats esotèriques» en referir-se a la utilització aleshores de les formes de creativitat convencional.

Allò que farem ara, després d'haver puntualitzat el sentit del nostre treball actual, bastant diferent del que inicialment ens proposàvem, és intentar d'expressar i comentar algunes de les tesis del simbolisme a través del seus representants.

En primer terme precisem que els simbolistes establim que l'«art té altres finalitats que la descripció del món material». Això marca un punt radical de diferència amb la postura impressionista i, ensems, és un principi molt acceptable en les postures estètiques actuals que també així ho entenen respecte del concepte renaixentista i acadèmic de l'activitat creativa. Ja no es tracta de la *imago speculum* com a servitud de l'art sinó que l'activitat de l'art és la donar imatge a allò que no en té i, tanmateix, és un neguit i una inquietud.

Delacroix, per altra banda, en funció d'un nou concepte de l'art que començava a gestar-se en el romanticisme, havia anotat que «en la seva ànima l'home té sentiments innats (aci no plantegem la qüestió de la bona o dolenta fonamentació de les tesis, axiomes o postulats sobre les que es basin les creences o les postures filosòfiques o ideològiques —són un fet en un moment donat—; observació nostre) que els objectes reals mai assoliran de satisfer i que la imaginació del pintor o del poeta poden reeixir a donar-los-hi forma i vida». És evident que aquesta referència a Delacroix res té a veure amb el Delacroix precursor de l'impressionisme. Perquè en el cas del simbolisme es tracta d'un altre tipus de «visió», la visió de l'ànima, la visió de l'interior». Un contemporani de Delacroix, Kierkegaard, el filòsof antihegelian, ens parlarà a bastament d'un altre tipus de «visions» o imatges van assistides d'un nou tipus d'expressió; és aquesta nova dimensió la que vol posar en circulació el simbolisme. En realitat es tracta d'un tipus d'al·legoria però que en lloc de tenir com a referent el món exterior hi té el món de l'esperit.

Pels simbolistes, tota obra d'art és l'expressió d'una idea, no la seva exposició per conceptes. Això és molt interressant perquè és un dels principals problemes i dificultats per a atansar-se a l'art contemporani, per exemple, davant la dificultat de comprensió del qual la gent pregunta: i què vol dir això? què significa? Pel simbolistes aquesta serie de qüestió sense sentit, referida a una obra d'art, puix que aquesta s'expressa autosuficientment o no és res. Per aquells mateixos anys Bergson estudiava la

simultaneïtat de les dades de la consciència i deia que «la intuïció immediata i el pensament discursiu no són més que un a la realitat concreta», per la qual cosa si la dissociació es produeix (si davant d'una obra d'art hom s'ha de preguntar: què vol dir?) és que o el receptor o l'obra no funcionen o son mancats. (Es evident que això són postures «teòriques» que obliden que el nostre món és un seguit de compartiments estancs per a comprendre el sentit «interior» dels quals cal una iniciació ideològica prèvia. Però això no exclou que en cadascun d'aquests compartiments tancats puguin desenvolupar-s'hi idees també vàlides per als altres, encara que això impliqui normalment un canvi referencial i relacional.)

El que si és evident és que pels simbolistes l'art és també una via de coneixement, encara que no sigui una via per al coneixement del món objectiu i extern a la consciència.

El segle XIX fou un segle eminentment emocional, sobretot per contrast amb l'altra gran característica del segle: el positivisme experimentalista racional i científic. La polaritat marcà doncs, els dos extrems i, per allò que ara ens interessa, assenyala ben bé les arrels emocionals de l'art. Els simbolistes així ho entengueren i ho expressaren; «qualsevol emoció —dirà Maurice Denis— pot ser el tema d'una pintura»; és més, molt sovint l'«emoció» és el «tema» de l'obra d'art. Per la qual cosa, pels simbolistes l'art té el fonament més en l'experiència emocional que en les anàlisis visuals. No és pas que descuidin aquests, però quans els estudien és per a posar més en evidència el fet emocional.

Puvis de Chavannes per a enfatitzar el fet emocional a l'obra d'art tendeix a suprimir la tercera dimensió en les seves pintures i procura de convertir l'obra en un pla, en el qual els fets de forma i de llum s'enraren per a esdevenir tot plegat més una «visió» dissenyada que una realitat del món concret, més una faula que una descripció. Gustave Moreau prescindia dels paisatges naturals i en les seves obres en muntava de «mentals», que donguessin més la dimensió d'un somni que d'una realitat: igualment tenia cura d'allunyar els colors de tota verosimilitud amb els reals i procurant que els tons impliquessin càrregues emocionals expressives. És evident que tots aquests aspectes estan ben allunyats dels plantejaments impressionistes.

Gauguin i els artistes de Pont-Aven (indret de la Bretanya en el qual les formes de vida social es trobaven en el darret quart del segle XIX en uns nivells encara molt primaris) desenvoluparen amb profunditat i amplitud el que serien els plantejaments d'un simbolisme i sobretot ho feren des de perspectives formals amb l'objectiu d'assolir la màxima expressivitat simbòlica. L'actitud de l'artista, per exemple, no ha de ser la de reproduir l'objecte que té al davant sinó que n'ha de crear-ne un de nou partint de la idea que aquell objecte a fet néixer en la seva intimitat, puix que reproduir les coses de l'entorn hom oblida de posar-hi els sentiments humans que els hi corresponen. «Hi ha sensacions —diu Gauguin— que no poden ser jutjades pel nostre enteniment». «Un objecte no consisteix només en la seva aparença fortuïta —clara al·lusió a l'impressionisme— sino que posseeix una essència típica dotada d'un caràcter permanent i inexhau-

rible». Les imatges així obtingudes i plasmades són, doncs, simbòliques d'aquelles realitats essencials i permanents, que no són recollides quan de l'objecte només se n'agafa l'ordre i l'estructura de la realitat visible. És evident que el simbolisme negligeix el fenomenisme, les presències fortuïtes, accidentals., i s'orienta per a copsar els nivells profunds i permanents, «el fons incontrolable amb què aquesta realitat és viscuda», l'essencialitat de la percepció. En oferir això a l'observador, el seu enteniment trontolla i se sent depassat i aleshores se n'adona, pel sentiment, «del contingut mític immanent a l'objecte mateix», que és el que posa de manifest la seva càrrega simbòlica. «El significat de les coses, el seu valor simbòlic, no estriba en com es veuen sinó més aviat en com se senten». Les seves pintures i escultures fetes a la Bretanya i les que, més tard, farà a Tahití són expressió d'aquestes tesis. Es en les formes més primàries de vida i en els objectes en les quals en desenvolupen que Gauguin copsava més fàcilment l'essència del símbol: quelcom que expressa externament l'actitud afectiva i sentimental amb que l'home es mou respecte del seu entorn, aspecte aquest que desapareix en els comportaments de l'home en els àmbits més amatents a la transitorietat fenomènica: els nuclis socials molt dinàmics i molt desenvolupats. Gauguin ho sintetitzava dient que «no es pinta allò que es veu sinó allò que s'ha vist», al·ludint clarament a que allò que l'art reproduïx és el «sentit» de les coses i no la seva transitòria fugacitat. Davant d'un església el que s'ha de captar és la religiositat i no l'estructura arquitectònica —variable d'una a altra— o la composició a la que la llum sotmet aquella estructura.

Una altra conseqüència de tot això és la que fa referència al color; el color s'allibera del vincle objectiu i descriptiu, desapareix el concepte de llum natural, que «es substituïda per una tècnica cromàtica que expressa l'estat d'ànim en el que l'home se sent immers davant de la natura i davant de les coses». Els matisos cromàtics i els valors lluminosos són substituïts per tons plans i uniformes amatents a la significació simbòlica i compositiva que més inesperadament i sobtada pugui impactar l'observador o que més en relació estiguin amb una mítica establerta. La realitat s'esfuma en benefici de l'escenografia. Per arribar a aquestes conclusions respecte dels formals de la composició simbòlica fou d'un ajut inestimable la consideració i estudi dels gravats japonesos en fusta, la circulació dels quals aleshores començava a ser molt intensa a l'occident.

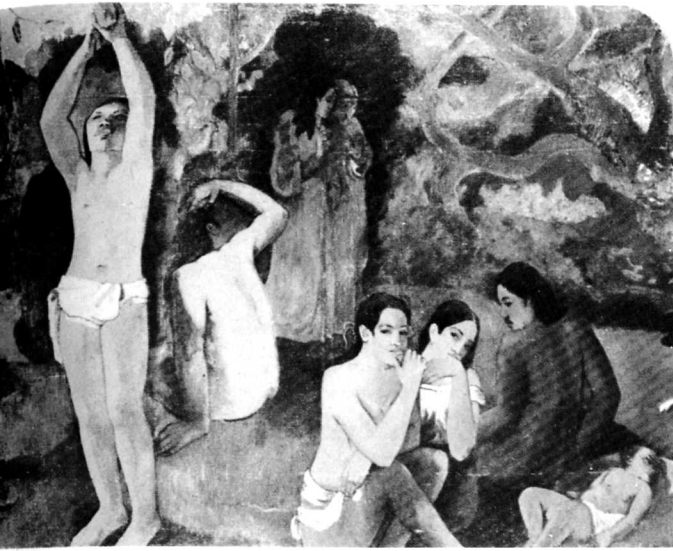
En els gravats japonesos no hi ha ombres; la llum no modela. No s'hi aplica la perspectiva il·lusionista ni tampoc hom se serveix del modelatge. L'estampat és sempre pla. L'obra s'estructura en funció d'efectes de línia i s'evita el modelatge per tons i matisos. L'extensió o superfície esdevé arabesc de línies i colors que impliquen subtils estats d'ànim. Se situa molt alta la línia de l'horitzó, per la qual cosa l'escena adquireix molta profunditat. Els complexos figuratius es resolen i es diferencien per tamanys, creant així distàncies entre ells, la qual cosa determina un davant i un darrera. El contorn de les figures no el determina la silueta estricta sinó que s'assenyala per mitjà de línies, el qual suggereix el volum de la figura; les línies en arabesc, doncs, no delimiten una superfi-



Paul Gauguin, (1848-1903). D'on venim, qui som, on anem.

Johannes Theodoor Toorop. (1858-1928). Maternitat 1891.





cie sinó un cos. En el simbolisme, tot això esdevé un *cloisonné* colorejat uniformement i carcant-ne l'harmonia.

La reducció del complex representatiu a elements essencials i expressius fa que allò que és ofert no siguin trets individuals sinó generals i significatius, són símbols de la vida; una obra val, doncs, per la relació interna del elements que la constitueixen i per la seva referència a l'objectivitat externa. Es a dir: una obra és un símbol. Aquesta suggestió ve reforçada per la presència d'un to cromàtic dominant que immergeix tots els altres colors sense, però, anul·lar-ne l'impacte, tal com és un efecte escènica. «Cal, però —precisa Gauguin— que l'expressió no sembli sobrenatural si bé se'n tingui la sensació».

S'ha dit que el simbolisme és una emblemàtica; ja hem parlat d'al·legoria i, no cal dir-ho, de símbol. Aquests conceptes procedents de la retòrica que, no s'oblidi, és l'art de dir més adequadament les coses, són, conjuntament amb la metàfora, els recursos per a expressar més adequadament —diferentment, per tal d'assolir un impacte eficaç quan la receptivitat s'ha esmussat— allò que naixent de la capacitat emocional de l'home no té adequadament un objecte extern per a significar-ho. La metàfora és substuir una cosa per una altra; el símbol és oferir una imatge sensible d'un concepte; al·legoria és representar per semblança suggestiva una idea; i, finalment, emblema és donar per mitjà d'una imatge el contingut d'allò mateix que vol ésser expressat, d'ací que s'hagi dit que l'emblema és un jeroglífic, és a dir la representació esquemàtica d'una realitat.

Tenint es compte tot això, l'art simbolista vindria a ser la representació jeroglífica —que forçosament no significa críptica— d'uns estats d'ànim emocionals, reals a la intimitat del subjecta si bé sense objecte adequat que els transcrigui per la comunicació. I això és el que es proposaren d'assolir els simbolistes per mitjà de l'art. Mallarmé ho diu explícitament: «expressió del misteriós significat d'aspectes de la vida». La vida no s'esgota per l'eternitat; viure no és viure, sinó sentir-se viscut, sigui

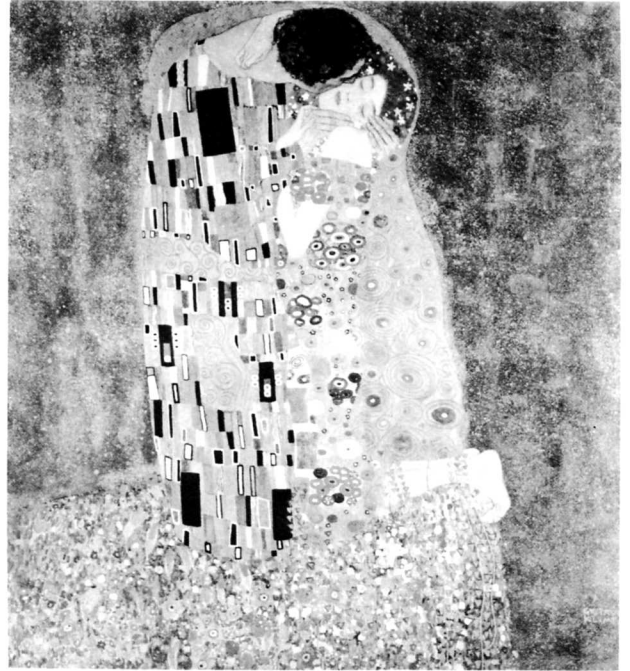
Tangu, Segle XVII. La montanya Fuji.



conscientment sigui inconscientment. Viure és omplir de vida la vida; és l'omplir-se de vida del religiós que sent que va guanyant-se la vida, la vida eterna, per a qui la seva vida haurà tingut un sentit. És l'«etern retorn» que desitja Nietzsche, és el *desein* (l'estar existencial en el món) heideggerià, l'existencialisme sartrià (fer-se la pròpia vida en funció de l'entorn). Podrien encara assenyalar altres filosofies, però les esmentades són suficients per a suggerir el contingut de la plàstica simbòlica i, també, de gran part de la plàstica contemporània (d'ací l'interès de fer ara aquestes consideracions sobre l'anacrònic simbolisme finisecular).

Hem parlat fa un moment de l'inconscient; aquest concepte, és obvi, va estretament associat a Freud i és aquest psicoanalista (analista dels continguts de l'ànima) que li donà credencial de vigència en estudiar el sentit dels somnis a finals del segle XIX i publicar-ne el llibre l'any 1900. Tot allò de què parla Freud —que res del viscut és oblidat i de que la vida social (convencional) entre en conflicte amb la vida real (la vida íntima, personal)— i que determina l'inconscient, que és manifesta, entre altres possibilitats, a través del somni, tot allò ja feia temps que era pres seriosament en consideració pels filòsofs i del que els simbolistes en volien donar la imatge. Es tractava, doncs, d'una imatge que no tenia res a veure amb la imatge renaixentista, la *imago speculum*, la imatge objectiva, la que permetria un tractament científic, positiu, del món, de l'eternitat. Aquest tractament oblidava l'usuari dels ben fets de la ciència, no prenia en consideració la subjectivitat de l'ús de tot allò que oferia la ciència i la tecnologia. Que existeix la subjectivitat, l'apropiació inconscient —és a dir intrasubjectiva— de tot el que hi ha al nostre i àdhuc els comportaments, fets i mots dels homes que determinen el nostre ambient, és quelcom que és difícil de negar després de les anàlisis fetes, entre altres, per exemple, per Baudrillard. La subjectivitat, l'inconscient o la intimitat és quelcom que subsisteix conjuntament i amb l'objectivitat.

Els simbolistes volien posar-la de manifest al marge i en oposició a la postura objectiva dels impressionistes. Aquesta postura a la contra és potser la que convertí en ràpidament obsolet el simbolisme puix que la microanàlisi impressionista no podia afebrir de cap manera la millor obtenció emblemàtica de la imatge que cercaven. D'això en foren conscients els artistes que sense negligir les aportacions dels uns i del altres desonvoluparen l'art del segle XX. A l'àmbit de la música ens troben en una situació similar; quan Wagner rebutja el formalisme de la música romàntica per entrellaçar en aquest el drama ideològic que vol present en les mateixes manifestacions musicals, Wagner esdevé simbolista. És a dir, ens dóna una representació simbòlica de la totalitat de l'home i del món però això ho assolí accentuant els efectes tímbrics, efectes indubtablement impressionistes, com ho passaran de manifest Debussy i Ravel, que assajaran d'obtenir el clímax espiritual d'una manera més directa, més emblemàtica, més adequadament sensible i, per tant, amb menys càrrega literària, que és el defecte del simbolisme que, comptat i debatut, recorre excessivament a la simbòlica mítica preexistent. Per a copsar amb



Gustav Klimt, (1862-1918). El petó.

Van Gogh. Camp de lliris i vista d'Arlés.





Van Gogh. L'habitació de Van Gogh en Arlés.

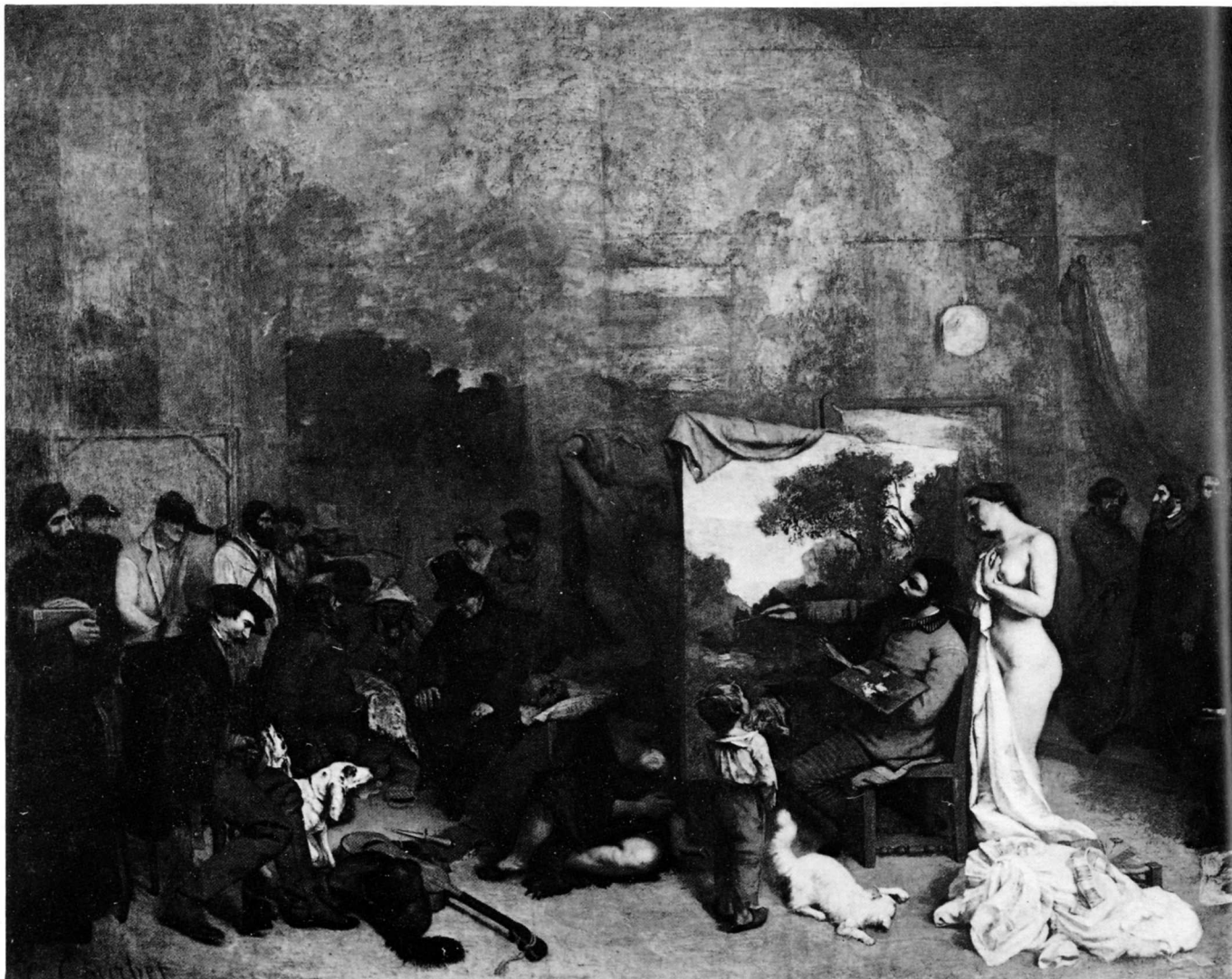
la dimensió real proposada les escenografies simbolistes és necessari tenir-ne la clau, el desllorigador literari, el pre-judici o mite que volen desenvolupar. Observem les obres de Gustave Moreau, d'Arnold Böcklin, de Puvis de Chavannes, entre els primer simbolistes, gairebé totes elles basant-se en una mena d'al·legories extretes de la tradició representativa dels conceptes abstractes renaixents. Hodler és més simbolista en el sentit de que comença a donar forma a un concepte. Odilon Redon franqueja els límits entre el símbol i l'emblema cercant que la coloració sigui ja auto-expressiva. Emile Bernard, Maurice Denis, Fernand Khnopff, Jan Toorop, Gustave Klimt, esdevenen ja francament emblemàtics: allò que representen es vol que sigui l'equivalent del desig i de l'emoció expressada.

Però l'artista que ho assolirà amb plenitud i amb originalitat d'intensió i de procediments serà Paul Gauguin. Edvard Munch i James Ensor desenvoluparan una via personal, molt efectiva, especialment el primer.

També cal fer menció ací, no cal dir-ho de Van Gogh, però el seu simbolisme és excessivament subjectiu, mancant-li aquella dimensió generalitzadora que exigeix el simbolisme per a ser efectivament tal. L'obra de Van Gogh és un idio-simbolisme, és a dir, per a ús exclusiu; la seva intimitat és un cas particular, intransferible i imposable per a l'observador, que sent l'obra com la passió de l'artista, no una passió extensible a tots els homes. L'angoixa d'«El crit», de Munch, és universal; els sols del camp de blat de Van Gogh és una al·lucinació de Van Gogh, observable i comprensible, però personal. El «misteri» de que parlava Mallarmé, i que exigeix el simbolisme en les seves representacions, s'esfuma per esdevenir una passió molt personal; tanmateix la coloració de Van Gogh és recuperable com a univèrsal simbòlic, molt més, potser que les coloracions més estudiades dels altres simbolistes, excepció feta, repetim, de Gauguin.

A l'obra de Gauguin hi ha una «idea» de la que l'obra n'és la referència simbòlica, una «idea» que existeix en-

Gustave Courbet, 1855. L'estudi del pintor.

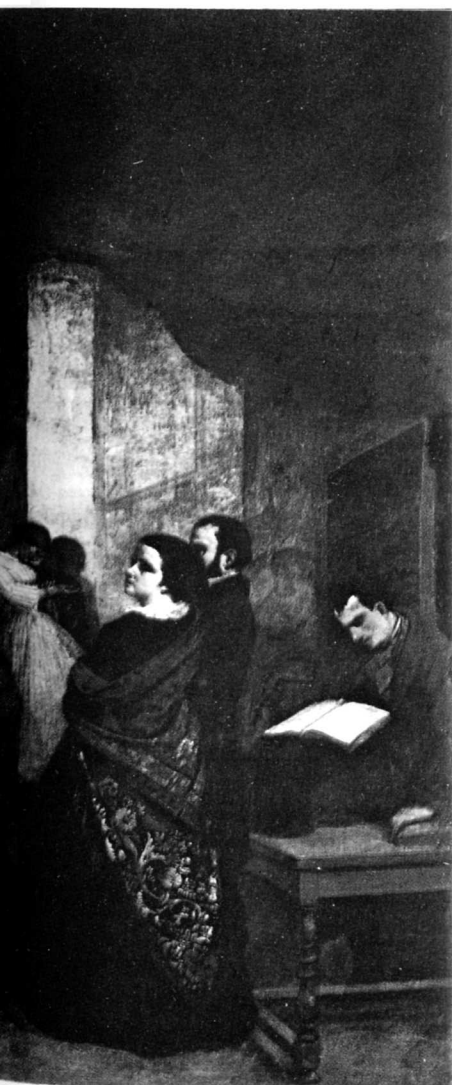


cara que l'obra no la concreti (és el cas, també, de la cambra d'Arlés de Van Gogh, però els recursos formals d'aquesta no són els elaborats per a l'adequada expressió escenogràfica simbolista). Un exemple del simbolisme emblemàtic més adequat el tenim en les obres de Gauguin. L'observació de l'entorn natural i social desvetlla en Gauguin una fets universals, gens anecdòtics, encara que neixin de situacions anecdòtiques concretes. Aleshores Gauguin vol representar aquella «idea», l'eco de la realitat dintre seu però que té l'arrel a l'exterior i l'existència a l'interior, a l'interior d'ell i d'aquells que la viuen anecdòticament. El que Gauguin representarà és aquell fet que només és pot representar per un signe. Abans de Gauguin —a Puviss de Chavannes, per exemple—, la «Puresa» s'iconifica pintant un noia jove habilitat amb simplicitat i senzillesa i amb un lliri a la mà; pels recursos de comprensió ja establerts, això és un símbol obvi que tothom entén. Gauguin, quan vol representar aquesta mateixa «idea» —o qualsevol altra, que el

seu esperit interior ha captat a la realitat—, pint un paisatge amb un rierol límpid, on no hi ha cap rastre d'home civilitzat, però postser si un cavall o un home o una dona primitius. La simbòlica, en aquest cas, l'inicia Gauguin; ell l'extreu a partir dels recursos naturals que li han permès la projecció de la seva «idea», que per altra banda neix d'aquella mateixa realitat sense que en sigui la *imago speculum*, ja que d'ésser-ho en seria la imatge de la realitat, no la de la idea. Es per això que és necessari que siguin uns colors purs, sense llum, i la linealitat sigui un arabesc, que desengaxi l'obra de la realitat, altrament no es copsaria el símbol. La necessitat expressiva s'imposa al fet natural. «Una obra d'art comença en aquell instant en el què les sensacions intenses en fonen i confonen en el que és més profund del ser, on irrompen i el pensament s'esparrama com la lava d'un volcà», diu Gauguin. «Els pintors naturalistes i els impressionistes són incapaços de representar experiències que la percepció sensorial o no pot explicar». Les sensacions capten les llàgrimes però no el dolor o la joia. Això només ho capta el sentiment i ho explicita el pensament. Ací hi ha l'arrel del símbol emblemàtic. (L'art contemporani anirà encara més a fons, aspecte que ací no desenvoluparem, i que amb paraules de Roland Barthes diríem que es tracta d'un «sentit obtús», que va més allà del «sentit obvi», que és el propi, potsar, de l'emblemàtica.)

Albert Aurier sintetitzà dient: la representació és «subjectiva perquè l'objecte no és mai considerat només com un objecte, sinó com el signe d'una idea suggerida del tema»,... «la representació simbòlica és una representació "ideista"». Altrament dit, es podria explicar assenyalant que a partir d'un fet real sorgeix una idea i, després s'ofereix la «visió» de la idea, que és el que hem anomenat representació escenogràfica. Per la qual cosa i en front dels procediments convencionals, el simbolisme en lloc de ser una pintura *de* símbols, és la pintura que *és* un símbol; la temàtica és un *estat* mental en lloc de ser la representació d'un fet. No podem deixar d'assenyalar ací, com exemple, que el Picasso de l'època blava és un simbolista conspicu; en aquestes obres s'hi expressa no el que és obvi sinó l'indefinible, practicamente l'incoercible, no es treballa sobre models ni regularitats i normatives acadèmiques, sinó que s'expressen idees.

Afegim un incís per indicar que l'expressionisme plàstic que es desenvolupà a finals de segle no era simbolista, perquè l'expressionisme, com en el cas de Van Gogh, era un personalisme i, a més, cosa que a no es troba el pintor d'Arlés, en el pintar s'emetia un judici crític sobre allò del que se'n donava una representació. Tanmateix, les fronteres són difícils i d'ací les dificultats d'encasellaments. D'un mateix aiguabarreig en sorgien direccions i dimensions diferents; només la intenció de l'obra pot aclarir si era *fauvisme*, expressionisme o simbolisme. S'ha dit que el simbolisme no fou un estil sinó una actitud mental. Això era fonamental i els simbolistes determinatius ho demostraren fins i tot en el seu comportament humà. Que el simbolisme no era un estil és més difícil d'afirmar. Fou un estil en un moment donat i en la mesura en que sotmeteren els procediments creatius a l'eficàcia simbòlica. No fou un estil en la mesura que no saberen alliberar-se suficientment dels trac-



taments de la retòrica clàssica. Havien de venir encara moltes més llibertats i molts més atreviments i innovacions representatives, mancava encara el reconeixement de l'automatisme psíquic surrealista, per a ser formalment més alliberats i acostar-se més a les tesis que propugnaven.

El paisatge fou el banc d'experiències que permeté de passar sense excessives contruccions des de l'objectivitat a la intimitat. Davant del paisatge hom se sent lliure d'apreciar-lo com a tal o de només donar-ne la imatge subjectiva, íntima. Una història del paisatge que arranqui de Poussin i Claudi de Lorena i que arribi a Matisse ens pot il·lustrar sobre el que hem dit. Sintèticament podríem donar-la així:

a) El paisatge com *escenari* de fets, els fets, ideals o reals, succeixen en un indret. El paisatge és l'escena del relat, cal només cercar-ne la bellesa o l'adequació perquè els fets hi siguien realment potenciats (Poussin, Claudi de Lorena, Boucher, ...).

b) El paisatge objectiu afecta la sensibilitat de l'observador, impacta la seva sensibilitat gairabé fisiològicament; aleshores se'l veu com a sublim, bonic, pintoresc,

c) El paisatge interessa com a tal, per la seva objectivitat, per ell mateix; cal captar-lo cal apropiarse'n. Constable, Turner, l'Escola de Barbizon.

d) El paisatge com una proposta científica, positivista, sense emocions subjectives; àmbit adequat per a l'estudi i verificació de la teoria de la llum i del color. L'impressionisme que, no ho oblidem, es vol com un realisme. Aquest paisatge té la seva vessant sociològica en el naturalisme.

e) Vers el paisatge íntim, que arranca a l'anàlisi impressionista i naturalista dels valors del color com a expressió subjectiva, desenganxat ja el color del suport objectiu. Van Gogh, Gauguin.

f) El paisatge íntim, aquell que ja només existeix en l'obra plàstica; no el paisatge com a escena sinó com a escenografia, plasmació d'una idea íntima, generadora de paisatge però de cap manera objectivació de l'exterioritat. El simbolisme.

g) Deprés arrenquen molts paisatges possibles d'arrel intimista: el sensualisme de Matisse, el fabulació del *naïf* Rousseau, certs expressionismes, alguns poètics, altres crítics, etc.

La importància del simbolisme, a part dels mèrits plàstics propis, rau en el fet de que el símbol ja no és il·lustració ni apropiació de quelcom exterior sinó que ell mateix és generador de realitats íntimes que provoquen reflexions i pensaments que no són captables immediatament en la realitat objectiva. El simbolisme enriqueix els continguts de consciència. Jo l'equipararia a l'informalisme.