

RAÚL GUERRA GARRIDO

AÇÒ NO ÉS UN ASSAIG SOBRE MIRÓ



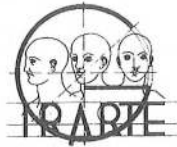
PREFACI DE SALVADOR ESPRIU

GIRARTE 1994 ALTEA

AÇÒ NO ÉS UN ASSAIG SOBRE MIRÓ

RAÚL GUERRA GARRIDO

AÇÒ NO ÉS UN ASSAIG SOBRE MIRÓ



ALTEA / TORRENT / ALMANSA / REQUENA / VILLENA

© DELS AUTORS
© D'AQUESTA EDICIÓ: AJUNTAMENT D'ALTEA
AMB-DISSENY
FOTOS: PACO GRAU
FOTOLITS: GRAFIART
IMPREMTA: GRÀFIQUES ALCOI
ENQUADERNACIÓ: MANUEL CASTELL
DIPÒSIT LEGAL: A-983-1993

En homenatge al gran artista alcoià.

Molt a migjorn del nostre país rar,
aguaita nit un solitari far.

El bleix del sofriment el va sotjant,
ones endins, a l'hora del foscant.

Ell em segueix en l'aspre desconhort
de vanament lluitar contra la mort.

– Les mans amb gruix de cordes m'han lligat
quan als senyors demano llibertat.

– No puc fer res per ajudar ningú,
perquè jo sóc tan desvalgut com tu.

Però sense descans, amb viu clamor,
em serviran la forma i el color.

És un combat que mai no vol repòs.
Hi deixo l'esperit, el moll de l'os.

– Entona, doncs, un càntic triomfal
damunt abismes guardadors del mal.

Heu ben guanyat, clars ulls, lluny de cap vesc,
tan sols esbatanats a l'aire fresc.

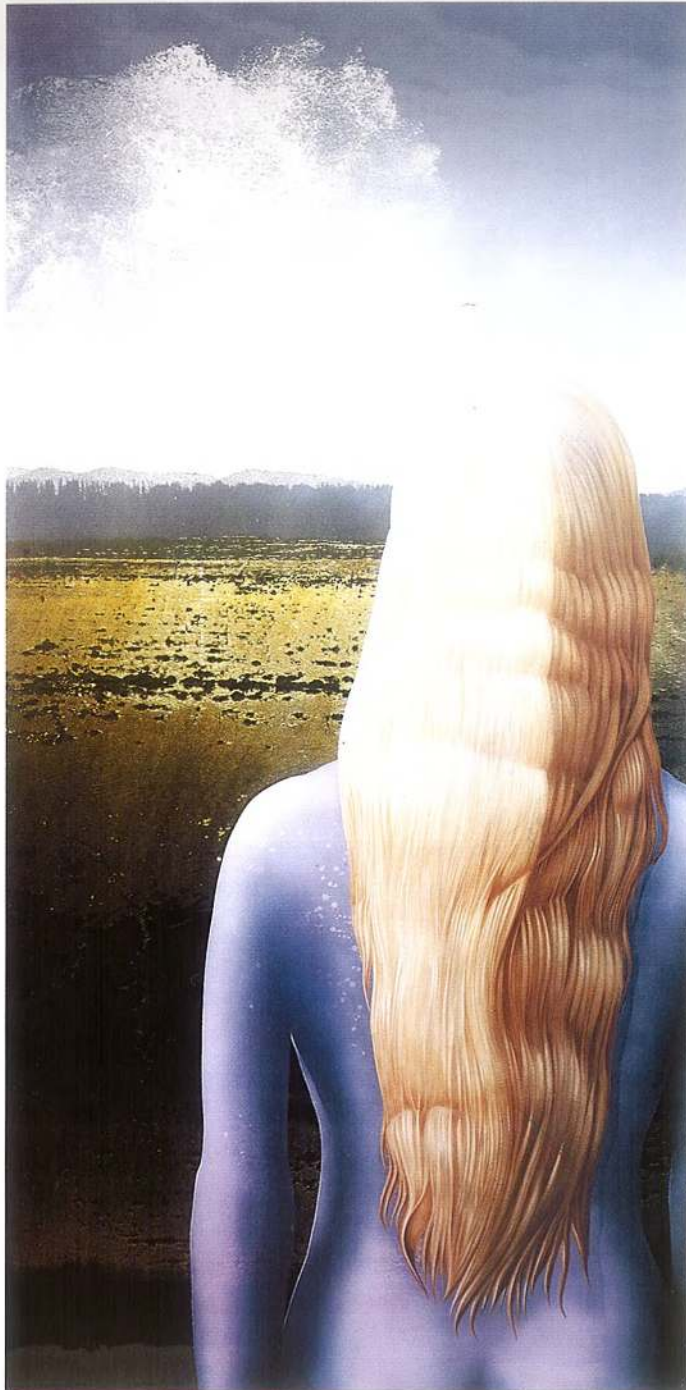
I sentiràs com l'ala de l'ocell
t'uneix, al blau, al nom d'un poble vell.

SALVADOR ESPRIU

PINTEU PINTURA
VIVACE

L'errada estructural de Foucault en el seu assaig sobre Magritte és el de subtitular-lo precisament *Assaig sobre Magritte* quan a la llum de la seua anàlisi, en simbiosi amb la proposta pictòrica comentada, hauria d'haver-lo informat com a *Aquest no és un assaig sobre Magritte*, ja que, òbviament, es tracta d'un llibre, objecte tangible no metafísic, el text del qual s'hi refereix, però no n'és el referent. Fa referència a la pipa, centrem-nos-hi: forma clàssica de *cachimba*, corba harmoniosa de color negre, de bruc, ja que se li suposa la qualitat, ingràvida, ja que sempre apareix levitant en un espai sense contorns. A les pipes, perquè en realitat són dues, una suspesa en el buit i una altra inscrita per flotació en la tela. El títol de l'assaig, del quadre i de la frase escrita en la tela és una mateixa frase: *Ceci n'est pas une pipe*. El significat d'aquesta negació és el punt de partença d'una sèrie d'interrogants, és a dir, intrigues arrogants, entre l'original i la imatge, entre la imatge i la frase referida a aquesta imatge, entre la identitat i la semblança; entreu al circuit i no sabreu on aturar-vos. En el quadre no es representa res, no s'hi afirma res, el joc infinit de les semblances es replega incessantment sobre si mateix sense remetre a cap original tangible. És l'antiga antinòmia alfabètica entre mostrar i anomenar, no existeix cap cosa fins que no té nom, però quan diem que no existeix ja l'estem anomenant. L'esglai plàstic i la inspiració estètica provenen de la redundància, de l'efecte inquietant que aquesta redundància produeix.

Miró té un concepte particular de la redundància. No esmena la plana a Magritte, s'extralimita a girar la cantonada de la pàgina signada per Foucault i, així, en plegar-se aquesta sobre si mateixa, dobla el doble joc del cal·ligrama, artifici de dir dues vegades les mateixes coses quan, sens dubte, només en caldria una i encara ni això seria necessari, ja que la forma és coneguda a bastament i el nom és familiar en extrem: concatenació de sistema binari, de clau dicotòmica. La inspiració de Miró es nodreix d'una iconografia prèvia a manera de selecció dels propis ancestres (procedesc de qui m'estimula, no de qui sols em precedeix), en la qual, a més del color, la taca o la figura, s'introdueix la paraula. Totes valen, una a una o en grup, la marca enregistrada, el refrany, la frase feta, la cita literària o el títol previ d'una altra obra.



SIRENA D'AIGUAMOLL, 1992 (ACRILIC-TAULA, 200 x 100) VIVACE



ESPIGALLS I CORBELLA, 1992 (ACRÍLIC-TAULA, 200 x 100) VIVACE

Totes amb la capacitat auto-referencial del llenguatge que, a més de mitjà de comunicació, es transforma en grafisme, en signe amb capacitat simbòlica que entra a formar part de l'estructura del quadre i equilibra la composició. Polisèmia que vola i desvela: plana pel llenç i explícita connexions. En les imatges, per la pròpia essència, es reprodueix amb més força el joc autoal·lusiú que pot anar des de l'objecte trivial, com un bitllet de cent dòlars (en pintura sí que es poden trivialitzar els dòlars, ja que el seu ús no és fiduciari: *in gold we trust*), fins al *Guernica* de Picasso. Hi ha un interès per certs mestres que apareixen de forma imprevista, amics que arriben a casa a l'hora de dinar sense haver-se anunciat prèviament i que, no obstant això, hi són ben rebuts. D'entre totes, la reincidència de Magritte és la que més ens alegra el cor, ja que no hi ha cap com ell per a jugar al mus dels espills paral·lels. Paral·lels però no plans.

Mire quatre quadres de Miró:

1) *La pipa* (aiguafort, 1991). Senyoreta elegant sobre la qual flota ingràvida i inequívoca la coneguda pipa del belga.

2) *No és Morandi* (aiguafort, 1991). Natura morta, en especial botelles, amb un títol evocatiu que comença a ser-nos familiar.

3) *It is not a man* (serigrafia, 1991). Senyor duplicat d'esquenes que ens recorda altres senyors. En el record coincideixen amb el títol.

4) *No és una pipa* (acrílic, 1991). Nu femení amb paraigua, sobre el qual plou la coneguda frase en francès del belga.

La pipa (la redundància està servida) *no és una pipa*. En girar la cantonada del full, de forma ampla, abastadora de marges, el cal·ligrama deriva cap al caos incert, un caos pleonàsmic, de no se sap ben bé si allò diferent, on cada cosa és diferent a l'altra, o allò igual, on cada cosa és igual a qualsevol altra. El plus de redundància de Miró no és gens menyspreable.

En Magritte les paraules i les coses continuen desentranyant-se entre si, presoneres d'una trampa conceptual que les obliga a enfrontar-se en la doble convenció simbòlica de la lletra i de la imatge, desentranyament que no produeix incertesa, sinó precisament tot el contrari. Foucault constata la presència de dues pipes i es pregunta: ¿No caldrà dir, més aviat, dos dibuixos d'una mateixa pipa? O també una pipa i el dibuix, o també dos dibuixos un dels quals representa una pipa però no l'altre, o també dos dibuixos cap dels quals no és ni

representa una pipa, o també un dibuix que representa no una pipa, sinó un altre dibuix que representa, aquest sí, una pipa, de manera que es veu obligat a continuar preguntant-se: ¿A què fa referència la frase escrita en el quadre? ¿Al dibuix sota el qual es troba situada d'una forma immediata? "Mireu aquests trets acoblats en la pissarra, per més que s'assemblen, sense la menor diferència, sense la menor infidelitat, al que es mostra allí dalt, no us enganyeu, és allí dalt on es troba la pipa i no en aquest grafisme elemental". Però potser la frase fa referència precisament a aquesta pipa desmesurada, flotant, ideal, simple somni o idea d'una pipa. O potser no.

El que ens desconcerta és que resulta inevitable relacionar el text amb el dibuix i és impossible definir el pla que permet dir que l'asserció és vertadera, falsa o contradictòria: trampa de l'antagonisme perpetu entre la paraula i la imatge. O potser no siga tan impossible si fem ús de la mecànica de la traducció, sortilegi que ens pot dur des de la doble grafia fins al triple o a l'enèsim simbolisme proposat pel plus de Miró. Vegem-ho. ¿Com s'ha de traduir "*cette phrase en français est difficile à traduire en catalan*"? Encara que no sabérem cap paraula de francès podríem entendre el problema a través d'una traducció: "aquesta frase en francès és difícil de traduir al català" ¿A què al·ludeix el subjecte d'aquesta última frase? Si fa referència a la frase en català el subjecte entra en contradicció amb si mateix i la frase en català seria falsa (mentre que l'original seria vertadera i inofensiva), però si al·ludeix a la frase en francès, amb la traducció perd el seu caràcter autoal·lusiú i amb aquest l'encanteri d'allò que inquieta en art i en literatura. Si analògicament a aquesta traducció actuem sobre la frase "*ceci n'est pas une pipe*", el que hem dit abans per al francès ací val (equival, és clar) també per a l'objecte pipa, i el que hem dit per al català val també per al títol del quadre. L'equivalència no dilucida el problema, però sí ens permet veure'l una mica més clar i assajar amb la mateixa analogia sobre els quadres superposats de Magritte i de Miró. És el joc dels espills corbats i paral·lels: la ciència tranquil·litza però l'art inquieta.

El plus de Miró consisteix a transformar la ficció en realitat, la ficció d'uns quadres en la realitat de la seua pintura, quintaessenciada destil·lació en l'atanor d'un estil propi capaç de mostrar allò orgànic en formes gairebé geomètriques. La complexitat passa des del procés cre-



COSTA BLANCA, 1993 (ACRÍLIC-LLENÇ 200 x 200) VIVACE



CULTURA AMENAÇADA, 1993 (ACRÍLIC-LLENÇ, 200 x 200) VIVACE

atiu fins a la interpretació de qui en visualitza el resultat i, així, qual-sevol composició de les esmentades podria interpel·lar l'espectador: "¿És vosté qui m'està mirant o és un altre?, si és un altre, per favor, aparte's i deixe el lloc al seu jo". L'espectador, ja més visionari que no pas vident, es pregunta si ell és Miró o Magritte, si és Foucault o qui escriu açò, si és qui llegeix açò o qui sap qui; i no perquè dubte del que hi ha darrere de les seues pupil·les, sinó perquè el que hi té davant li remet al conte de la bona pipa (¿la cançó de l'enfadós o la història interminable?), en el qual només és possible intervenir deixant-se endur per la fascinació hipnòtica de les repeticions dissimils. Miró només és pintor de pintura en el sentit que no és un espill al llarg del camí, sinó un espill al llarg d'una pinacoteca d'espills, forma subtil de desvelar i caminar pel camí que més li interessa. La redundància és el seu plus (el seu mus, la seua musa) i potser l'ullet de complicitat amb Magritte siga un dels més fructífers o inquietants dels que creua amb els grans mestres, ja que el mestre belga també és aficionat a aquest joc tan canalla d'envit i d'engany. ¿A qui enganyem?, poden dir-nos de retop els dos còmplices. "¿Qui podria fumar en la pipa d'un dels nostres quadres? Ningú, per tant, *no són una pipa*". Davant d'aquesta evidència el lector sagaç, i sobretot pacient, constata que tot el que ha llegit fins aquest punt final (¿per què final, si res conclou i ni tan sols apareix el punt?) és un text referit a una sèrie de quatre quadres de Miró¹ que epistemològicament no constitueix una crítica i que ontològicament no és un assaig.

Entre les evidències subjacents i implícites en *Aquest no és un assaig sobre Miró* caldria incloure, tot i que en un segon terme, l'exactitud de les lleis electromagnètica i pendular de Foucault, en un contrast clar amb la hipòtesi homònima d'una interacció lògica entre grafies de distinta naturalesa.²

L'errada estructural de Foucault en el seu assaig sobre Magritte és el de subtitular-lo precisament *Assaig sobre Magritte* quan a la llum de la seua anàlisi, en simbiosi amb la proposta pictòrica comentada, hauria d'haver-lo informat com a *Aquest no és un assaig sobre Magritte*, ja que, òbviament, es tracta d'un llibre, objecte tangible no metafísic, el text del qual s'hi refereix, però no n'és el referent. Fa referència a la pipa, centrem-nos-hi: forma clàssica de *cachimba*, corba harmoniosa de color negre, de bruc, ja que se li suposa la qua-



LITORAL MEDITERRANI, 1993 (ACRÍLIC-TAULA, 98 x 98) VIVACE

litat, ingràvida, ja que sempre apareix levitant en un espai sense contorns. A les pipes, perquè en realitat són dues, una suspesa en el buit i una altra inscrita per flotació en la tela. El títol de l'assaig, del quadre i de la frase escrita en la tela és una mateixa frase: *Ceci n'est pas une pipe*. El significat d'aquesta negació és el punt de partença d'una sèrie d'interrogants, és a dir, intrigues arrogants, entre l'original i la imatge, entre la imatge i la frase referida a aquesta imatge, entre la identitat i la semblança; entreu al circuit i no sabreu on aturar-vos. En el quadre no es representa res, no s'hi afirma res, el joc infinit de les semblances es replega incessantment sobre si mateix sense remetre a cap original tangible. És l'antiga antinòmia alfabètica entre mostrar i anomenar, no existeix cap cosa fins que no té nom, però quan diem que no existeix ja l'estem anomenant. L'esglai plàstic i la inspiració estètica provenen de la redundància, de l'efecte inquietant que aquesta redundància produeix.

Miró té un concepte particular de la redundància. No esmena la plana a Magritte, s'extralimita a girar la cantonada de la pàgina signada per Foucault i, així, en plegar-se aquesta sobre si mateixa, dobla el doble joc del cal·ligrama, artifici de dir dues vegades les mateixes coses quan, sens dubte, només en caldria una i encara ni això seria necessari, ja que la forma és coneguda a bastament i el nom és familiar en extrem: concatenació de sistema binari, de clau dicotòmica. La inspiració de Miró es nodreix d'una iconografia prèvia a manera de selecció dels propis ancestres (procedesc de qui m'estimula, no de qui sols em precedeix), en la qual, a més del color, la taca o la figura, s'introdueix la paraula. Totes valen, una a una o en grup, la marca enregistrada, el refrany, la frase feta, la cita literària o el títol previ d'una altra obra. Totes amb la capacitat auto-referencial del llenguatge que, a més de mitjà de comunicació, es transforma en grafisme, en signe amb capacitat simbòlica que entra a formar part de l'estructura del quadre i equilibra la composició. Polisèmia que vola i desvela: plana pel llenç i explícita connexions. En les imatges, per la pròpia essència, es reproduceix amb més força el joc autoal·lusiú que pot anar des de l'objecte trivial, com un bitllet de cent dòlars (en pintura sí que es poden trivialitzar els dòlars, ja que el seu ús no és fiduciari: *in gold we trust*), fins al *Guernica* de Picasso. Hi ha un interès per certs mestres que apareixen de forma imprevista, amics que arriben a casa a l'hora de dinar

sense haver-se anunciat prèviament i que, no obstant això, hi són ben rebuts. D'entre totes, la reincidència de Magritte és la que més ens alegra el cor, ja que no hi ha cap com ell per a jugar al mus dels espills paral·lels. Paral·lels però no plans.

Mire quatre quadres de Miró:

1) *La pipa* (aiguafort, 1991). Senyoreta elegant sobre la qual flota ingràvida i inequívoca la coneguda pipa del belga.

2) *No és Morandi* (aiguafort, 1991). Natura morta, en especial botelles, amb un títol evocatiu que comença a ser-nos familiar.

3) *It is not a man* (serigrafia, 1991). Senyor duplicat d'esquenes que ens recorda altres senyors. En el record coincideixen amb el títol.

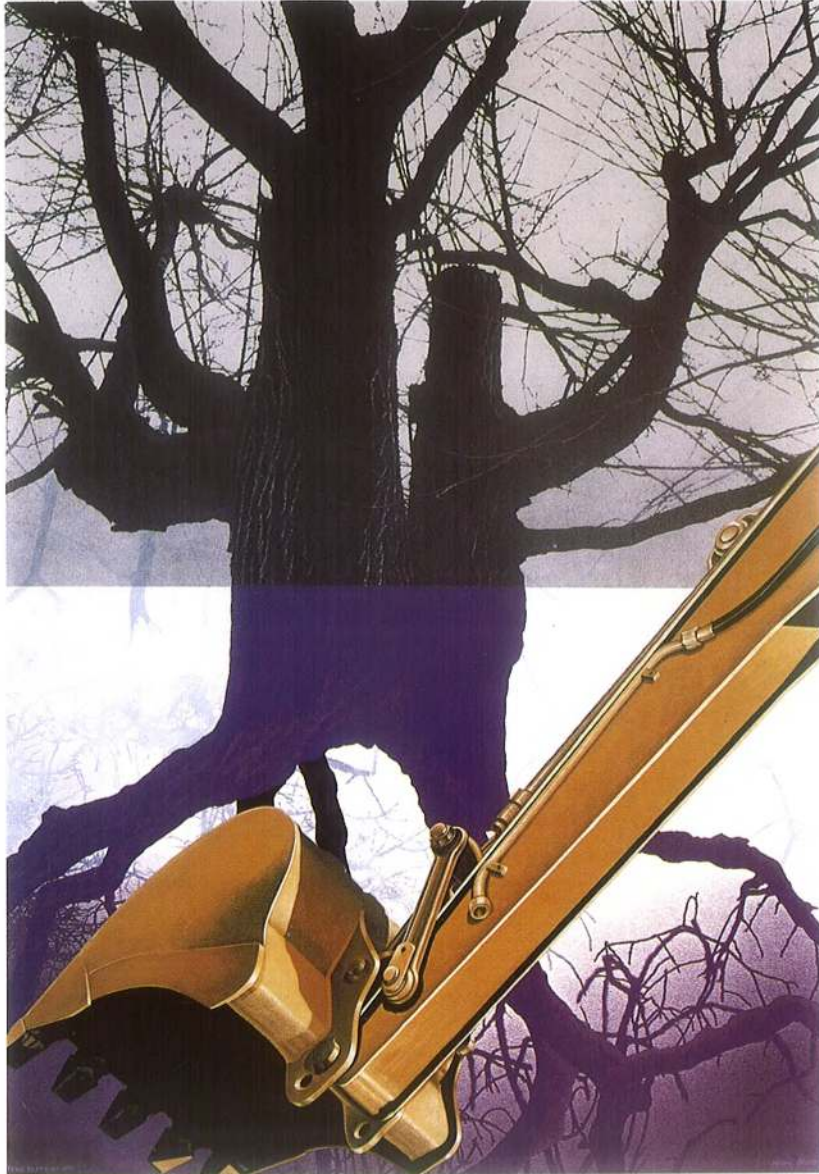
4) *No és una pipa* (acrílic, 1991). Nu femení amb paraigua, sobre el qual plou la coneguda frase en francès del belga.

La pipa (la redundància està servida) *no és una pipa*. En girar la cantonada del full, de forma ampla, abastadora de marges, el cal·ligrama deriva cap al caos incert, un caos pleonàsmic, de no se sap ben bé si allò diferent, on cada cosa és diferent a l'altra, o allò igual, on cada cosa és igual a qualsevol altra. El plus de redundància de Miró no és gens menyspreable.

En Magritte les paraules i les coses continuen desentranyant-se entre si, presonereres d'una trampa conceptual que les obliga a enfrontar-se en la doble convenció simbòlica de la lletra i de la imatge, desentranyament que no produeix incertesa, sinó precisament tot el contrari. Foucault constata la presència de dues pipes i es pregunta: ¿No caldrà dir, més aviat, dos dibuixos d'una mateixa pipa? O també una pipa i el dibuix, o també dos dibuixos un dels quals representa una pipa però no l'altre, o també dos dibuixos cap dels quals no és ni representa una pipa, o també un dibuix que representa no una pipa, sinó un altre dibuix que representa, aquest sí, una pipa, de manera que es veu obligat a continuar preguntant-se: ¿A què fa referència la frase escrita en el quadre? ¿Al dibuix sota el qual es troba situada d'una forma immediata? "Mireu aquests trets acoblats en la pissarra, per més que s'assemblen, sense la menor diferència, sense la menor infidelitat, al que es mostra allí dalt, no us enganyeu, és allí dalt on es troba la pipa i no en aquest grafisme elemental". Però potser la frase fa referència precisament a aquesta pipa desmesurada, flotant, ideal, simple somni o idea d'una pipa. O potser no.



DRETS HUMANS, 1993 (ACRÍLIC-TAULA, 196 x 68) VIVACE



TRES BRANQUES, 1993 (ACRÍLIC-TAULA, 136 x 98) VIVACE

El que ens desconcerta és que resulta inevitable relacionar el text amb el dibuix i és impossible definir el pla que permet dir que l'assertió és vertadera, falsa o contradictòria: trampa de l'antagonisme perpetu entre la paraula i la imatge. O potser no siga tan impossible si fem ús de la mecànica de la traducció, sortilegi que ens pot dur des de la doble grafia fins al triple o a l'enèsim simbolisme proposat pel plus de Miró. Vegem-ho. ¿Com s'ha de traduir "*cette phrase en français est difficile à traduire en catalan*"? Encara que no sabérem cap paraula de francès podríem entendre el problema a través d'una traducció: "aquesta frase en francès és difícil de traduir al català" ¿A què al·ludeix el subjecte d'aquesta última frase? Si fa referència a la frase en català el subjecte entra en contradicció amb si mateix i la frase en català seria falsa (mentre que l'original seria vertadera i inofensiva), però si al·ludeix a la frase en francès, amb la traducció perd el seu caràcter autoal·lusiú i amb aquest l'encanteri d'allò que inquieta en art i en literatura. Si analògicament a aquesta traducció actuem sobre la frase "*ceci n'est pas une pipe*", el que hem dit abans per al francès ací val (equival, és clar) també per a l'objecte pipa, i el que hem dit per al català val també per al títol del quadre. L'equivalència no dilucida el problema, però sí ens permet veure'l una mica més clar i assajar amb la mateixa analogia sobre els quadres superposats de Magritte i de Miró. És el joc dels espills corbats i paral·lels: la ciència tranquil·litza però l'art inquieta.

El plus de Miró consisteix a transformar la ficció en realitat, la ficció d'uns quadres en la realitat de la seua pintura, quintaessenciada destil·lació en l'atanor d'un estil propi capaç de mostrar allò orgànic en formes gairebé geomètriques. La complexitat passa des del procés creatiu fins a la interpretació de qui en visualitza el resultat i, així, qualsevol composició de les esmentades podria interpel·lar l'espectador: "¿És vosté qui m'està mirant o és un altre?, si és un altre, per favor, aparte's i deixe el lloc al seu jo". L'espectador, ja més visionari que no pas vident, es pregunta si ell és Miró o Magritte, si és Foucault o qui escriu açò, si és qui llegeix açò o qui sap qui; i no perquè dubte del que hi ha darrere de les seues pupil·les, sinó perquè el que hi té davant li remet al conte de la bona pipa (¿la cançó de l'enfadós o la història interminable?), en el qual només és possible intervenir deixant-se endur per la fascinació hipnòtica de les repeticions dissímils.

Miró només és pintor de pintura en el sentit que no és un espill al llarg del camí, sinó un espill al llarg d'una pinacoteca d'espills, forma subtil de desvelar i caminar pel camí que més li interessa. La redundància és el seu plus (el seu mus, la seua musa) i potser l'ullet de complicitat amb Magritte siga un dels més fructífers o inquietants dels que creua amb els grans mestres, ja que el mestre belga també és aficionat a aquest joc tan canalla d'envit i d'engany. ¿A qui engan-yem?, poden dir-nos de retop els dos còmplices. "¿Qui podria fumar en la pipa d'un dels nostres quadres? Ningú, per tant, *no són una pipa*". Davant d'aquesta evidència el lector sagaç, i sobretot pacient, constata que tot el que ha llegit fins aquest punt final (¿per què final, si res conclou i ni tan sols apareix el punt?) és un text referit a una sèrie de quatre quadres de Miró que epistemològicament no constitueix una crítica i que ontològicament no és un assaig.

Entre les evidències subjacents i implícites en *Aquest no és un assaig sobre Miró* caldria incloure, tot i que en un segon terme, l'exactitud de les lleis electromagnètica i pendular de Foucault, en un contrast clar amb la hipòtesi homònima d'una interacció lògica entre grafies de distinta naturalesa.

RAÚL GUERRA GARRIDO
(Traducció: Josep Forcadell)

NOTES:

1. Miró és Antoni Miró. Recomanem una atenció especial amb els heterònims i les redundàncies. El mateix podem dir per a Michel Foucault.
2. El text del "no-assaig" pot replegar-se sobre si mateix totes les vegades que voldrem sense més límit que el que l'editor impose. L'efecte de la redundància es multiplica si a cada ocasió li correspon un idioma diferent, però de la mateixa família: gallec, castellà, italià, català, francès... Alerta amb la correspondència lingüística en "aquesta frase en francès és difícil de traduir al català".



CEL NOSA, 1993 (ACRÍLIC-LLENG, 200 x 200) VIVACE



PARC NATURAL, 1993 (ACRÍLIC-LLENÇ, 200 x 200) VIVACE



PARC NATURAL, 1993 (FRAGMENT)



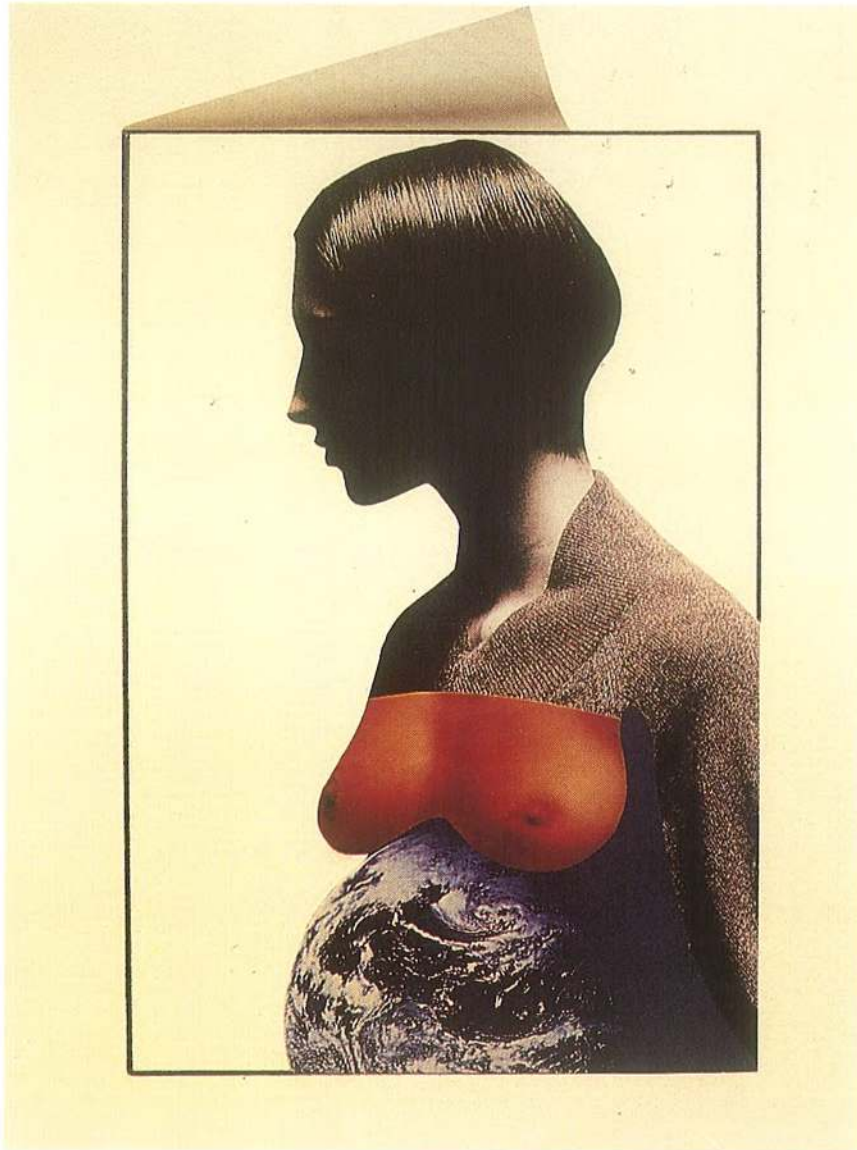
PARC NATURAL, 1993 (FRAGMENT)



AUSIÀS AL CAPVESPRE, 1992 (ACRÍLIC-TAULA, 100 x 200) VIVACE



CAMINS DE MAR, 1993 (DIBUIX, FOTO-MUNTATGE, 55 x 40) VIVACE



VOLTA LA RODA, 1993 (DIBUIX, FOTO-MUNTATGE, 48 x 36) VIVACE



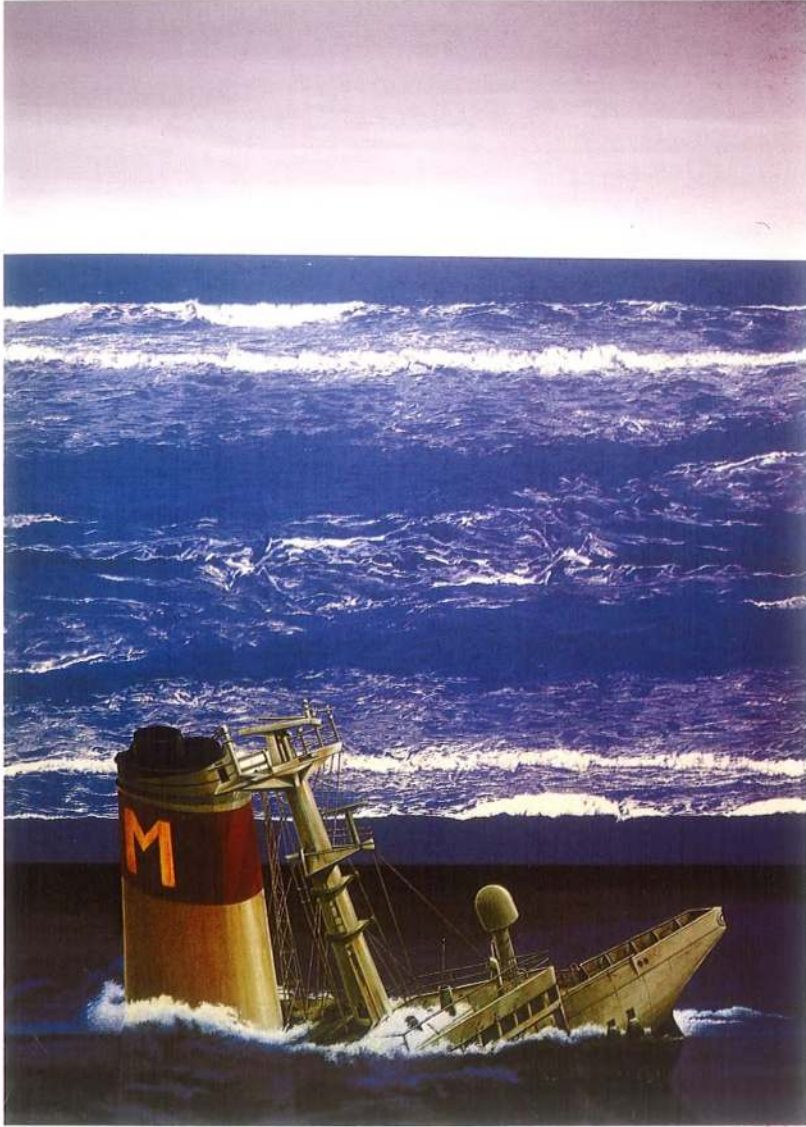
PROCÉS DE CAMUFLATGE, 1993 (ACRÍLIC-LLENÇ, 200 x 200) VIVACE

El fallo estructural de Foucault en su ensayo sobre Magritte es el de titularlo precisamente *Ensayo sobre Magritte* cuando a la luz de su análisis, en simbiosis con la propuesta pictórica comentada, debería haberlo informado como *Esto no es un ensayo sobre Magritte* puesto que obviamente se trata de un libro, objeto tangible no metafísico, cuyo texto se refiere a, pero no es el referente. Se refiere a la pipa, centrémonos en ella: forma clásica de cachimba, armoniosa curva de color negro, de brezo pues la calidad se le supone, ingravida pues siempre aparece levitando en un espacio sin contornos. A las pipas porque en realidad son dos, una suspendida en el vacío la otra inscrita por flotación en la tela. El título del ensayo, del cuadro y la frase escrita en la tela son una misma frase: *Ceci n'est pas une pipe*. El significado de esta negación es el punto de partida de una serie de interrogantes, o sea arrogantes intrigas, entre el original y la imagen, entre la imagen y la frase a ella referida, entre identidad y similitud, entre en el circuito y no sabrá dónde detenerse. En el cuadro no se representa, no se afirma nada, el juego infinito de las semejanzas se repliega incesantemente sobre si mismo sin reenviar a ningún original tangible. Es la antigua antinomia alfabética entre mostrar y nombrar, nada existe hasta que no tiene nombre, pero cuando decimos que no existe ya lo estamos nombrando. El pasmo plástico y el estro estético provienen de la redundancia, del inquietante efecto que tal redundancia produce.

Miró tiene un concepto particular de la redundancia. No le enmienda la plana a Magritte, se extralimita a doblar la esquina de la página firmada por Foucault y así, al plegarse ésta sobre si misma, dobla el doble juego del caligrama, artificio de decir dos veces las mismas cosas cuando sin duda bastaría una sola y aun ni eso sería necesario, pues la forma es de sobra conocida y el nombre en extremo familiar: concatenación de sistema binario, de clave dicotómica. La inspiración de Miró se nutre de una iconografía previa a modo de selección de los propios ancestros (procedo de quien me estimula, no de quien sólo me precede) en la qué, además de color, mancha o figura, se introduce la palabra. Valen todas, una a una o en grupo, la marca registrada, el refrán, la frase hecha, la cita literaria o el título previo de otra obra.



MADAME POMA, 1993 (ACRÍLIC-TAULA, 196 x 68) VIVACE



MALASTRUC, 1993 (ACRİLİK-TAULA, 136 x 98) VIVACE

Todas con la capacidad autorreferencial del lenguaje que además de medio de comunicación se transforma en grafismo, signo con capacidad simbólica que entra a formar parte de la estructura del cuadro y equilibra su composición. Polisemia que vuela y de vela: planea por el lienzo y explicita conexiones. En las imágenes, por su propia esencia, se reproduce con más fuerza el juego autoalusivo que puede ir del objeto trivial, como un billete de cien dólares (en pintura si se pueden trivializar los dólares puesto que su uso no es fiduciario: *in gold we trust*), al *Guernica* de Picasso. Hay una querencia hacia ciertos grandes maestros que aparecen de forma imprevista, amigos que llegan a casa a la hora de comer sin haberse anunciado previamente y que, no obstante, son bien acogidos. De entre todas, la reincidencia de Magritte es la que más alegra nuestro corazón puesto que nadie como él para jugar al mus de los espejos paralelos. Paralelos pero no planos.

Miro cuatro cuadros de Miró:

1) *La pipa* (aguafuerte, 1991). Elegante señorita sobre la que flota ingrávida e inequívoca la conocida pipa del belga.

2) *No es Morandi* (aguafuerte, 1991). Naturaleza muerta, en especial botellas, con un título evocativo que empieza a sonarnos.

3) *It is not a man* (serigrafía, 1991). Duplicado señor de espaldas que nos recuerda a otros señores. En el recuerdo coinciden con el título.

4) *No es una pipa* (acrílico, 1991). Desnudo femenino con paraguas sobre el que llueve la conocida frase en francés del belga.

La pipa (la redundancia está servida) *no es una pipa*. Al doblar la esquina de la hoja, de forma amplia, abarcadora de márgenes, el caligrama deriva hacia el incierto caos, un caos pleonásmico, de no se sabe bien si lo diferente, donde cada cosa es diferente a la otra, o lo igual, donde cada cosa es igual a cualquier otra. El plus de redundancia de Miró no es nada desdeñable.

En Magritte las palabras y las cosas siguen desentrañándose entre sí, prisioneras de una trampa conceptual que las obliga a enfrentarse en la doble convención simbólica de la letra y de la imagen, desentrañamiento que no produce certidumbre sino precisamente lo contrario. Foucault constata la presencia de dos pipas y se interroga: ¿No habrá que decir más bien dos dibujos de una misma pipa? O también una pipa y su dibujo, o también dos dibujos uno de los cuales representa

una pipa pero no el otro, o también dos dibujos ninguno de los cuales son ni representan pipas, o también un dibujo que representa no una pipa sino otro dibujo que representa, éste si, una pipa, de tal modo que se ve obligado a seguir preguntándose. ¿A qué se refiere la frase escrita en el cuadro? ¿Al dibujo bajo el cual se halla colocada de un modo inmediato? "Mirad esos rasgos ensamblados en la pizarra, por más que se parezcan, sin la menor diferencia, sin la menor infidelidad, a lo mostrado allá arriba, no os engañéis, es allá arriba donde está la pipa y no en ese grafismo elemental". Pero quizá la frase se refiera precisamente a esa pipa desmesurada, flotante, ideal, simple sueño o idea de una pipa. O quizá no.

Lo que desconcierta es que resulta inevitable relacionar el texto con el dibujo y que es imposible definir el plan que permite decir que la aserción es verdadera, falsa o contradictoria: trampa del perpetuo antagonismo entre palabra e imagen. O quizá no sea tan imposible si recurrimos a la mecánica de la traducción, sortilegio que puede llevarnos de la doble grafía al triple o enésimo simbolismo propuesto por el plus de Miró. Veamos. ¿Cómo debe traducirse "cette phrase en francais est difficile á traduir en espagnol"? Aunque no supiéramos una palabra de francés podríamos comprender el problema a través de una traducción: "esta frase en francés es difícil de traducir al español" ¿A qué alude el sujeto de esta última frase? Si se refiere a la frase en español el sujeto entra en contradicción consigo mismo y la frase en español sería falsa (mientras que la original sería verdadera e inofensiva), pero si alude a la frase en francés, al traducir se pierde su carácter autoalusivo y con él el encantamiento de lo que en arte y literatura inquieta. Si analógicamente a esta traducción actuamos sobre la frase "ceci n'est pas une pipe", lo dicho antes para el francés aquí vale (equivale, claro) para el objeto pipa, y lo dicho para el español vale para el título del cuadro. La equivalencia no dilucida el problema, pero si nos permite verlo algo más claro y ensayar con la misma analogía sobre los superpuestos cuadros de Magritte y Miró. Es el juego de los curvos espejos paralelos: la ciencia tranquiliza pero el arte inquieta.

El plus de Miró consiste en transformar la ficción en realidad, la ficción de unos cuadros en la realidad de su pintura, quintaesenciada destilación en el atañor de un estilo propio capaz de mostrar lo orgá-



BICI-BOU-BLAU, 1991 (ACRÍLIC-TAULA, 68 x 98) VIVACE



Violí de fusta 1992

antoni miró

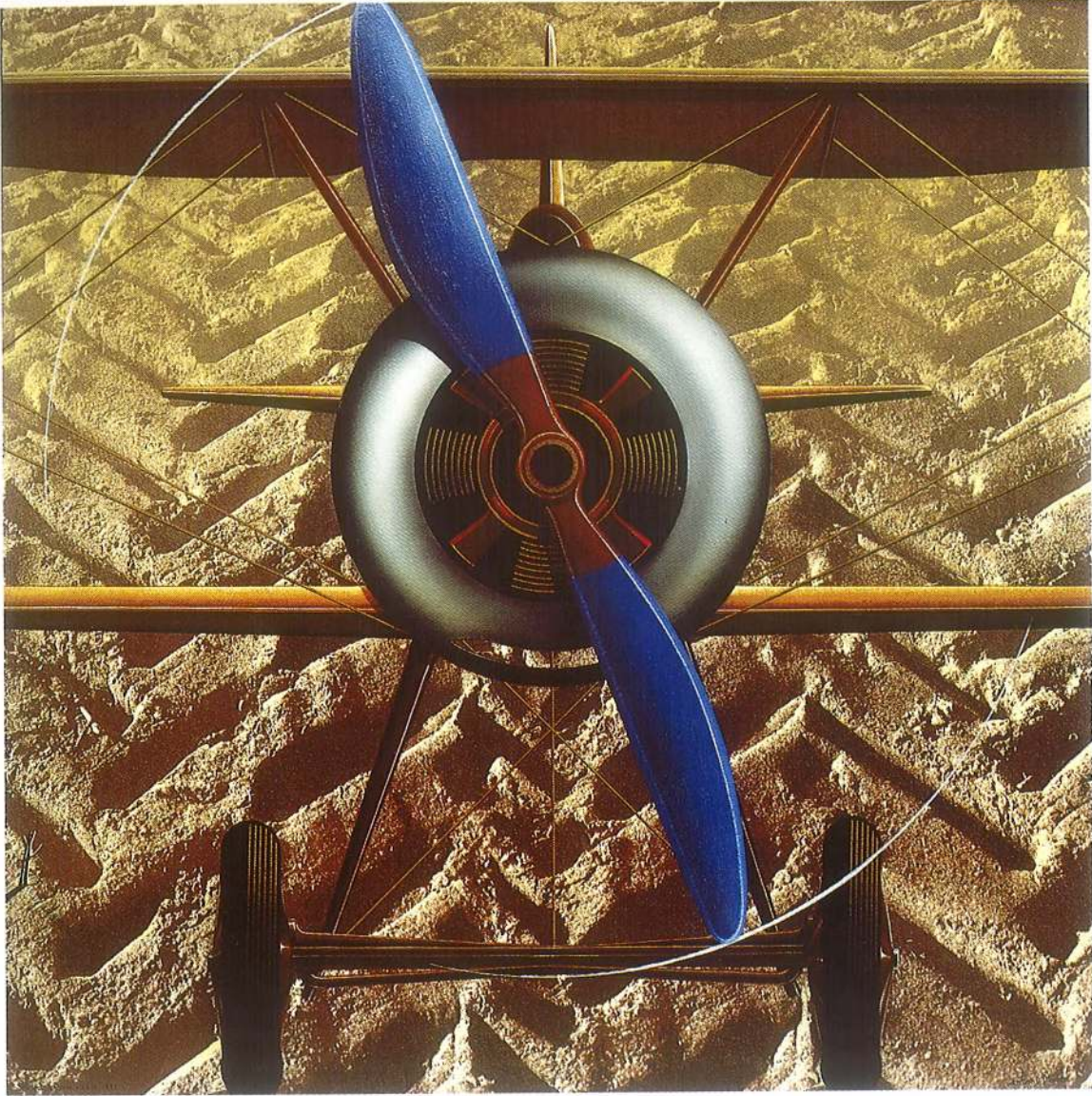
VIOLI DE FUSTA, 1992 (ACRÍLIC-TAULA, 68 x 98) VIVACE

nico en escuetas formas casi geométricas. La complejidad salta del proceso creativo a la interpretación de quien visualiza el resultado, y así cualquiera de las composiciones mencionadas podría interpelar a su espectador, "¿es usted quien me está viendo o es algún otro?, si es algún otro, por favor, retírese y deje el sitio a su propio yo". El espectador, ya más visionario que vidente, se pregunta si él es Miró o Magritte, si es Foucault o quien esto escribe, si es quien esto lee o a saber quién; y no porque dude del que está detrás de sus pupilas sino porque lo que tiene delante de las mismas le remite al cuento de la buena pipa (¿el cuento de nunca acabar o la historia interminable?), en el que sólo es posible intervenir dejándose llevar por la fascinación hipnótica de sus disímiles repeticiones.

Miró sólo es pintor de pintura en el sentido de que no es un espejo a lo largo del camino sino un espejo a lo largo de una pinacoteca de espejos, sutil forma de develar y andar el camino que más le interesa. La redundancia es su plus (su mus, su musa) y puede que el guiño de complicidad con Magritte sea uno de los más fructíferos o inquietantes de los que con los grandes maestros cruza, puesto que el maestro belga también es aficionado a tan canalla juego de envite y engaño. "¿A quién engañamos?", pueden decirnos los dos cómplices en una última vuelta de tuerca. "¿Quién podría fumar en la pipa de uno de nuestros cuadros? Nadie, luego *no son una pipa*". Ante esta evidencia el lector avisado, y sobre todo paciente, constata que todo lo leído hasta este punto final (¿por qué final si nada concluye y ni siquiera figura el punto?) es un texto referido a una serie de cuatro cuadros de Miró¹ que epistemológicamente no constituye una crítica y ontológicamente no es un ensayo.

Entre las evidencias subyacentes e implícitas en *Esto no es un ensayo sobre Miró* debería incluirse, aunque en un segundo término, la exactitud de las leyes electromagnética y pendular de Foucault, en claro contraste con su homónima hipótesis de una interacción lógica entre grafías de distinta naturaleza.²

El fallo estructural de Foucault en su ensayo sobre Magritte es el de titularlo precisamente *Ensayo sobre Magritte* cuando a la luz de su análisis, en simbiosis con la propuesta pictórica comentada, debería haberlo informado como *Esto no es un ensayo sobre Magritte* puesto que obviamente se trata de un libro, objeto tangible no metafísico,



INSECTE EXTERMINADOR, 1992 (ACRÍLIC-TAULA, 98 x 98) VIVACE

cuyo texto se refiere a, pero no es el referente. Se refiere a la pipa, centrémonos en ella: forma clásica de cachimba, armoniosa curva de color negro, de brezo pues la calidad se le supone, ingravida pues siempre aparece levitando en un espacio sin contornos. A las pipas porque en realidad son dos, una suspendida en el vacío la otra inscrita por flotación en la tela. El título del ensayo, del cuadro y la frase escrita en la tela son una misma frase: *Ceci n'est pas une pipe*. El significado de esta negación es el punto de partida de una serie de interrogantes, o sea arrogantes intrigas, entre el original y la imagen, entre la imagen y la frase a ella referida, entre identidad y similitud, entre en el circuito y no sabrá dónde detenerse. En el cuadro no se representa, no se afirma nada, el juego infinito de las semejanzas se repliega incesantemente sobre sí mismo sin reenviar a ningún original tangible. Es la antigua antinomia alfabética entre mostrar y nombrar, nada existe hasta que no tiene nombre, pero cuando decimos que no existe ya lo estamos nombrando. El pasmo plástico y el estro estético provienen de la redundancia, del inquietante efecto que tal redundancia produce.

Miró tiene un concepto particular de la redundancia. No le enmienda la plana a Magritte, se extralimita a doblar la esquina de la página firmada por Foucault y así, al plegarse ésta sobre sí misma, dobla el doble juego del caligrama, artificio de decir dos veces las mismas cosas cuando sin duda bastaría una sola y aun ni eso sería necesario, pues la forma es de sobra conocida y el nombre en extremo familiar: concatenación de sistema binario, de clave dicotómica. La inspiración de Miró se nutre de una iconografía previa a modo de selección de los propios ancestros (procedo de quien me estimula, no de quien sólo me precede) en la qué, además de color, mancha o figura, se introduce la palabra. Valen todas, una a una o en grupo, la marca registrada, el refrán, la frase hecha, la cita literaria o el título previo de otra obra. Todas con la capacidad autorreferencial del lenguaje que además de medio de comunicación se transforma en grafismo, signo con capacidad simbólica que entra a formar parte de la estructura del cuadro y equilibra su composición. Polisemia que vuela y de vela: planea por el lienzo y explicita conexiones. En las imágenes, por su propia esencia, se reproduce con más fuerza el juego autoalusivo que puede ir del objeto trivial, como un billete de cien dólares (en pintura si se pueden

trivializar los dólares puesto que su uso no es fiduciario: in gold we trust), al Guernica de Picasso. Hay una querencia hacia ciertos grandes maestros que aparecen de forma imprevista, amigos que llegan a casa a la hora de comer sin haberse anunciado previamente y que, no obstante, son bien acogidos. De entre todas, la reincidencia de Magritte es la que más alegra nuestro corazón puesto que nadie como él para jugar al mus de los espejos paralelos. Paralelos pero no planos.

Miro cuatro cuadros de Miró:

1) *La pipa* (aguafuerte, 1991). Elegante señorita sobre la que flota ingrátida e inequívoca la conocida pipa del belga.

2) *No es Morandi* (aguafuerte, 1991). Naturaleza muerta, en especial botellas, con un título evocativo que empieza a sonarnos.

3) *It is not a man* (serigrafía, 1991). Duplicado señor de espaldas que nos recuerda a otros señores. En el recuerdo coinciden con el título.

4) *No es una pipa* (acrílico, 1991). Desnudo femenino con paraguas sobre el que llueve la conocida frase en francés del belga.

La pipa (la redundancia está servida) *no es una pipa*. Al doblar la esquina de la hoja, de forma amplia, abarcadora de márgenes, el caligrama deriva hacia el incierto caos, un caos pleonásmico, de no se sabe bien si lo diferente, donde cada cosa es diferente a la otra, o lo igual, donde cada cosa es igual a cualquier otra. El plus de redundancia de Miró no es nada desdeñable.

En Magritte las palabras y las cosas siguen desentrañándose entre sí, prisioneras de una trampa conceptual que las obliga a enfrentarse en la doble convención simbólica de la letra y de la imagen, desentrañamiento que no produce certidumbre sino precisamente lo contrario. Foucault constata la presencia de dos pipas y se interroga: ¿No habrá que decir más bien dos dibujos de una misma pipa? O también una pipa y su dibujo, o también dos dibujos uno de los cuales representa una pipa pero no el otro, o también dos dibujos ninguno de los cuales son ni representan pipas, o también un dibujo que representa no una pipa sino otro dibujo que representa, éste sí, una pipa, de tal modo que se ve obligado a seguir preguntándose. ¿A qué se refiere la frase escrita en el cuadro? ¿Al dibujo bajo el cual se halla colocada de un modo inmediato? "Mirad esos rasgos ensamblados en la pizarra, por más que se parezcan, sin la menor diferencia, sin la menor infideli-



QUASI ECOLÒGICA. 1991 (ACRÍLIC-TAULA, 98 x 68) VIVACE



BICIANUCLEAR, 1991 (ACRÍLIC-TAULA, 98 x 68) VIVACE

dad, a lo mostrado allá arriba, no os engañéis, es allá arriba donde está la pipa y no en ese grafismo elemental". Pero quizá la frase se refiera precisamente a esa pipa desmesurada, flotante, ideal, simple sueño o idea de una pipa. O quizá no.

Lo que desconcierta es que resulta inevitable relacionar el texto con el dibujo y que es imposible definir el plan que permite decir que la aserción es verdadera, falsa o contradictoria: trampa del perpetuo antagonismo entre palabra e imagen. O quizá no sea tan imposible si recurrimos a la mecánica de la traducción, sortilegio que puede llevarnos de la doble grafía al triple o enésimo simbolismo propuesto por el plus de Miró. Veamos. ¿Cómo debe traducirse "cette phrase en francais est difficile á traduir en espagnol"? Aunque no supiéramos una palabra de francés podríamos comprender el problema a través de una traducción: "esta frase en francés es difícil de traducir al español" ¿A qué alude el sujeto de esta última frase? Si se refiere a la frase en español el sujeto entra en contradicción consigo mismo y la frase en español sería falsa (mientras que la original sería verdadera e inofensiva), pero si alude a la frase en francés, al traducir se pierde su carácter autoalusivo y con él el encantamiento de lo que en arte y literatura inquieta. Si analógicamente a esta traducción actuamos sobre la frase "ceci n'est pas une pipe", lo dicho antes para el francés aquí vale (equivale, claro) para el objeto pipa, y lo dicho para el español vale para el título del cuadro. La equivalencia no dilucida el problema, pero si nos permite verlo algo más claro y ensayar con la misma analogía sobre los superpuestos cuadros de Magritte y Miró. Es el juego de los curvos espejos paralelos: la ciencia tranquiliza pero el arte inquieta.

El plus de Miró consiste en transformar la ficción en realidad, la ficción de unos cuadros en la realidad de su pintura, quintaesenciada destilación en el atañor de un estilo propio capaz de mostrar lo orgánico en escuetas formas casi geométricas. La complejidad salta del proceso creativo a la interpretación de quien visualiza el resultado, y así cualquiera de las composiciones mencionadas podría interpelar a su espectador, "¿es usted quien me está viendo o es algún otro?, si es algún otro, por favor, retírese y deje el sitio a su propio yo". El espectador, ya más visionario que vidente, se pregunta si él es Miró o Magritte, si es Foucault o quien esto escribe, si es quien esto lee o a

saber quién; y no porque dude del que está detrás de sus pupilas sino porque lo que tiene delante de las mismas le remite al cuento de la buena pipa (¿el cuento de nunca acabar o la historia interminable?), en el que sólo es posible intervenir dejándose llevar por la fascinación hipnótica de sus disímiles repeticiones.

Miró sólo es pintor de pintura en el sentido de que no es un espejo a lo largo del camino sino un espejo a lo largo de una pinacoteca de espejos, sutil forma de develar y andar el camino que más le interesa. La redundancia es su plus (su mus, su musa) y puede que el guiño de complicidad con Magritte sea uno de los más fructíferos o inquietantes de los que con los grandes maestros cruza, puesto que el maestro belga también es aficionado a tan canalla juego de envite y engaño. "¿A quién engañamos?", pueden decirnos los dos cómplices en una última vuelta de tuerca. "¿Quién podría fumar en la pipa de uno de nuestros cuadros? Nadie, luego *no son una pipa*". Ante esta evidencia el lector avisado, y sobre todo paciente, constata que todo lo leído hasta este punto final (¿por qué final si nada concluye y ni siquiera figura el punto?) es un texto referido a una serie de cuatro cuadros de Miró que epistemológicamente no constituye una crítica y ontológicamente no es un ensayo.

Entre las evidencias subyacentes e implícitas en *Esto no es un ensayo sobre Miró* debería incluirse, aunque en un segundo término, la exactitud de las leyes electromagnética y pendular de Foucault, en claro contraste con su homónima hipótesis de una interacción lógica entre gra-fías de distinta naturaleza.

RAÚL GUERRA GARRIDO

NOTAS:

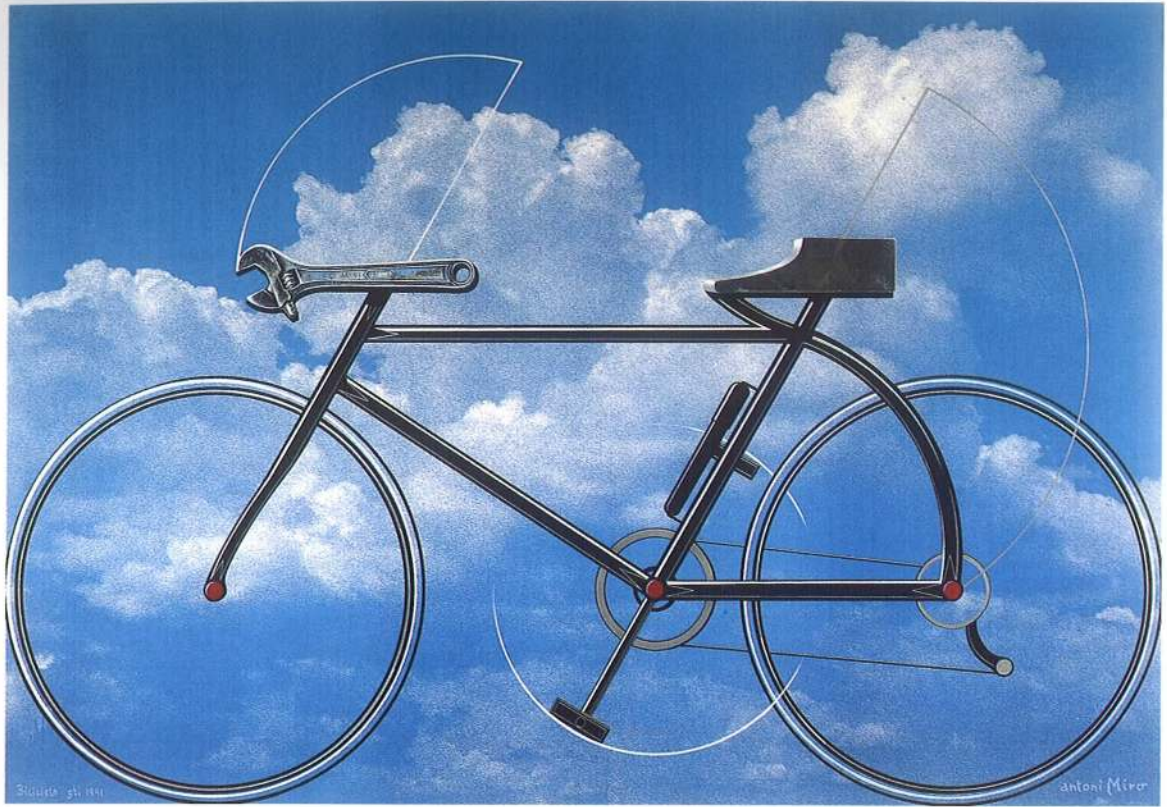
1. Miró es Antoni Miró. Se recomienda un especial cuidado a heterónimos y redundancias. Dícese lo mismo para Michel Foucault.
2. El texto del "no ensayo" puede plegarse sobre si mismo cuantas veces se desee sin más límite que el que el editor imponga. El efecto de la redundancia se multiplica si a cada vuelta le corresponde un idioma diferente pero de la misma familia, por ejemplo: gallego, castellano, italiano, catalán, francés... Ojo con la correspondencia lingüística en "esta frase en francés es difícil de traducir al español".



BICI-BRAVA, 1992 (ACRÍLIC-TAULA, 98 x 68) VIVACE



BICI D'AIGUAMOLL, 1992 (ACRÍLIC-TAULA, 98 x 98) VIVACE



BICICLETA GTI, 1991 (ACRÍLIC-TAULA, 68 x 98) VIVACE

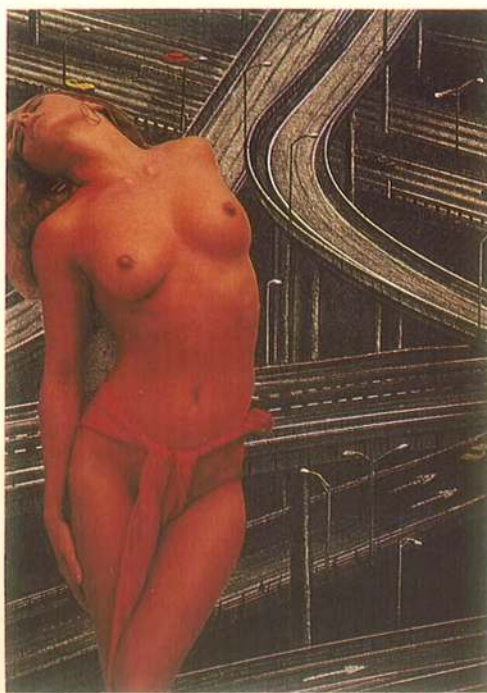
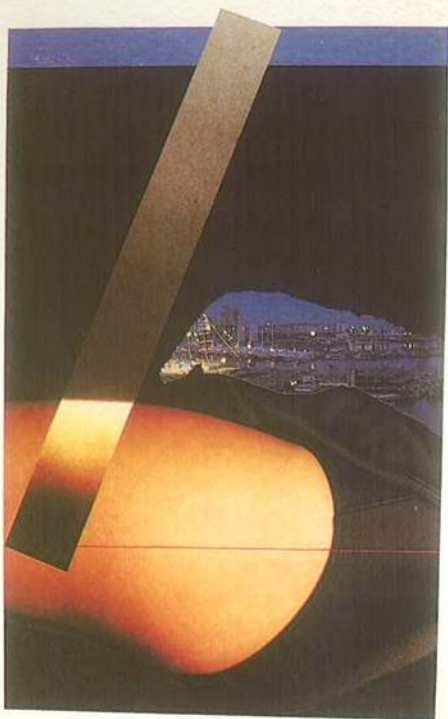


VELOCÍPEDE TURBO, 1991 (ACRÍLIC-TAULA, 68 x 98) VIVACE
AGRESSIÓ AMESURADA, 1992 (ACRÍLIC-TAULA, 98 x 98, FRAGMENT) VIVACE ►





TORS ANTROPOMORF ACÉFAL, 1991 (BRONZE, 26 X 47 X 53)



(DIBUIX, FOTO-MUNTATGE) VIVACE
CRESCUDA SERENOR, 1993
DAMUNT L'INFORTUNI, 1993

(DIBUIX, FOTO-MUNTATGE) VIVACE
LLUM DELS CIMS, 1993
NUA EN LA SENDRA, 1993

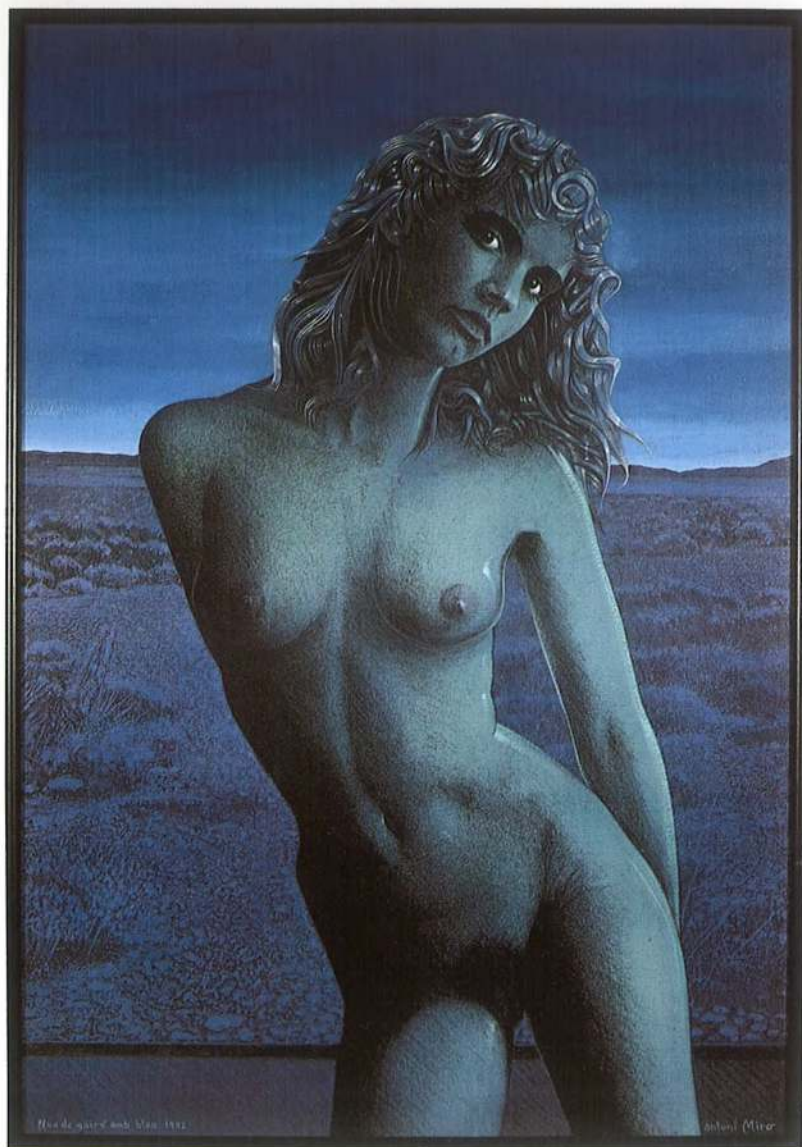


BICICLETA DE MAR, 1992 (ACRÍLIC-TAULA, 98 x 98) VIVACE

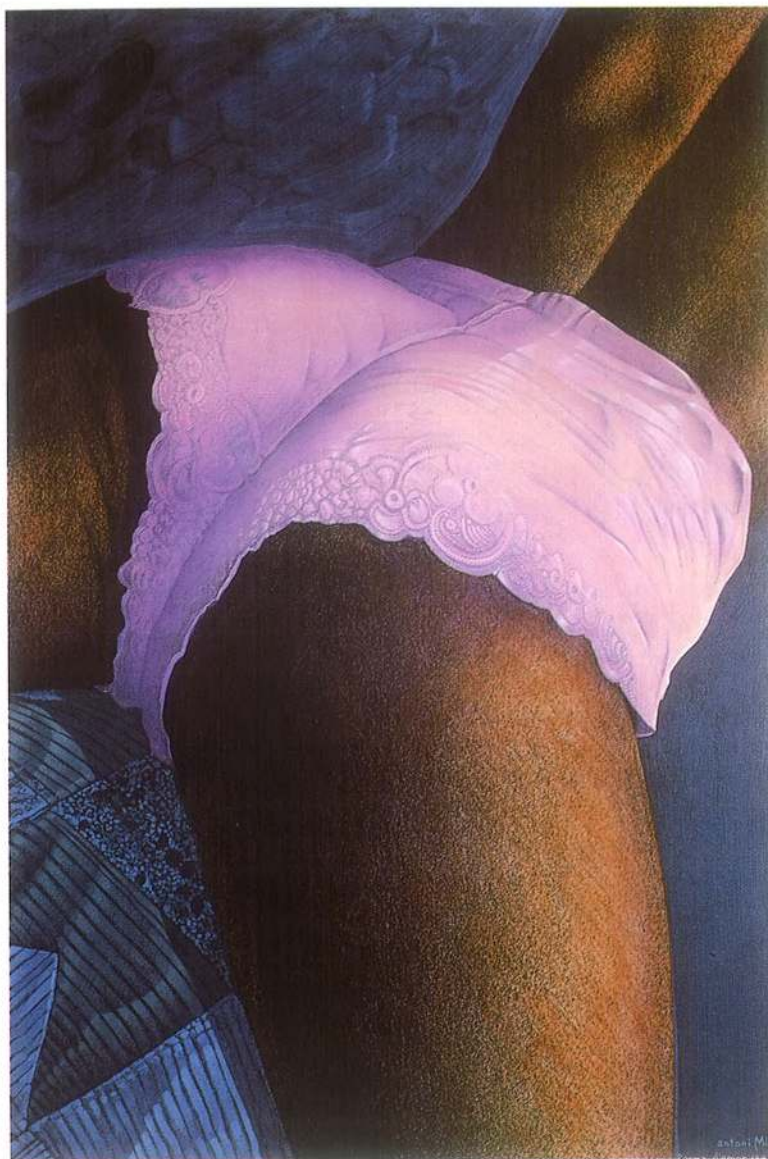
O fallo estrutural de Foucault no seu ensaio sobre Magritte é o de subtitulalo precisamente *Ensaio sobre Magritte* cando á luz da súa análise, en simbiose coa proposta pictórica comentada, debería telo informado como *Isto non é un ensaio sobre Magritte* porque obviamente se trata dun libro, obxecto tanxíbel non metafísico, o texto do cal refírese a, pero non é referente. Refírese á pipa, centrémonos nela: forma clásica de cachimba, harmoniosa curva de cor negra, de breixo pois a calidade se lle supón, ingrávida pois sempre aparece levitando nun espacio sen contornos. Ás pipas, porque en realidade son dúas, unha suspensa no baleiro e a outra inscrita por flotación na tea son unha mesma frase: *ceci n'est pas une pipe*. O significado desta negación é o punto de partida para unha serie de interrogantes, ou sexa arrogantes intrigas, entre o orixinal e a imaxe, entre a imaxe e a frase a ela referida, entre identidade e similitude, entre no circuíto e non saberá onde deterse. No cadro non se representa, non se afirma nada, o xogo infinito das semellanzas reprégase incesantemente sobre si mesmo sen reenviar a ningún orixinal tanxíbel. É a antiga antinomia alfabética entre amosar e nomear, nada existe ata que non ten nome, mais cando dicimos que nos existe xa o estamos nomeando. O pasmo plástico e o estro estético proveñen da redundancia, do inquedañte efecto que tal redundancia produce.

Miró ten un concepto particular da redundancia. Non lle enmenda a plana a Magritte, extralimítase a dobrar a esquina da páxina asinada por Foucault e así, ao pregarse esta sobre si mesma, dobra o dobre xogo do caligrama, artificio de dicir dúas veces as mesmas cousas cando, sen dúbida, abondaría unha soa e aínda nin iso sería preciso, pois a forma é de sobras coñecida e o nome en extremo familiar: concatenación do sistema binario, de clave dicotómica.

A inspiración de Miró nótrese dunha iconografía previa a xeito de selección dos propios devanceiros (procedo de quen me estimula, non de quen só me precede) na que, ademais da cor, mancha ou figura, introdúcese a palabra. Valen todas, unha a unha ou en grupo, a marca rexistrada, o refrán, a frase feita, a cita literaria ou o título previo doutra obra. Todas coa capacidade autorreferencial da linguaxe que a máis de medio de comunicación transfórmase en grafismo,



NUA DE GAIRO AMB BLAU, 1992 (ACRILIC-TAULA, 98 x 68) VIVACE



POEMA D'AMOR, 1992 (ACRÍLIC-TAULA. 98 x 68) VIVACE

signo con capacidade simbólica que entra facer parte da estrutura do cadro e equilibra a súa composición. Polisemia que voa e desvela: para polo lenzo e explícita conexións. Nas imaxes, pola súa propia esencia, prodúcese con máis forza o xogo autoalusivo que pode ir do obxecto trivial, como un billete de cen dólares (en pintura si se poden trivializar os dólares porque o seu uso non é fiduciario: *in gold we trust*), ao Guernica de Picasso. Hai unha querencia cara a certos grandes mestres que aparecen de forma imprevista, amigos que chegan a casa á hora de comer sen anunciar previamente e que non obstante, son ben acollidos. De entre todas, a reincidencia de Magritte é a que máis alegra o noso corazón pois que ninguén coma el para xogar ao mus dos espellos paralelos. Paralelos pero non chans.

Miro catro cadros de Miró:

1) *A pipa* (augaforte, 1991). Elegante señorita sobre a que para ingrátida e inequívoca a coñecida pipa do belga.

2) *Non é Morandi* (augaforte, 1991). Natureza morta, en especial botellas, cun título evocador que comeza a soarnos.

3) *It is not a man* (serigrafía, 1991). Duplicado señor de costas que nos lembra a outros señores. Na lembranza coinciden co título.

4) *Non é unha pipa* (acrílico, 1991). Muller espida con paraugas sobre a que chove a coñecida frase en francés do belga.

A pipa (a redundancia está servida) *non é unha pipa*. Ao dobrar o recanto da folla, de forma ampla, abranguedora de marxes, o caligrama deriva cara ao incerto caos, un caos pleonásmico, de non se sabe ben se o diferente, onde cada cousa é diferente á outra, ou o igual, onde cada cousa é igual a calquera outra. O plus da redundancia de Miró non é nada desprezable.

En Magritte as palabras e as cousas seguen desentranándose entre si, prisoeiras dunha trampra conceptual que as obriga a se enfrentar en dobre convención simbólica da letra e da imaxe, desentranamento que non produce certidume senón precisamente o contrario. Foucault constata a presenza de dúas pipas e interrógase: ¿Non haberá que dicir máis ben dous deseños dunha mesma pipa? Ou tamén unha pipa e o seu deseño, ou tamén dous deseños un dos cales representa unha pipa pero non o outro, ou tamén dous deseños ningún dos cales son nin representan pipas, ou tamén un deseño que representa non unha pipa senón outro deseño que representa, este si, unha pipa, de

tal xeito que se ve na obriga de seguir preguntándose. ¿A que se refire a frase escrita no cadro? ¿Ao deseño baixo o cal se acha colocada dun xeito inmediato? "Ollade eses riscos ensamblados na pizarra, por máis que se parezan sen a menor diferenxia, sen a menor infidelidade, ao amosado alá riba, non vos enganades, é alá riba onde está a pipa e non nese grafismo elemental". Mais talvez a frase se refira a esa pipa desmesurada, pairante, ideal, simple soño ou idea dunha pipa. Ou talvez non.

O que desconcerta é que resulta inevitábel relacionar o texto co deseño e que é imposible definir o plano que permite dicir que o aserto é verdadeiro, falso ou contradictorio: trampado perpetuo antagonismo entre a palabra e a imaxe. Ou talvez non sexa tan imposible se recorreremos á mecánica de traducción, meigallo que pode levarnos da dupla grafía ao triplo ou enésimo simbolismo proposto polo plus de Miró. Vexamos. ¿Como debe de se traducir "cette phrase en français est difficile á traducir en galego"?. Aínda que non soubesemos unha palabra de francés poderíamos comprender o problema a través dunha traducción: "esta frase en francés é difícil de traducir ao galego" ¿A que alude o suxeito desta última frase? Se se refire á frase en galego, o suxeito entra en contradicción consigo mesmo e a frase en galego sería falsa (mentres que a orixinal sería verdadeira e inofensiva); máis se alude á frase en francés, ao traducir pérdese o seu carácter autoalusivo e con el o encantamento do que en arte e literatura inqueda. Se analóxicamente a esta traducción actuamos sobre a frase "ceci n'est pas une pipe", o devandito para o francés aquí vale (equivalente, claro) para o título do cadro. A equivalencia non dilucida o problema, pero si nos permite velo algo máis claro e ensaiar coa mesma analoxía sobre os superpostos cadros de Magritte e Miró. É o xogo dos curvos espellos paralelos: a ciencia tranquiliza mais a arte inqueda.

O Plus de Miró consiste en transformar a ficción en realidade, a ficción duns cadros na realidade da súa pintura, quintaesenciada destilación na canle dun estilo propio capaz de amosar o orgánico en espaldas formas case xeométricas. A complexidade salta do proceso creativo á interpretación de quen visualiza o resultado, e así calquera das composicións mencionadas podería interpelar ao seu espectador, "¿é vostede que me está a ver ou é algún outro?, se é algún outro, por favor, retírese e deixe o lugar ao seu propio eu". O espectador, xa máis



VENUS NÓRDICA, 1993 (BRONZE, 98 x 36 x 30)



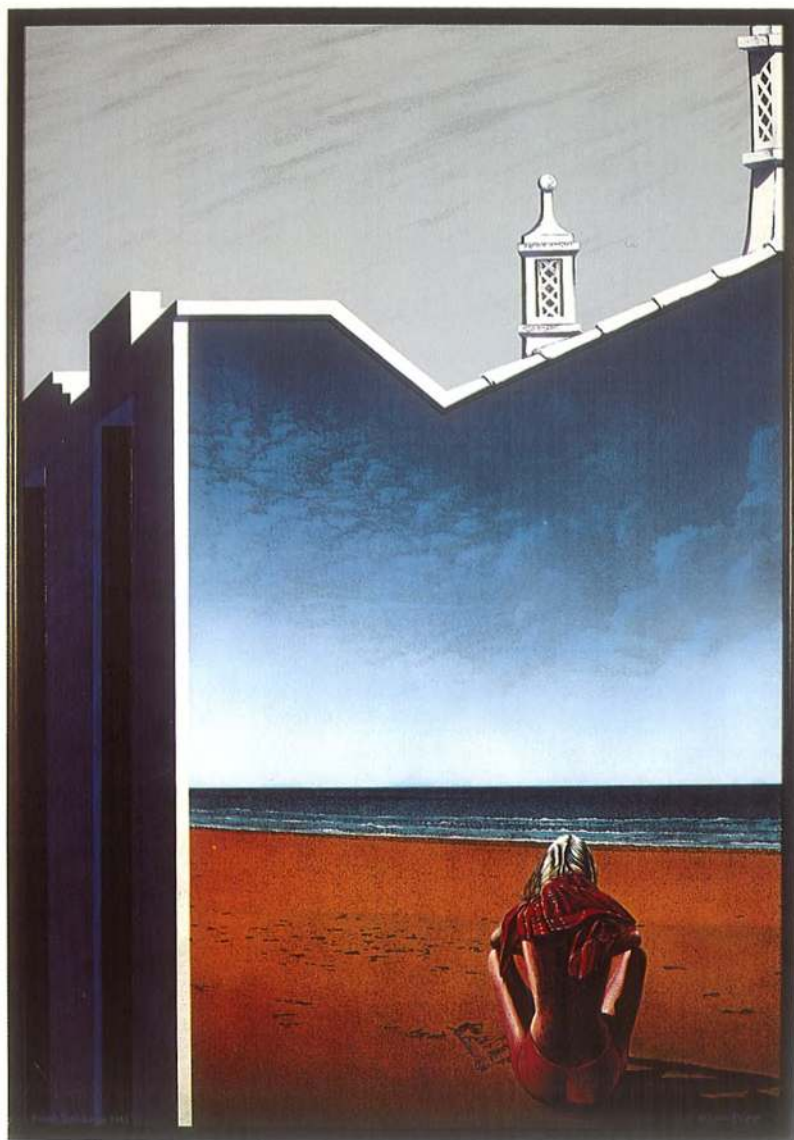
WEST VENUS, 1993 (BRONZE, 98 x 30 x 50)

visionario que vidente, pregúntase se el é Miró ou Magritte, se é Foucault ou quen isto escribe, se é quen isto le ou a saber quen; e non porque dubide do que está detrás das súas pupilas senón porque o que ten diante das mesmas o remite ao conto da boa pipa (¿o conto de nunca acabar ou a historia interminable?) no que só é posíbel intervir deixándose levar pola fascinación hipnótica das súas disímiles repeticións.

Miró só é un pintor de pintura no sentido de que non é un espello ao longo do camiño senón un espello ao longo dunha pinacoteca de espellos, sutil forma de desvelar e andar o camiño que máis lle interesa. A redundancia é o seu plus (o seu mus, a súa musa) e pode que o aceno de complicidade con Magritte sexa un dos máis fructíferos ou inquietantes dos que con grandes mestres cruza, porque o mestre belga tamén é afeccionado a tan canalla xogo de envite e engano. "¿A quen enganamos?", poden dicirnos, os dous cómplices nunha última volta de rosca. "¿Quen podería fumar na pipa dun dos nosos cadros? Ninguén, logo *non son unha pipa*". Ante esta evidencia o lector avisado, e sobre todo paciente, constata que todo o lido ata este punto final (¿por que final se nada conclúe e nin sequera figura o punto?) é un texto referido a unha serie de catro cadros de Miró¹ que epistemolóxicamente non constitúe unha crítica e ontolóxicamente non é un ensaio.

Entre as evidencias subxacentes e implícitas en *Isto non é un ensaio sobre Miró* debería incluírse, aínda que en segundo término, a exactitude das leis electromagnética e pendular de Foucault, en claro contraste coa súa homónima hipótese dunha integración lóxica entre grafías de distinta natureza².

O fallo estrutural de Foucault no seu ensaio sobre Magritte é o de subtitulalo precisamente *Ensaio sobre Magritte* cando á luz da súa análise, en simbiose coa proposta pictórica comentada, debería telo informado como *Isto non é un ensaio sobre Magritte* porque obviamente se trata dun libro, obxecto tanxíbel non metafísico, o texto do cal refírese a, pero non é referente. Refírese á pipa, centrémonos nela: forma clásica de cachimba, harmoniosa curva de cor negra, de breixo pois a calidade se lle supón, ingrávida pois sempre aparece levitando nun espacio sen contornos. Ás pipas, porque en realidade son dúas, unha suspensa no baleiro e a outra inscrita por flotación na tea son



MURAL BAHAMES, 1992 (ACRÍLIC-TAULA, 98 x 68) VIVACE

unha mesma frase: *ceci n'est pas une pipe*. O significado desta negación é o punto de partida para unha serie de interrogantes, ou sexa arrogantes intrigas, entre o orixinal e a imaxe, entre a imaxe e a frase a ela referida, entre identidade e similitude, entre no circuíto e non saberá onde deterse. No cadro non se representa, non se afirma nada, o xogo infinito das semellanzas reprégase incesantemente sobre si mesmo sen reenviar a ningún orixinal tanxíbel. É a antiga antinomia alfabética entre amosar e nomear, nada existe ata que non ten nome, mais cando dicimos que nos existe xa o estamos nomeando. O pasmo plástico e o estro estético proveñen da redundancia, do inqueda efecto que tal redundancia produce.

Miró ten un concepto particular da redundancia. Non lle enmenda a plana a Magritte, extralimítase a dobrar a esquina da páxina asinada por Foucault e así, ao pregarse esta sobre si mesma, dobra o dobre xogo do caligrama, artificio de dicir dúas veces as mesmas cousas cando, sen dúbida, abundaría unha soa e aínda nin iso sería preciso, pois a forma é de sobras coñecida e o nome en extremo familiar: concatenación do sistema binario, de clave dicotómica.

A inspiración de Miró nútrese dunha iconografía previa a xeito de selección dos propios devanceiros (procedo de quen me estimula, non de quen só me precede) na que, ademais da cor, mancha ou figura, introdúcese a palabra. Valen todas, unha a unha ou en grupo, a marca rexistrada, o refrán, a frase feita, a cita literaria ou o título previo doutra obra. Todas coa capacidade autorreferencial da linguaxe que a máis de medio de comunicación transfórmase en grafismo, signo con capacidade simbólica que entra facer parte da estrutura do cadro e equilibra a súa composición. Polisemia que voa e desvela: para polo lenzo e explícita conexións. Nas imaxes, pola súa propia esencia, prodúcese con máis forza o xogo autoalusivo que pode ir do obxecto trivial, como un billete de cen dólares (en pintura si se poden trivializar os dólares porque o seu uso non é fiduciario: *in gold we trust*), ao Guernica de Picasso. Hai unha querencia cara a certos grandes mestres que aparecen de forma imprevista, amigos que chegan a casa á hora de comer sen anunciar previamente e que non obstante, son ben acollidos. De entre todas, a reincidencia de Magritte é a que máis alegre o noso corazón pois que ninguén coma el para xogar ao mus dos espellos paralelos. Paralelos pero non chans.

Miro catro cadros de Miró:

1) *A pipa* (augaforte, 1991). Elegante señorita sobre a que paira ingrátida e inequívoca a coñecida pipa do belga.

2) *Non é Morandi* (augaforte, 1991). Natureza morta, en especial botellas, cun título evocador que comeza a soarnos.

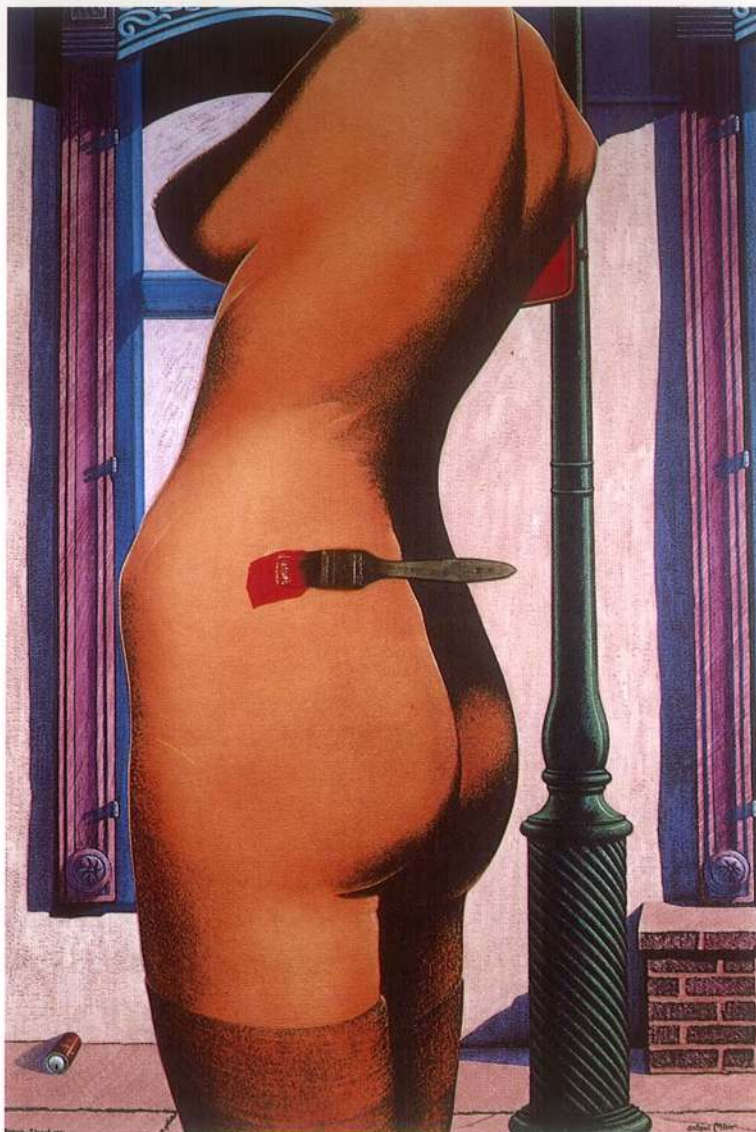
3) *It is not a man* (serigrafía, 1991). Duplicado señor de costas que nos lembra a outros señores. Na lembranza coinciden co título.

4) *Non é unha pipa* (acrílico, 1991). Muller espida con paraugas sobre a que chove a coñecida frase en francés do belga.

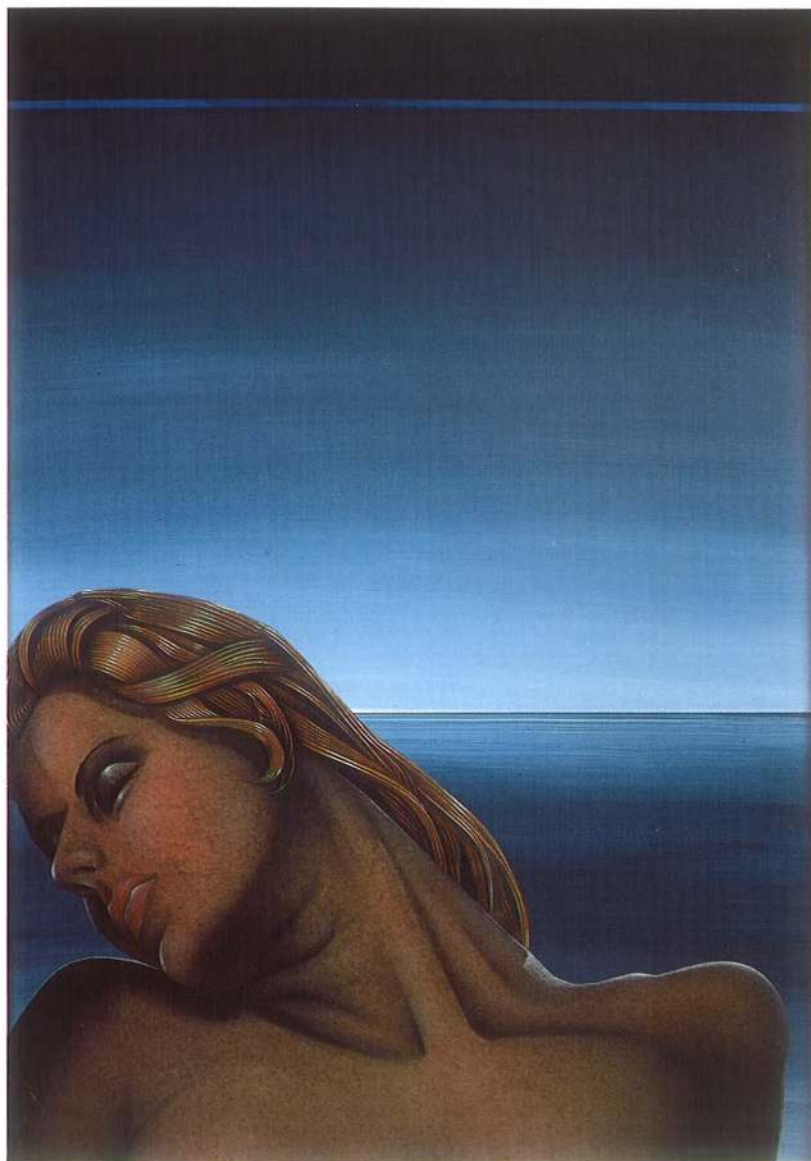
A pipa (a redundancia está servida) *non é unha pipa*. Ao dobrar o recanto da folla, de forma ampla, abranguedora de marxas, o caligrama deriva cara ao incerto caos, un caos pleonásmico, de non se sabe ben se o diferente, onde cada cousa é diferente á outra, ou o igual, onde cada cousa é igual a calquera outra. O plus da redundancia de Miró non é nada desprezable.

En Magritte as palabras e as cousas seguen desentranándose entre si, prisoeiras dunha trampra conceptual que as obriga a se enfrentar en dobre convención simbólica da letra e da imaxe, desentranamento que non produce certidume senón precisamente o contrario. Foucault constata a presenza de dúas pipas e interrógase: ¿Non haberá que dicir máis ben dous deseños dunha mesma pipa? Ou tamén unha pipa e o seu deseño, ou tamén dous deseños un dos cales representa unha pipa pero non o outro, ou tamén dous deseños ningún dos cales son nin representan pipas, ou tamén un deseño que representa non unha pipa senón outro deseño que representa, este si, unha pipa, de tal xeito que se ve na obriga de seguir preguntándose. ¿A que se refire a frase escrita no cadro? ¿Ao deseño baixo o cal se acha colocada dun xeito inmediato? "Ollade eses riscos ensamblados na pizarra, por máis que se parezan sen a menor diferenza, sen a menor infidelidade, ao amosado alá riba, non vos enganades, é alá riba onde está a pipa e non nese grafismo elemental". Mais talvez a frase se refira a esa pipa desmesurada, pairante, ideal, simple soño ou idea dunha pipa. Ou talvez non.

O que desconcerta é que resulta inevitábel relacionar o texto co deseño e que é imposible definir o plano que permite dicir que o aserto é verdadeiro, falso ou contradictorio: trampado perpetuo antagonismo entre a palabra e a imaxe. Ou talvez non sexa tan imposíbel se reco-



AMÉRICA STREET, 1992 (ACRÍLIC-TAULA, 98 x 68) VIVACE



EBUSITANA D'IMPORTACIÓ. 1991 (ACRÍLIC-TAULA, 98 x 68) VIVACE

rremos á mecánica de traducción, meigallo que pode levarnos da dupla grafía ao triplo ou enésimo simbolismo proposto polo plus de Miró. Vexamos. ¿Como debe de se traducir "cette phrase en français est difficile á traducir en galego"?. Aínda que non soubesemos unha palabra de francés poderíamos comprender o problema a través dunha traducción: "esta frase en francés é difícil de traducir ao galego" ¿A que alude o suxeito desta última frase? Se se refire á frase en galego, o suxeito entra en contradicción consigo mesmo e a frase en galego sería falsa (mentres que a orixinal sería verdadeira e inofensiva); máis se alude á frase en francés, ao traducir pérdese o seu carácter autoalusivo e con el o encantamento do que en arte e literatura inqueda. Se analóxicamente a esta traducción actuamos sobre a frase "ceci n'est pas une pipe", o devandito para o francés aquí vale (equivalente, claro) para o título do cadro. A equivalencia non dilucida o problema, pero si nos permite velo algo máis claro e ensaiar coa mesma analoxía sobre os superpostos cadros de Magritte e Miró. É o xogo dos curvos espellos paralelos: a ciencia tranquiliza mais a arte inqueda.

O Plus de Miró consiste en transformar a ficción en realidade, a ficción duns cadros na realidade da súa pintura, quintaesenciada destilación na canle dun estilo propio capaz de amosar o orgánico en espidas formas case xeométricas. A complexidade salta do proceso creativo á interpretación de quen visualiza o resultado, e así calquera das composicións mencionadas podería interpelar ao seu espectador, "¿é vostede que me está a ver ou é algún outro?, se é algún outro, por favor, retírese e deixe o lugar ao seu propio eu". O espectador, xa máis visionario que vidente, pregúntase se el é Miró ou Magritte, se é Foucault ou quen isto escribe, se é quen isto le ou a saber quen; e non porque dubide do que está detrás das súas pupilas senón porque o que ten diante das mesmas o remite ao conto da boa pipa (¿o conto de nunca acabar ou a historia interminable?) no que só é posíbel intervir deixándose levar pola fascinación hipnótica das súas disímiles repeticións.

Miró só é un pintor de pintura no sentido de que non é un espello ao longo do camiño senón un espello ao longo dunha pinacoteca de espellos, sutil forma de desvelar e andar o camiño que máis lle interesa. A redundancia é o seu plus (o seu mus, a súa musa) e pode que o aceno de complicidade con Magritte sexa un dos máis fructíferos ou inque-

dantes dos que con grandes mestres cruza, porque o mestre belga tamén é afeccionado a tan canalla xogo de envite e engano. "¿A quen enganamos?", poden dicirnos, os dous cómplices nunha última volta de rosca. "¿Quen podería fumar na pipa dun dos nosos cadros? Ninguén, logo *non son unha pipa*". Ante esta evidencia o lector avisado, e sobre todo paciente, constata que todo o lido ata este punto final (¿por que final se nada conclúe e nin sequera figura o punto?) é un texto referido a unha serie de catro cadros de Miró que epistemolóxicamente non constitúe unha crítica e ontolóxicamente non é un ensaio.

Entre as evidencias subxacentes e implícitas en *Isto non é un ensaio sobre Miró* debería incluírse, aínda que en segundo término, a exactitude das leis electromagnética e pendular de Foucault, en claro contraste coa súa homónima hipótese dunha integración lóxica entre grafías de distinta natureza.

RAÚL GUERRA GARRIDO

(Traducción ao galego: Pedro Pablo Riobó Sanluis)

NOTAS:

1. Miró e Antoni Miró. Recoméndase un especial coidado a heterónimos e redundancias. Dise o mesmo para Michel Foucault.
2. O texto do "non ensaio" pode pregarse sobre si mesmo tantas veces se desexe sen máis límite que o que o editor impoña. O efecto da redundancia multiplícase se a cada volta lle corresponde un idioma diferente pero da mesma familia, por exemplo: galego, castelán, italiano, catalán, francés... Olo coa correspondencia lingüística en "esta frase en francés é difícil de traducir ao galego".



BICIFINESTRA. 1991 (ACRILIC-TAULA, 98 x 68) VIVACE



BICI-RELOTGE, 1992 (ACRÍLIC-TAULA, 98 x 68) VIVACE



MOUNTAIN BALL, 1991 (ACRILIC-TAULA, 68 x 98) VIVACE



ESTIMAT JOAN, 1991 (SERIGRAFIA, 76 x 56)
ESTIMAT JOAN, 1991 (FRAGMENT) ▶



QUATRE

ALTRES
ELS
VENCIANANS

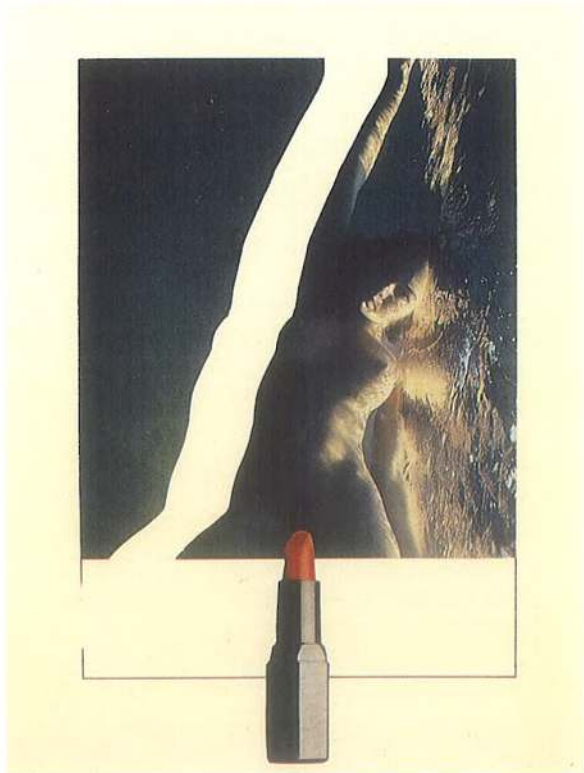
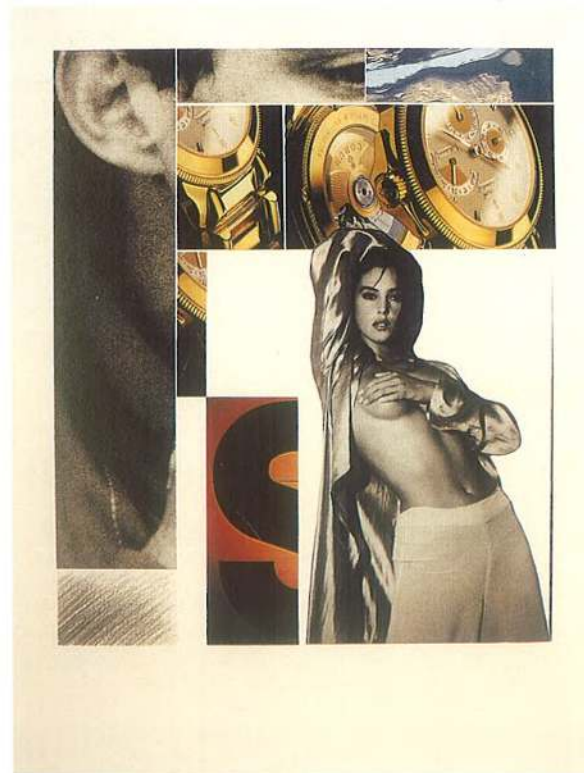
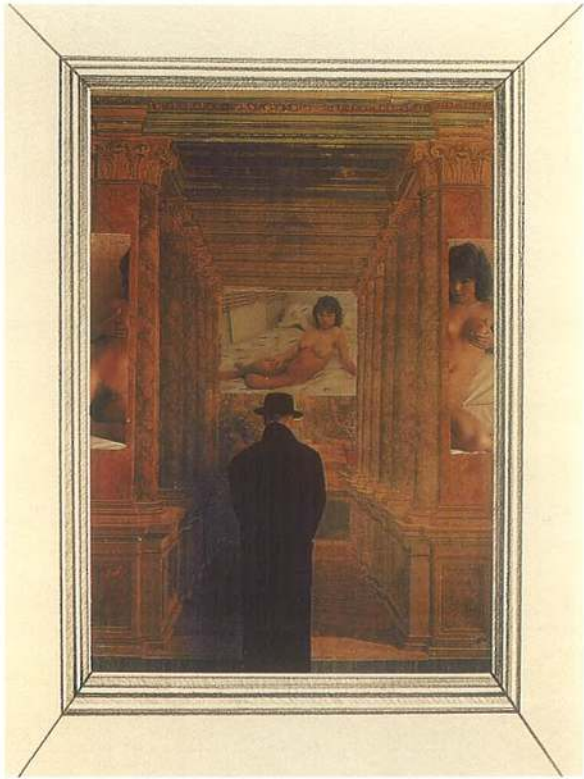
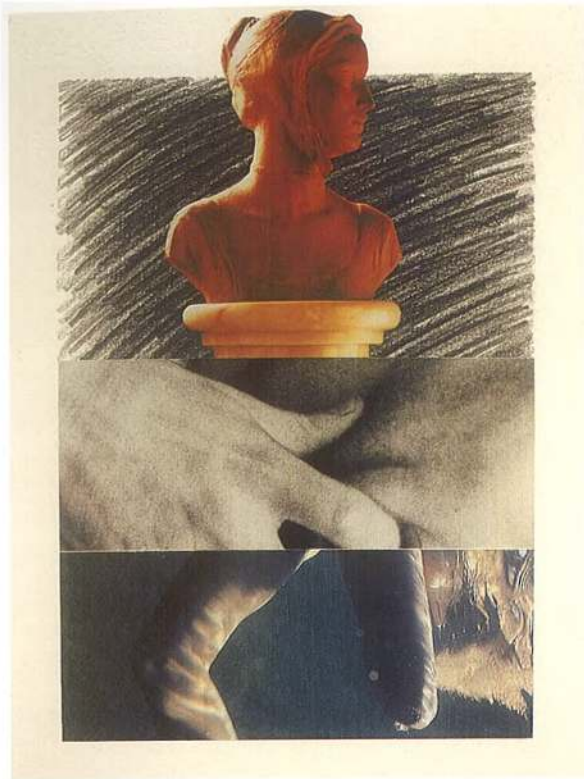


JOAN FUSTER
TRES



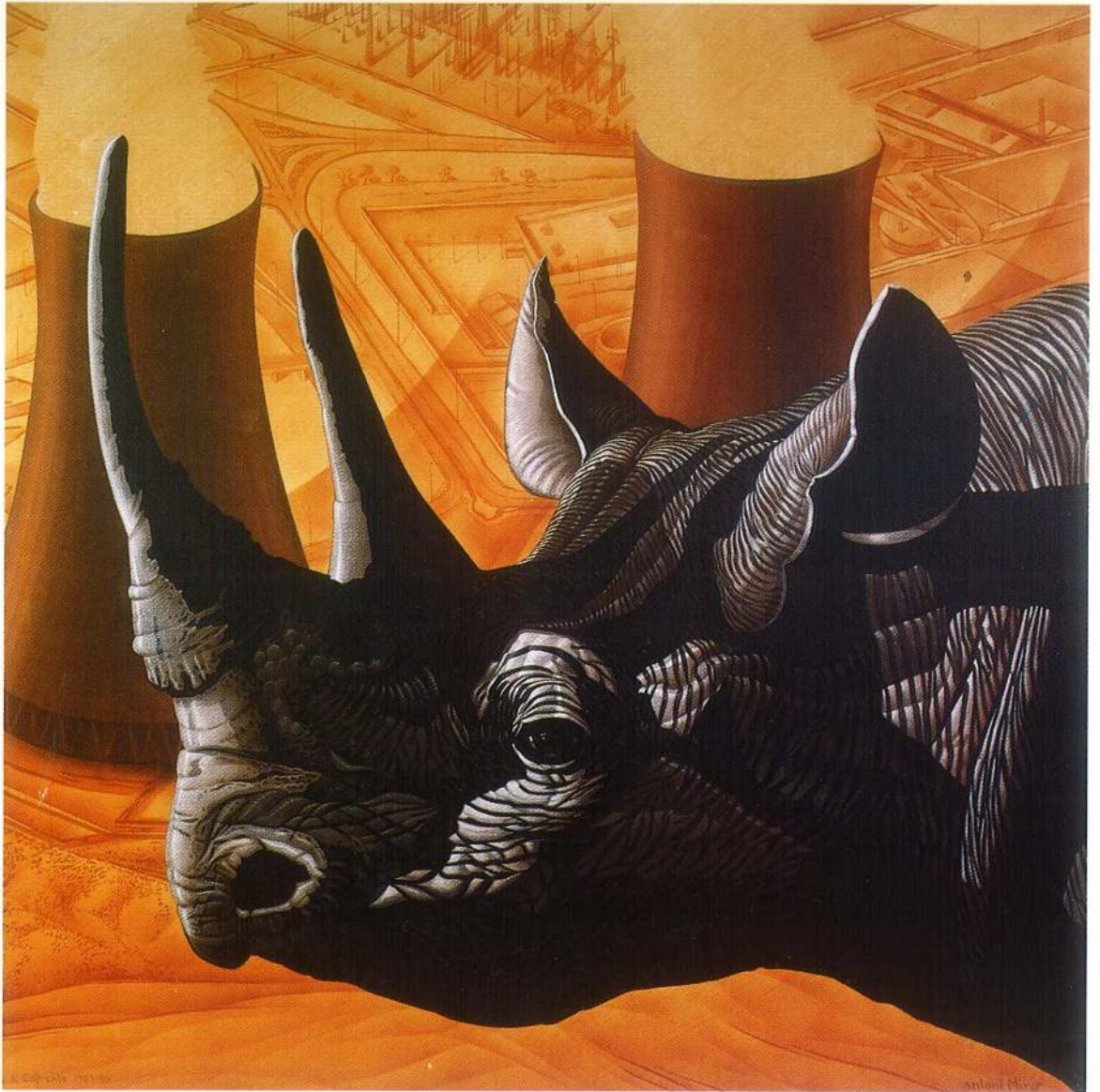
(FOTO-MUNTATGE) VIVACE
 DESDENYÓS DE LLOANCES, 1993
 SATANCÀ L'ARANYA, 1993

(FOTO-MUNTATGE) VIVACE
 L'INFINIT ENYOR, 1993
 LLAVIS ARDENTS, 1993



(DIBUIX, FOTO-MUNTATGE) VIVACE
L'ÍNTIM MAGATZEM, 1993
NO BATEGA LA VERITAT, 1993

(DIBUIX, FOTO-MUNTATGE) VIVACE
CARBONS EN EL BRASER, 1993
PINTA-LLAVIS, 1993



INTRÚS A COFRENTS, 1989-90 (ACRÍLIC-LLENC, 100 x 100) VIVACE

L'errore strutturale di Foucault nel suo saggio su Magritte, è di intitolarlo precisamente *Saggio su Magritte* quando, alla luce della sua analisi, in simbiosi con la proposta pittorica commentata, avrebbe dovuto titolarlo *Questo non è un saggio su Magritte*, dato che ovviamente si tratta di un libro, oggetto tangibile non metafisico, al cui testo si riferisce, ma che non è il referente. Si riferisce alla pipa: forma classica di pipa, curva armoniosa di color nero, di qualità senza peso, appare sempre lievitando in uno spazio senza contorni. Alle pipe, perchè in realtà sono due, una sospesa nel vuoto, l'altra incisa per fluttuazione sulla tela. Il titolo del saggio, il quadro e la frase scritta sulla tela sono una stessa frase: *Ciò non è una pipa*. Il significato di questa negazione è il punto di partenza di una serie di interrogativi, ovvero arroganti piani tra l'originale e l'immagine, tra l'immagine e la frase ad essa riferita, tra identità e similitudine, dentro il circuito, e non saprà dove fermar si. Nel quadro non si rappresenta, non si afferma niente, il gioco infinito delle somiglianze si ripiega incessantemente su se stesso senza rinviare a nessun originale tangibile. Nell'antica antinomia alfabetica tra mostrare e nominare, niente esiste finchè non ha nome, però quando diciamo che non esiste già lo stiamo nominando. La meraviglia plastica e l'estro estetico provengono dalla ridondanza, dall'inquietante effetto che tale ridondanza produce.

Miró ha un concetto particolare della ridondanza. Non corregge il piano a Magritte, si limita a doppiare l'angolo della pagina firmata da Foucault, al piegarsi di essa su se stessa, doppia il doppio gioco del *caligrama*, artificio di dire due volte le stesse cose, quando senza dubbio basterebbe una volta sola e nemmeno questo sarebbe necessario, poichè la forma è oramai straconosciuta e il nome familiare: concatenazione di sistema binario, di chiave dicotomica. La ispirazione di Miró si nutre di una iconografia precedente un modo di selezione dei propri antenati (procedo da chi mi stimola, non da chi solo mi precede) nella quale, oltre al colore, macchia o figura, si introduce la parola. Valgono tutte, una ad una o in gruppo, la marca registrata, il proverbio, la frase fatta, la citazione letteraria o il titolo precedente di un'altra opera. Tutte con la capacità autoreferenziale del linguaggio che oltre a mezzo di comunicazione si trasforma in *grafismo*, segno



ISOP BUSCA MÚSICS, 1981-91 (PINTURA-OBJECTE, 2- 183 x 153)



ISOP BUSCA MÚSIC. 1981-91 (PINTURA-OBJECTE. 2-183 x 153)

con capacità simbolica che entra a formare parte della struttura del quadro ed equilibra la sua composizione. Polisemia che vola e disivela: scivola per la tela ed esprime connessioni. Nelle immagini, per la sua propria essenza, si riproduce con più forza il gioco autoallusivo che può andare dall'oggetto triviale, come un biglietto di cento dollari (in pittura si possono rendere triviali i dollari dal momento che il loro uso non è fiduciario: noi confidiamo nell'oro), al *Guernica* di Picasso. C'è affetto verso certi grandi maestri che appaiono improvvisamente, amici che arrivano a casa all'ora di pranzo, senza aver avvisato precedentemente e che, nonostante questo, sono ben accolti. Tra tutte, la coincidenza di Magritte è quella che più rallegra il nostro cuore, dato che nessuno come lui gioca agli specchi paralleli. Paralleli però, non piani.

Guardo quattro quadri di Miró:

- 1) *La pipa* (acquaforte, 1991). Elegante signorina sulla quale fluttua, senza peso ed inequivocabile, la conosciuta pipa del belga.
- 2) *Non è Morandi* (acquaforte, 1991). Natura morta, in particolare bottiglie, con un titolo evocativo che inizia a suonarci.
- 3) *Non è un uomo* (serigrafia, 1991). Duplicato signore di spalla che ci ricorda altri signori. Nel ricordo coincidono con il titolo.
- 4) *Non è una pipa* (acrilico, 1991). Nudo femminile con ombrello sul quale piove la conosciuta frase in francese del belga.

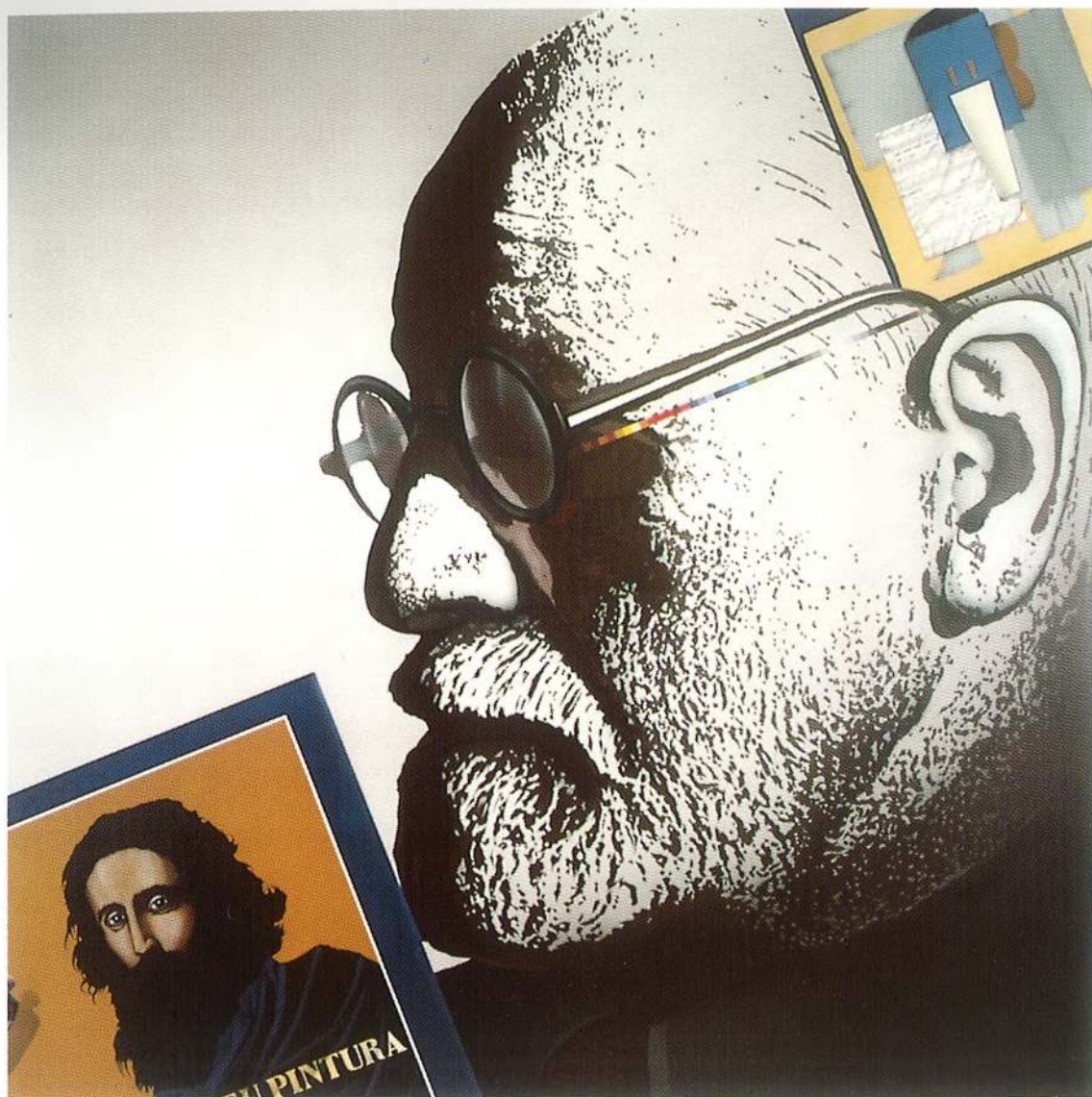
La pipa (la ridondanza è servita) *non è una pipa*. Al doppiare l'angolo del foglio, di forma ampia, comprendendo margini, il *caligrama* spinge verso l'incerto caos, un caos pleonastico, da non saper bene se il differente, dove ogni cosa è diversa dall'altra, o l'uguale, dove ogni cosa è uguale a qualsiasi altra. Il plus di ridondanza di Miró non è per nulla da disprezzare.

In Magritte le parole e le cose continuano a svelarsi tra loro, prigioniere di un tranello concettuale che le obbliga a confrontarsi nella doppia convenzione simbolica della lettera e dell'immagine, disvelamento che non produce certezza bensì il contrario. Foucault constata la presenza di due pipe e si domanda: "Non dovrà dire piuttosto due disegni di una stessa pipa? O ancora una pipa e il suo disegno, oppure due disegni uno dei quali rappresenta una pipa però non l'altro, o anche due disegni nessuno dei quali non è nè rappresenta pipe, oppure un disegno che rappresenta non una pipa bensì un altro disegno che

rappresenta, questo sì, una pipa, in tale maniera che si vede obbligato a continuare a chiedersi. A che cosa si riferisce la frase scritta nel quadro? Al disegno sotto il quale si trova collocata in modo immediato?" Guarda questi tratti riuniti nel quadro, per quanto si somiglino, senza la minima differenza, senza la minore infedeltà, a quanto mostrato là sopra, non ingannateci, è là sopra dove si trova la pipa e non in questo *grafismo* elementare". Però forse la frase si riferisce precisamente a questa pipa smisurata, fluttuante, ideale, semplice sogno o idea di una pipa. O forse no.

Ciò che sconcerta è che risulta inevitabile mettere in relazione il testo con il disegno e che è impossibile definire il piano che permette di dire che l'asserzione è vera, falsa o contraddittoria: tranello del perpetuo antagonismo tra parola e immagine. O forse non è tanto impossibile, se ricorriamo alla meccanica della traduzione, sortilegio che può portarci alla doppia grafia, al triplo o ennesimo simbolismo proposto per il plus di Miró. Vediamo. Come deve tradursi "questa frase in francese è difficile da tradurre in spagnolo?" Anche se non sapessi una parola di francese, potremmo comprendere il problema attraverso una traduzione: "questa frase in francese è difficile da tradurre in spagnolo" A che cosa allude il soggetto di questa ultima frase? Se si riferisce alla frase in spagnolo il soggetto entra in contraddizione con se stesso e la frase in spagnolo sarebbe falsa (mentre l'originale sarebbe vera e inoffensiva), però se si allude alla frase in francese, nel tradurre si perde il suo carattere autoallusivo e con esso l'incanto di ciò che in arte e letteratura inquieta. Se analogicamente a questa traduzione, agiamo sulla frase "questa non è una pipa", ciò che è stato detto per il francese qui vale (equivale, chiaro) per l'oggetto pipa, e ciò che è stato detto per lo spagnolo vale per il titolo del quadro. La equivalenza non chiarisce il problema, però permette di vedere qualcosa di più chiaro e provare con la stessa analogia sui già indicati quadri di Magritte e Miró. E' il gioco dei curvi specchi paralleli: la scienza tranquillizza però l'arte inquieta.

Il plus di Miró consiste nel trasformare la finzione in realtà, la finzione di alcuni quadri nella realtà della sua pittura, distillazione di uno stile proprio capace di mostrare l'organico in semplici forme quasi geometriche. La complessità salta dal processo creativo all'interpretazione di chi visualizza il risultato, e così qualsiasi delle composizioni menzio-



PSICOANÀLISI DE LA PINTURA, 1988 (ACRÍLIC-LLENÇ, 200 x 200)



MÓN DE BACON, 1988-89 (ACRÍLIC-LLENÇ, 200 x 200)

nate potrebbe interpellare il suo spettatore, "e" lei che mi sta vedendo o è qualcun altro? Se è qualcun altro, per favore, si ritiri e lasci il posto al suo proprio io". Lo spettatore, già più visionario che vedente, si domanda se lui è Miró o Magritte, se è Foucault o chi scrive questo, se è chi legge questo o a sapere chi; e non perchè dubiti di chi sta dietro le sue pupille, bensì perchè ciò che ha davanti alle stesse lo riporta al racconto della buona pipa (il racconto del mai finire o la storia interminabile?), nel quale solo è possibile intervenire lasciandosi trasportare dal fascino ipnotico delle sue dissimili ripetizioni.

Miró solo è pittore di pittura, nel senso che non è uno specchio lungo il cammino bensì uno specchio lungo una pinacoteca di specchi, sottile forma da svelare e procedere lungo il cammino che più gli interessa. La ridondanza è il suo plus (sua musa) e può essere che l'ammiccamento complice con Magritte sia uno dei più fruttuosi o inquietanti tra quelli che incrocia con i grandi maestri, dal momento che pure il maestro belga è appassionato di tale gioco di invito e inganno. Chi inganniamo? possono dirci i due complici per un'ultima volta. "Chi potrebbe fumare nella pipa di uno dei nostri quadri? Nessuno, visto che *non è una pipa*." Di fronte a questa evidenza il lettore avvisato, e soprattutto paziente, constata che tutto ciò che è stato letto sino a questo punto finale (perchè finale se non concludente e nemmeno figura il punto?) è un testo riferito a una serie di quattro quadri di Miró¹ che epistemologicamente non costituisce una critica e ontologicamente non è un saggio.

Tra le evidenze sottostanti e implicite in *Questo non è un saggio su Miró* dovrebbe includersi, anche se come seconda conclusioné, la esattezza delle leggi elettromagnetiche e pendolari di Foucault, in chiaro contrasto con la sua omonima ipotesi di una interazione logica tra grafie di diversa natura².

L'errore strutturale di Foucault nel suo saggio su Magritte, è di intitolarlo precisamente *Saggio su Magritte* quando, alla luce della sua analisi, in simbiosi con la proposta pittorica commentata, avrebbe dovuto titolarlo *Questo non è un saggio su Magritte*, dato che ovviamente si tratta di un libro, oggetto tangibile non metafisico, al cui testo si riferisce, ma che non è il referente. Si riferisce alla pipa: forma classica di pipa, curva armoniosa di color nero, di qualità senza peso, appare sempre lievitando in uno spazio senza contorni. Alle pipe, perchè in



OP-POP, 1989 (ACRÍLIC-LLEŅÇ, 100 x 100)

realtà sono due, una sospesa nel vuoto, l'altra incisa per fluttuazione sulla tela. Il titolo del saggio, il quadro e la frase scritta sulla tela sono una stessa frase: *Ciò non è una pipa*. Il significato di questa negazione è il punto di partenza di una serie di interrogativi, ovvero arroganti piani tra l'originale e l'immagine, tra l'immagine e la frase ad essa riferita, tra identità e similitudine, dentro il circuito, e non saprà dove fermar si. Nel quadro non si rappresenta, non si afferma niente, il gioco infinito delle somiglianze si ripiega incessantemente su se stesso senza rinviare a nessun originale tangibile. Nell'antica antinomia alfabetica tra mostrare e nominare, niente esiste finché non ha nome, però quando diciamo che non esiste già lo stiamo nominando. La meraviglia plastica e l'estro estetico provengono dalla ridondanza, dall'inquietante effetto che tale ridondanza produce.

Miró ha un concetto particolare della ridondanza. Non corregge il piano a Magritte, si limita a doppiare l'angolo della pagina firmata da Foucault, al piegarsi di essa su se stessa, doppia il doppio gioco del *caligrama*, artificio di dire due volte le stesse cose, quando senza dubbio basterebbe una volta sola e nemmeno questo sarebbe necessario, poiché la forma è oramai straconosciuta e il nome familiare: concatenazione di sistema binario, di chiave dicotomica. La ispirazione di Miró si nutre di una iconografia precedente un modo di selezione dei propri antenati (procedo da chi mi stimola, non da chi solo mi precede) nella quale, oltre al colore, macchia o figura, si introduce la parola. Valgono tutte, una ad una o in gruppo, la marca registrata, il proverbio, la frase fatta, la citazione letteraria o il titolo precedente di un'altra opera. Tutte con la capacità autoreferenziale del linguaggio che oltre a mezzo di comunicazione si trasforma in *grafismo*, segno con capacità simbolica che entra a formare parte della struttura del quadro ed equilibra la sua composizione. Polisemia che vola e disvela: scivola per la tela ed esprime connessioni. Nelle immagini, per la sua propria essenza, si riproduce con più forza il gioco autoallusivo che può andare dall'oggetto triviale, come un biglietto di cento dollari (in pittura si si possono rendere triviali i dollari dal momento che il loro uso non è fiduciario: noi confidiamo nell'oro), al Guernica di Picasso. C'è affetto verso certi grandi maestri che appaiono improvvisamente, amici che arrivano a casa all'ora di pranzo, senza aver avvisato precedentemente e che, nonostante questo, sono ben accolti. Tra tutte, la

coincidenza di Magritte è quella che più rallegra il nostro cuore, dato che nessuno come lui gioca agli specchi paralleli. Paralleli però, non piani.

Guardo quattro quadri di Miró:

1) *La pipa* (acquaforte, 1991). Elegante signorina sulla quale fluttua, senza peso ed inequivocabile, la conosciuta pipa del belga.

2) *Non è Morandi* (acquaforte, 1991). Natura morta, in particolare bottiglie, con un titolo evocativo che inizia a suonarci.

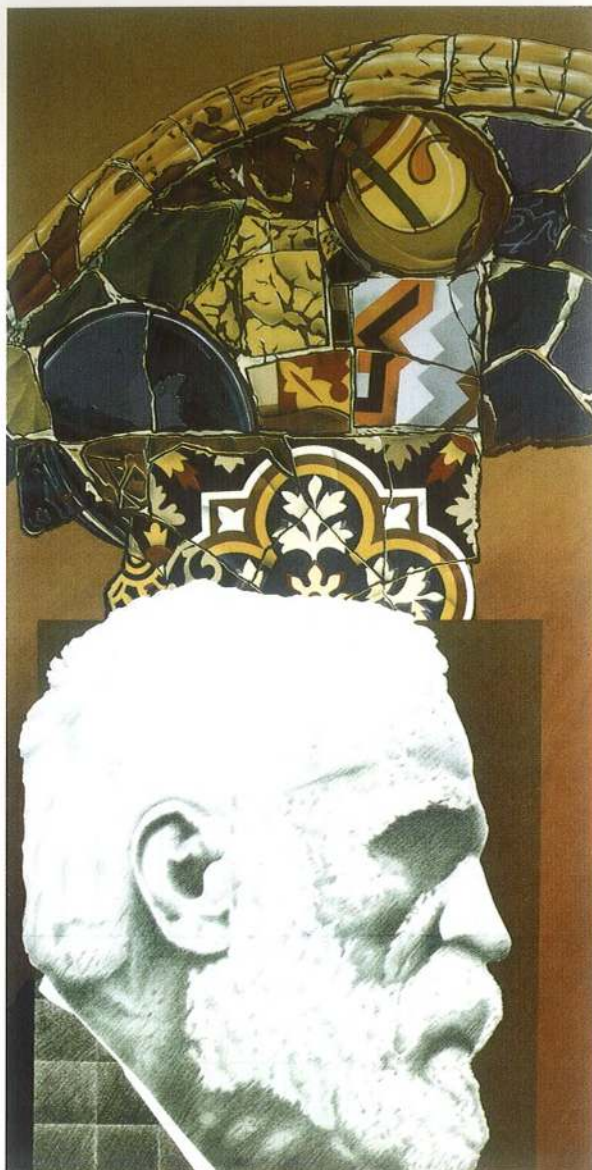
3) *Non è un uomo* (serigrafia, 1991). Duplicato signore di spalla che ci ricorda altri signori. Nel ricordo coincidono con il titolo.

4) *Non è una pipa* (acrilico, 1991). Nudo femminile con ombrello sul quale piove la conosciuta frase in francese del belga.

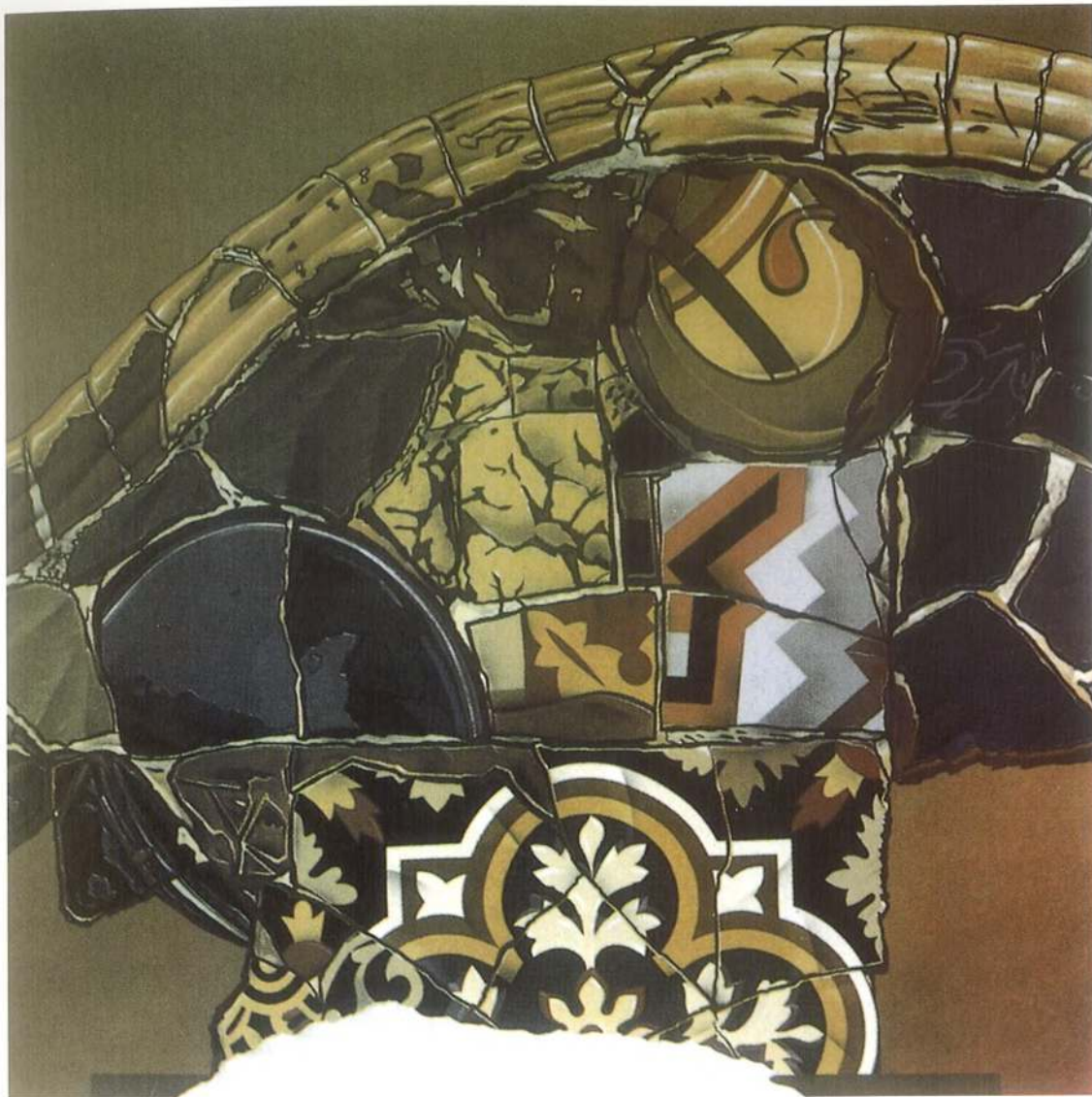
La pipa (la ridondanza è servita) *non è una pipa*. Al doppiare l'angolo del foglio, di forma ampia, comprendendo margini, il *caligrama* spinge verso l'incerto caos, un caos pleonastico, da non saper bene se il differente, dove ogni cosa è diversa dall'altra, o l'uguale, dove ogni cosa è uguale a qualsiasi altra. Il plus di ridondanza di Miró non è per nulla da disprezzare.

In Magritte le parole e le cose continuano a svelarsi tra loro, prigioniere di un tranello concettuale che le obbliga a confrontarsi nella doppia convenzione simbolica della lettera e dell'immagine, disvelamento che non produce certezza bensì il contrario. Foucault constata la presenza di due pipe e si domanda: Non dovrà dire piuttosto due disegni di una stessa pipa? O ancora una pipa e il suo disegno, oppure due disegni uno dei quali rappresenta una pipa però non l'altro, o anche due disegni nessuno dei quali non è nè rappresenta pipe, oppure un disegno che rappresenta non una pipa bensì un altro disegno che rappresenta, questo sì, una pipa, in tale maniera che si vede obbligato a continuare a chiedersi. A che cosa si riferisce la frase scritta nel quadro? Al disegno sotto il quale si trova collocata in modo immediato?" Guarda questi tratti riuniti nel quadro, per quanto si somiglino, senza la minima differenza, senza la minore infedeltà, a quanto mostrato là sopra, non ingannateci, è là sopra dove si trova la pipa e non in questo *grafismo* elementare". Però forse la frase si riferisce precisamente a questa pipa smisurata, fluttuante, ideale, semplice sogno o idea di una pipa. O forse no.

Ciò che sconcerta è che risulta inevitabile mettere in relazione il testo



ESTIMAT GAUDÍ, 1989 (ACRÍLIC-LLEŅÇ, 200 x 100)



ESTIMAT GAUDÍ, 1989 (FRAGMENT)

con il disegno e che è impossibile definire il piano che permette di dire che l'asserzione è vera, falsa o contraddittoria: tranello del perpetuo antagonismo tra parola e immagine. O forse non è tanto impossibile, se ricorriamo alla meccanica della traduzione, sortilegio che può portarci alla doppia grafia, al triplo o ennesimo simbolismo proposto per il plus di Mirò. Vediamo. Come deve tradursi "questa frase in francese è difficile da tradurre in spagnolo?" Anche se non sapessimo una parola di francese, potremmo comprendere il problema attraverso una traduzione: "questa frase in francese è difficile da tradurre in spagnolo" A che cosa allude il soggetto di questa ultima frase? Se si riferisce alla frase in spagnolo il soggetto entra in contraddizione con se stesso e la frase in spagnolo sarebbe falsa (mentre l'originale sarebbe vera e inoffensiva), però se si allude alla frase in francese, nel tradurre si perde il suo carattere autoallusivo e con esso l'incanto di ciò che in arte e letteratura inquieta. Se analogicamente a questa traduzione, agiamo sulla frase "questa non è una pipa", ciò che è stato detto per il francese qui vale (equivale, chiaro) per l'oggetto pipa, e ciò che è stato detto per lo spagnolo vale per il titolo del quadro. La equivalenza non chiarisce il problema, però permette di vedere qualcosa di più chiaro e provare con la stessa analogia sui già indicati quadri di Magritte e Miró. E' il gioco dei curvi specchi paralleli: la scienza tranquillizza però l'arte inquieta.

Il plus di Miró consiste nel trasformare la finzione in realtà, la finzione di alcuni quadri nella realtà della sua pittura, distillazione di uno stile proprio capace di mostrare l'organico in semplici forme quasi geometriche. La complessità salta dal processo creativo all'interpretazione di chi visualizza il risultato, e così qualsiasi delle composizioni menzionate potrebbe interpellare il suo spettatore, "e" lei che mi sta vedendo o è qualcun altro? Se è qualcun altro, per favore, si ritiri e lasci il posto al suo proprio io". Lo spettatore, già più visionario che vedente, si domanda se lui è Miró o Magritte, se è Foucault o chi scrive questo, se è chi legge questo o a sapere chi; e non perchè dubiti di chi sta dietro le sue pupille, bensì perchè ciò che ha davanti alle stesse lo riporta al racconto della buona pipa (il racconto del mai finire o la storia interminabile?), nel quale solo è possibile intervenire lasciandosi trasportare dal fascino ipnotico delle sue dissimili ripetizioni.

Miró solo è pittore di pittura, nel senso che non è uno specchio lungo

il cammino bensì uno specchio lungo una pinacoteca di specchi, sottile forma da svelare e procedere lungo il cammino che più gli interessa. La ridondanza è il suo plus (sua musa) e può essere che l'ammiccamento complice con Magritte sia uno dei più fruttuosi o inquietanti tra quelli che incrocia con i grandi maestri, dal momento che pure il maestro belga è appassionato di tale gioco di invito e inganno. Chi inganniamo? possono dirci i due complici per un'ultima volta. "Chi potrebbe fumare nella pipa di uno dei nostri quadri? Nessuno, visto che *non è una pipa*." Di fronte a questa evidenza il lettore avvisato, e soprattutto paziente, constata che tutto ciò che è stato letto sino a questo punto finale (perché finale se non concludente e nemmeno figura il punto?) è un testo riferito a una serie di quattro quadri di Miró che epistemologicamente non costituisce una critica e ontologicamente non è un saggio.

Tra le evidenze sottostanti e implicite in *Questo non è un saggio su Miró* dovrebbe includersi, anche se come seconda conclusione, la esattezza delle leggi elettromagnetiche e pendolari di Foucault, in chiaro contrasto con la sua omonima ipotesi di una interazione logica tra grafie di diversa natura.

RAÚL GUERRA GARRIDO
(Traduzione: Bruno Rinaldi)

NOTAS:

1. Miró è Antoni Mirò. Si raccomanda una speciale attenzione per eteronomi e ridondanze. Si dice lo stesso per Michel Foucault.
2. Il testo di "non saggio" può essere prodotto quante volte lo si desidera senza nessun limite che quello imposto dall'editore. L'effetto della ridondanza si moltiplica se ogni volta le corrisponde una lingua differente, però della stessa famiglia, per esempio: galiziano, castigliano, italiano, catalano, francese... Attenzione alla corrispondenza linguistica in "questa frase in francese è difficile da tradurre in spagnolo".



ENCLUSA I MALLAIRE, 1981-88 (PINTURA-OBJECTE, 2-190 x 150)



DALÍ, PLÀ I PERSPECTIVA, 1989 (ACRÍLIC-LLENC, 200 x 200, DÍPTIC)



GALA LLUNA, 1991 (ACRÍLIC-TAULA, 80 x 80)



HORIZO FERIT, 1991 (ACRÍLIC-TAULA, 80 x 80)
TEMPS D'UN POBLE, 1988-89 (ACRÍLIC-TAULA, 98 x 136) >





GÓNGORA, 1981-91 (ACRÍLIC-TAULA, 100 x 100)



EL NEGRET. 1981-91 (ACRÍLIC-TAULA, 100 x 100)



JOC PROHIBIT, 1989-90 (ACRILIC-TAULA, 200 x 100, FRAGMENT)

L'erreur de Foucault concernant la structure de son essai sur Magritte était de le sous-titrer *Essai sur Magritte*, parce que, en accord avec la proposition picturale qu'il commente, il aurait dû l'intituler *Ceci n'est pas un essai sur Magritte*. En effet, il s'agit d'un livre, objet tangible et non métaphysique dont le texte se réfère à, mais n'est pas le référentiel. Il se réfère à la pipe, centrons-nous sur elle: forme classique du calumet, courbe harmonieuse de couleur noire, en bruyère, preuve de qualité, légère car elle semble toujours flotter dans un espace sans contours. En fait, il se réfère aux pipes puisqu'il y en a deux, l'une suspendue dans le vide et l'autre inscrite en flottement sur la toile. Le titre de l'essai, du tableau et la phrase écrit sur la toile ne forment qu'une seule phrase: *Ceci n'est pas une pipe*. Le sens de cette négation est le point de départ d'une série de questions, d'énigmes arrogantes, entre l'original et l'image, entre l'image et la phrase s'y référant, entre l'identité et la similitude, entrez dans le circuit et vous n'en verrez pas la fin. Le tableau ne représente rien, n'affirme rien, le jeu infini des ressemblances se replie incessamment sur lui-même sans renvoyer à aucun original tangible. C'est la vieille antinomie alphabétique entre montrer et nommer, rien n'existe avant d'avoir un nom, mais en disant qu'une chose n'existe pas, nous sommes de ce fait en train de la nommer. L'émerveillement plastique et l'inspiration esthétique sont à l'origine de la redondance, de l'effet inquiétant de cette redondance.

Miró a une conception particulière de la redondance. Son propos n'est pas de corriger Magritte, il se contente de corner la page signée par Foucault et ainsi, en la repliant sur elle-même, il double le double jeu du calligramme, artifice qui consiste à dire deux fois les mêmes choses quand une seule suffirait sans doute, laquelle n'étant même pas nécessaire puisque la forme est archiconnue et le nom nous est très familier: enchaînement du système binaire à clé dichotomique. L'inspiration de Miró se nourrit d'une iconographie préalable semblable à la façon dont nos propres ancêtres faisaient leur sélection (je proviens de celui qui me stimule et non pas seulement de celui qui me précède) dans laquelle, en plus de la couleur, la tache ou le dessin, intervient le mot. Tous les mots ont leur utilité, un par un ou en groupe, la marque déposée, le proverbe, la phrase toute faite, la citation littéraire ou le titre porté par une autre oeuvre. Tous avec le pouvoir autoréférentiel du langage qui outre le fait d'être un moyen de commu-



LA PIPA, 1991 (AIGUAFORT; PLANXA 50 x 33)



NO ÉS MORANDI, 1991 (AIGUAFORT, PLANXA 33 x 25)

nication se transforme en graphisme, signe doté d'une capacité symbolique qui fait partie de la structure du tableau et en équilibre la composition. Polysémie qui vole et dévoile: elle plane sur le tableau et rend explicites les connexions. Dans les images, de par leur propre essence, se reproduit avec plus de force le jeu autoallusif qui peut aller de l'objet banal, tel qu'un billet de cent dollars (en peinture on peut banaliser les dollars puisque leur usage n'est pas digne de foi: *in gold we trust*), au Guernica de Picasso. Soudain, sans crier gare, certains grands maîtres sont en vogue, des amis qui frappent à la porte à l'heure du repas sans être attendus et qui sont pourtant bien accueillis. De toutes les réincidences, c'est celle de Magritte qui nous réjouit le plus le coeur car nul mieux que lui n'est capable de jouer le jeu des miroirs parallèles. Parallèles mais non plans.

Je regarde quatre tableaux de Miró:

1) *La pipa* (eau-forte, 1991). Élégante demoiselle au dessus de laquelle flotte, légère et sans équivoque, la pipe bien connue du Belge.

2) *No es Morandi* (eau-forte, 1991). Nature morte, en particulier des bouteilles au titre évocateur que l'on commence à connaître.

3) *It is not a man* (sérigraphie, 1991). Deux fois le même monsieur de dos qui nous rappelle d'autres messieurs. Il y a coïncidence du souvenir et du titre.

4) *No es una pipa* (acrylique, 1991). Nu féminin au parapluie sur lequel tombe en pluie la célèbre phrase en français du Belge.

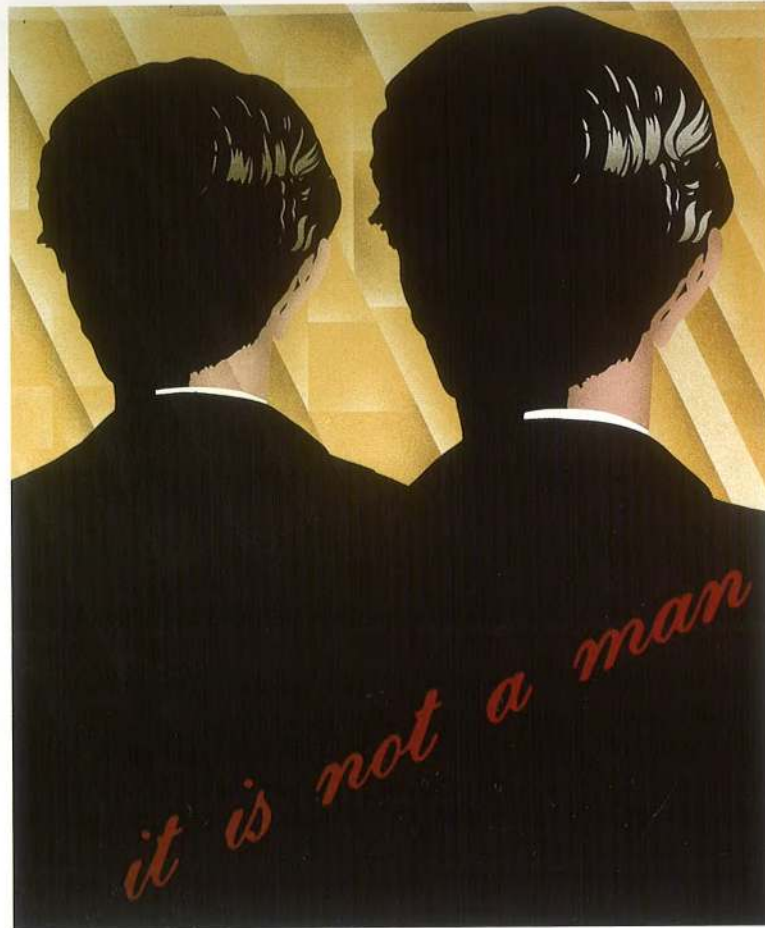
La pipa (encore une redondance) *no es una pipa*. En cornant le coin de la feuille, largement, marges comprises, le calligramme dérive vers le chaos incertain, le chaos complet, sans qu'on puisse savoir s'il y a différences, chaque chose étant différente de l'autre, ou similitudes, chaque chose étant semblable à n'importe quelle autre. Il ne faut pas négliger le surplus de redondance de Miró.

Chez Magritte, les choses et les mots ne cessent de se dénouer entre eux, prisonniers d'un piège conceptuel qui les oblige à s'affronter sur la double convention symbolique de la lettre et de l'image, éclaircissement qui n'apporte aucune certitude bien au contraire. Foucault constate la présence de deux pipes et s'interroge: ne faudrait-il pas dire plutôt deux dessins de la même pipe? Ou alors une pipe et son dessin, ou encore deux dessins dont l'un représente une pipe mais pas l'autre, ou bien deux dessins ne représentant ni l'un ni l'autre des pipes, ou même un dessin qui représente non pas une pipe mais un autre dessin qui, celui-ci, représente une pipe, si

bien qu'il se sent obligé de s'interroger à nouveau. A quoi se réfère la phrase écrite sur le tableau? Au dessin sous lequel elle se trouve directement placée? "Regardez ces traits entrelacés sur le tableau, bien qu'ils ressemblent, sans comporter la moindre différence, la moindre infidélité, à ce qui nous est montré en haut, ne vous y trompez pas, c'est en haut que se trouve la pipe et non pas dans ce graphisme élémentaire". Mais peut-être la phrase se réfère-t-elle justement à cette pipe démesurée, flottante, idéale simple rêve ou idée d'une pipe. Ou peut-être pas.

Ce qui est déconcertant c'est qu'il devient inévitable de mettre en rapport le texte avec le dessin et qu'il est impossible de définir le plan qui permettrait de dire que cette assertion est vraie, fausse ou contradictoire: piège de l'éternel antagonisme entre mot et image. Ou peut-être n'est-ce pas vraiment impossible si on a recours à la mécanique de la traduction, sortilège qui peut nous entraîner de la double graphie au triple ou nième symbolisme proposé par le "plus" de Miró. Voyons. Comment faut-il traduire "cette phrase en français est difficile à traduire en espagnol"? Même si nous ne connaissions pas un mot de français, nous pourrions comprendre le problème grâce à une traduction: "esta frase en francés es difícil de traducir al español". A quoi fait allusion le sujet de cette dernière phrase? S'il se réfère à la phrase espagnole le sujet entre en contradiction avec lui-même et la phrase espagnole ne correspondrait pas à la vérité (alors que la phrase d'origine serait vraie et inoffensive), mais s'il se réfère à la phrase française, en traduisant on perd son caractère autoallusif et avec lui l'enchantement de ce qui inquiète dans l'art et la littérature. Si de manière analogique à cette traduction nous agissons sur la phrase "ceci n'est pas une pipe", ce que nous avons dit auparavant par rapport au français trouve ici sa valeur (équivalent naturellement) pour l'objet pipe, et ce que nous avons dit par rapport à l'espagnol est valable pour le titre du tableau. L'équivalence n'élucide pas le problème mais elle permet par contre d'y voir un peu plus clair et d'approcher avec la même analogie les tableaux superposés de Magritte et de Miró. C'est le jeu des miroirs convexes parallèles: la science rassure alors que l'art dérange.

Ce que Miró apporte en plus consiste à transformer la fiction en réalité, la fiction des tableaux devenus réalité dans sa peinture, quintessence distillée dans le creuset d'un style propre apte à montrer la matérialité des choses grâce à une sobriété de formes quasi géométrique. La complexité va de la genèse créative à l'interprétation de celui qui en voit le résultat et c'est



IT IS NOT A MAN, 1991 (SERIGRAFIA, 65 x 50)



NO ÉS UNA PIPA, 1991 (ACRÍLIC-TAULA, 80 x 80)

ainsi que n'importe laquelle des compositions déjà mentionnées pourrait interpeller celui qui la regarde: "c'est vous qui me regardez ou c'est quelqu'un d'autre? si c'est quelqu'un d'autre, s'il vous plaît, allez-vous en et laissez la place à votre "moi" véritable". Le spectateur, devenu plus visionnaire que voyant, se demande s'il est lui-même Miró ou Magritte, s'il est Foucault ou l'auteur de ces lignes, s'il est le lecteur de ces lignes ou Dieu sait qui; et non pas parce qu'il doute de l'être qui se cache derrière ses pupilles mais parce que ce qu'il voit le renvoie au conte de la bonne pipe (c'est le conte sans fin ou l'histoire interminable?) sur lequel on ne peut intervenir qu'en se laissant porter par la fascination hypnotique de ses différentes répétitions.

Miró est seulement un peintre qui peint dans le sens où il n'est pas un miroir le long du chemin mais un miroir le long d'une pinacothèque de miroirs, façon subtile pour dévoiler et parcourir le chemin qui l'intéresse le plus. La redondance est ce qu'il a en plus (son atout, sa muse) et il se pourrait que le clin d'oeil de complicité avec Magritte soit l'un des plus fructueux ou inquiétants de ceux qu'il renvoie aux grands maîtres, étant donné que le maître belge est lui-même amateur de ce si vilain jeu du défi et de la tromperie. "Qui trompons-nous?" pourraient nous dire les deux complices pour avoir le mot de la fin. "Qui pourrait fumer à la pipe d'un de nos tableaux? Personne, donc *ils ne sont pas une pipe*". Face à cette évidence le lecteur avisé, et surtout patient, constate que tout ce qu'il a lu jusqu'à ce point final (pourquoi final si rien ne s'achève et que le point ne figure même pas?) est un texte qui se réfère à une série de quatre tableaux de Miró¹ qui épistémologiquement ne constitue pas une critique et ontologiquement n'est pas un essai.

Parmi les évidences sous-jacentes et implicites de *Ceci n'est pas un essai sur Miró* on devrait inclure, bien qu'en second plan, l'exactitude des lois électromagnétiques et celles du pendule de Foucault, en contraste évident avec l'hypothèse homonyme d'une interaction logique entre des graphies d'une nature différente².

L'erreur de Foucault concernant la structure de son essai sur Magritte était de le sous-titrer *Essai sur Magritte*, parce que, en accord avec la proposition picturale qu'il commente, il aurait dû l'intituler *Ceci n'est pas un essai sur Magritte*. En effet, il s'agit d'un livre, objet tangible et non métaphysique dont le texte se réfère à, mais n'est pas le référentiel. Il se réfère à la pipe, centrons-nous sur elle: forme classique du calumet, cour-



EXTREMITAT SUPERIOR ANTROPOMORFA, 1991 (PINTURA-OBJECTE, 100 x 100)

be harmonieuse de couleur noire, en bruyère, preuve de qualité, légère car elle semble toujours flotter dans un espace sans contours. En fait, il se réfère aux pipes puisqu'il y en a deux, l'une suspendue dans le vide et l'autre inscrite en flottement sur la toile. Le titre de l'essai, du tableau et la phrase écrit sur la toile ne forment qu'une seule phrase: *Ceci n'est pas une pipe*. Le sens de cette négation est le point de départ d'une série de questions, d'énigmes arrogantes, entre l'original et l'image, entre l'image et la phrase s'y référant, entre l'identité et la similitude, entrez dans le circuit et vous n'en verrez pas la fin. Le tableau ne représente rien, n'affirme rien, le jeu infini des ressemblances se replie incessamment sur lui-même sans renvoyer à aucun original tangible. C'est la vieille antinomie alphabétique entre montrer et nommer, rien n'existe avant d'avoir un nom, mais en disant qu'une chose n'existe pas, nous sommes de ce fait en train de la nommer. L'émerveillement plastique et l'inspiration esthétique sont à l'origine de la redondance, de l'effet inquiétant de cette redondance.

Miró a une conception particulière de la redondance. Son propos n'est pas de corriger Magritte, il se contente de corner la page signée par Foucault et ainsi, en la repliant sur elle-même, il double le double jeu du calligramme, artifice qui consiste à dire deux fois les mêmes choses quand une seule suffirait sans doute, laquelle n'étant même pas nécessaire puisque la forme est archiconnue et le nom nous est très familier: enchaînement du système binaire à clé dichotomique. L'inspiration de Miró se nourrit d'une iconographie préalable semblable à la façon dont nos propres ancêtres faisaient leur sélection (je proviens de celui qui me stimule et non pas seulement de celui qui me précède) dans laquelle, en plus de la couleur, la tache ou le dessin, intervient le mot. Tous les mots ont leur utilité, un par un ou en groupe, la marque déposée, le proverbe, la phrase toute faite, la citation littéraire ou le titre porté par une autre oeuvre. Tous avec le pouvoir autoréférentiel du langage qui outre le fait d'être un moyen de communication se transforme en graphisme, signe doté d'une capacité symbolique qui fait partie de la structure du tableau et en équilibre la composition. Polysémie qui vole et dévoile: elle plane sur le tableau et rend explicites les connexions. Dans les images, de par leur propre essence, se reproduit avec plus de force le jeu autoallusif qui peut aller de l'objet banal, tel qu'un billet de cent dollars (en peinture on peut banaliser les dollars puisque leur usage n'est pas digne de foi: *in gold we trust*), au Guernica de Picasso. Soudain, sans crier gare, certains grands maîtres sont en vogue, des amis

qui frappent à la porte à l'heure du repas sans être attendus et qui sont pourtant bien accueillis. De toutes les réincidences, c'est celle de Magritte qui nous réjouit le plus le coeur car nul mieux que lui n'est capable de jouer le jeu des miroirs parallèles. Parallèles mais non plans.

Je regarde quatre tableaux de Miró:

1) *La pipa* (eau-forte, 1991). Élégante demoiselle au dessus de laquelle flotte, légère et sans équivoque, la pipe bien connue du Belge.

2) *No es Morandi* (eau-forte, 1991). Nature morte, en particulier des bouteilles au titre évocateur que l'on commence à connaître.

3) *It is not a man* (sérigraphie, 1991). Deux fois le même monsieur de dos qui nous rappelle d'autres messieurs. Il y a coïncidence du souvenir et du titre.

4) *No es una pipa* (acrylique, 1991). Nu féminin au parapluie sur lequel tombe en pluie la célèbre phrase en français du Belge.

La pipa (encore une redondance) *no es una pipa*. En cornant le coin de la feuille, largement, marges comprises, le calligramme dérive vers le chaos incertain, le chaos complet, sans qu'on puisse savoir s'il y a différences, chaque chose étant différente de l'autre, ou similitudes, chaque chose étant semblable à n'importe quelle autre. Il ne faut pas négliger le surplus de redondance de Miró.

Chez Magritte, les choses et les mots ne cessent de se dénouer entre eux, prisonniers d'un piège conceptuel qui les oblige à s'affronter sur la double convention symbolique de la lettre et de l'image, éclaircissement qui n'apporte aucune certitude bien au contraire. Foucault constate la présence de deux pipes et s'interroge: ne faudrait-il pas dire plutôt deux dessins de la même pipe? Ou alors une pipe et son dessin, ou encore deux dessins dont l'un représente une pipe mais pas l'autre, ou bien deux dessins ne représentant ni l'un ni l'autre des pipes, ou même un dessin qui représente non pas une pipe mais un autre dessin qui, celui-ci, représente une pipe, si bien qu'il se sent obligé de s'interroger à nouveau. A quoi se réfère la phrase écrite sur le tableau? Au dessin sous lequel elle se trouve directement placée? "Regardez ces traits entrelacés sur le tableau, bien qu'ils ressemblent, sans comporter la moindre différence, la moindre infidélité, à ce qui nous est montré en haut, ne vous y trompez pas, c'est en haut que se trouve la pipe et non pas dans ce graphisme élémentaire". Mais peut-être la phrase se réfère-t-elle justement à cette pipe démesurée, flottante, idéale simple rêve ou idée d'une pipe. Ou peut-être pas.



MODEL DE VENUS I GRESOLS



ASPECTE DE LA FONERIA BOU

Ce qui est déconcertant c'est qu'il devient inévitable de mettre en rapport le texte avec le dessin et qu'il est impossible de définir le plan qui permettrait de dire que cette assertion est vraie, fausse ou contradictoire: piège de l'éternel antagonisme entre mot et image. Ou peut-être n'est-ce pas vraiment impossible si on a recours à la mécanique de la traduction, sortilège qui peut nous entraîner de la double graphie au triple ou nième symbolisme proposé par le "plus" de Miró. Voyons. Comment faut-il traduire "cette phrase en français est difficile à traduire en espagnol"? Même si nous ne connaissions pas un mot de français, nous pourrions comprendre le problème grâce à une traduction: "esta frase en francés es difícil de traducir al español". A quoi fait allusion le sujet de cette dernière phrase? S'il se réfère à la phrase espagnole le sujet entre en contradiction avec lui-même et la phrase espagnole ne correspondrait pas à la vérité (alors que la phrase d'origine serait vraie et inoffensive), mais s'il se réfère à la phrase française, en traduisant on perd son caractère autoallusif et avec lui l'enchantement de ce qui inquiète dans l'art et la littérature. Si de manière analogique à cette traduction nous agissons sur la phrase "ceci n'est pas une pipe", ce que nous avons dit auparavant par rapport au français trouve ici sa valeur (équivalent naturellement) pour l'objet pipe, et ce que nous avons dit par rapport à l'espagnol est valable pour le titre du tableau. L'équivalence n'éclaire pas le problème mais elle permet par contre d'y voir un peu plus clair et d'approcher avec la même analogie les tableaux superposés de Magritte et de Miró. C'est le jeu des miroirs convexes parallèles: la science rassure alors que l'art dérange.

Ce que Miró apporte en plus consiste à transformer la fiction en réalité, la fiction des tableaux devenus réalité dans sa peinture, quintessence distillée dans le creuset d'un style propre apte à montrer la matérialité des choses grâce à une sobriété de formes quasi géométrique. La complexité va de la genèse créative à l'interprétation de celui qui en voit le résultat et c'est ainsi que n'importe laquelle des compositions déjà mentionnées pourrait interpeller celui qui la regarde: "c'est vous qui me regardez ou c'est quelqu'un d'autre? si c'est quelqu'un d'autre, s'il vous plaît, allez-vous en et laissez la place à votre "moi" véritable". Le spectateur, devenu plus visionnaire que voyant, se demande s'il est lui-même Miró ou Magritte, s'il est Foucault ou l'auteur de ces lignes, s'il est le lecteur de ces lignes ou Dieu sait qui; et non pas parce qu'il doute de l'être qui se cache derrière ses pupilles mais parce que ce qu'il voit le renvoie au conte de la bonne pipe

(c'est le conte sans fin ou l'histoire interminable?) sur lequel on ne peut intervenir qu'en se laissant porter par la fascination hypnotique de ses différentes répétitions.

Miró est seulement un peintre qui peint dans le sens où il n'est pas un miroir le long du chemin mais un miroir le long d'une pinacothèque de miroirs, façon subtile pour dévoiler et parcourir le chemin qui l'intéresse le plus. La redondance est ce qu'il a en plus (son atout, sa muse) et il se pourrait que le clin d'oeil de complicité avec Magritte soit l'un des plus fructueux ou inquiétants de ceux qu'il renvoie aux grands maîtres, étant donné que le maître belge est lui-même amateur de ce si vilain jeu du défi et de la tromperie. "Qui trompons-nous?" pourraient nous dire les deux complices pour avoir le mot de la fin. "Qui pourrait fumer à la pipe d'un de nos tableaux? Personne, donc *ils ne sont pas une pipe*". Face à cette évidence le lecteur avisé, et surtout patient, constate que tout ce qu'il a lu jusqu'à ce point final (pourquoi final si rien ne s'achève et que le point ne figure même pas?) est un texte qui se réfère à une série de quatre tableaux de Miró qui épistémologiquement ne constitue pas une critique et ontologiquement n'est pas un essai.

Parmi les évidences sous-jacentes et implicites de *Ceci n'est pas un essai sur Miró* on devrait inclure, bien qu'en second plan, l'exactitude des lois électromagnétiques et celles du pendule de Foucault, en contraste évident avec l'hypothèse homonyme d'une interaction logique entre des graphies d'une nature différente.

RAÚL GUERRA GARRIDO

(Traduction: Annick/Vicenta Soler)

NOTES:

1. Miró est Antoni Miró. Il convient de prêter une attention toute particulière aux hétéronymes et aux redondances. On en dit tout autant en ce qui concerne Foucault.
2. Le texte du "no ensayo" peut être replié sur lui-même autant de fois qu'on le souhaite sans autre limite que celle imposée par l'éditeur. L'effet de la redondance se multiplie lorsqu'on a à faire à une langue différente mais de la même famille, par exemple: le galicien, le castillan, l'italien, le catalan, le français... Attention à la correspondance linguistique dans "esta frase en francés es difícil de traducir al español".



A. MIRÓ AMB LES EINES AL SOPALMO

GIRART és un projecte que parteix de cinc municipis de diferent tamany i de distintes comarques que, durant els últims anys –uns abans que altres–, han vingut desenvolupant de forma regular i ininterrompuda un programa anual d'exposicions dins del camp de les Arts Plàstiques. Fins ara, cadascun d'aquests municipis realitzava el seu propi programa amb unes característiques molt semblants pel que fa a criteris i línies expositives (catàlegs, espais, temps, infraestructura, etc.)

A causa de la cada vegada major comunicació entre els diferents gestors culturals, van sorgint cada dia amb més freqüència projectes de descentralització i de "circuitació" cultural que possibiliten que els nostres ciutadans no hagen de desplaçar-se constantment als grans nuclis per tal d'assistir a activitats culturals de primera magnitud. És molt el camí que falta per recórrer, però igualment cert que cada vegada són més les poblacions que se sumen a uns projectes d'aquest tipus.

GIRART'93 pretén crear un vehicle de comunicació entre les Arts Plàstiques contemporànies i el seu públic potencial. Les exposicions i la resta d'activitats que inclou aquesta iniciativa són una part del projecte individual que cada municipi desenvoluparà durant 1993 i 1994, encara que és obvi –per les característiques i la magnitud de GIRART– que serà el bloc central de les programacions de cada sala.

GIRART'93 és una idea conjunta de cinc poblacions que pretenen mostrar, amb dignitat i en funció dels seus propis recursos, l'obra de cinc artistes plàstics que, segons el parer dels organitzadors, són representatius i tenen molt a dir en el món de l'art.

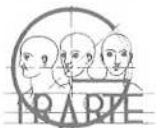
GIRARTE es un proyecto que parte de cinco municipios de diferente tamaño y de distintas comarcas que durante los últimos años, unos antes que otros, vienen desarrollando de forma regular e ininterrumpida un programa anual de exposiciones dentro del campo de las Artes Plásticas. Hasta la fecha cada uno de los municipios venía desarrollando su propio programa, con unas características muy similares, en cuanto a criterios y líneas expositivas (catálogos, espacios, tiempo, infraestructuras, etc).

Debido a la cada vez mayor comunicación entre los diferentes gestores culturales, van surgiendo cada día con mayor frecuencia proyectos de descentralización y de circuitación cultural que posibilitan que nuestros ciudadanos no tengan que desplazarse constantemente a los grandes núcleos para asistir a actividades culturales de primera magnitud. Es mucho el camino que queda por recorrer, pero también es cierto que cada vez son más las poblaciones que se entregan a proyectos de este tipo.

GIRARTE'93 pretende crear un vehículo de comunicación entre la Artes Plásticas contemporáneas y su público potencial. Las exposiciones y demás actividades que comprenden el proyecto, son una parte del proyecto individual que cada municipio desarrollará durante 1993 y 1994, aunque es obvio por las características y la magnitud de GIRARTE que será el bloque central de las programaciones de cada sala.

GIRARTE'93 es un proyecto común de cinco poblaciones, que pretenden mostrar con dignidad, y en función de sus propios recursos, la obra de cinco artistas plásticos que, a juicio de los organizadores, son representativos y tienen mucho que decir en el mundo del arte.

GIRARTE 94



CASA DE CULTURA
ALTEA

Del 12 al 30 de Gener a Altea



DELEGACIÓ DE CULTURA
AJUNTAMENT DE TORRENT

Del 4 al 30 de Febrer a Torrent



UNIVERSIDAD POPULAR
AYUNTAMIENTO DE ALMANSA

Del 4 al 27 de Març a Almansa



CONCEJALÍA DE CULTURA
M. I. Ayuntamiento de Requena

Del 9 al 30 d'Abril a Requena



VILLENA

Del 6 al 25 de Maig a Villena

Delegació de Cultura
de l'Ajuntament d'Altea

Comissariat i producció executiva

Juan Luis García del Rey
Miguel Ángel Ortega Diaz
(Ajuntament d'Almansa)
Alicia Garijo
Paca Sevilla
(Ajuntament d'Altea)

José A. J. M.^a Romero
(Ajuntament de Requena)

Pascual J. Torrent Ros
Juan B. Álvaro Errazu
(Ajuntament de Torrent)

J. Ayelo Pérez
(Ajuntament de Villena)

COL·LABORA

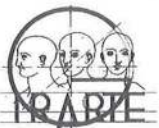


AGRAÏMENT

A Bancaixa, pel préstec d'Obres de la seua Col·lecció d'Art

SALVADOR ESPRIU	
MÓN D'ANTONI MIRÓ	7
DEDICATÒRIA: A MIQUEL MARTÍ I POL	8
RAÚL GUERRA GARRIDO	
AÇÒ NO ÉS UN ASSAIG SOBRE MIRÓ	9
ESTO NO ES UN ENSAYO SOBRE MIRÓ	33
ISTO NON É UN ENSAIO SOBRE MIRÓ	57
QUESTO NON È UN SAGGIO SU MIRÓ	81
CECI N'EST PAS UN ESSAI SUR MIRÓ	105
GIRART	121
GIRARTE	122
CALENDARI	123
ORGANITZA I COL·LABORA	124
JUSTIFICACIÓ.....	126

Aquest
llibre monogràfic de
les obres d'Antoni Miró
recull part de les sèries
Pinteu Pintura
i Vivace
1980
93



Del 12 al 30 de Gener a Altea



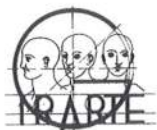
RAÚL GUERRA GARRIDO

ESTO NO ES UN ENSAYO SOBRE MIRÓ



PREFACIO DE SALVADOR ESPRIU

GIRARTE 1994 REQUENA



Del 9 al 30 de Abril en Requena



RAÚL GUERRA GARRIDO


ESTO NO ES UN ENSAYO SOBRE MIRÓ




PREFACIO DE SALVADOR ESPRIU

GIRARTE 1994 ALMANSA

 GENERALITAT VALENCIANA
CONSELLERIA DE CULTURA

 DIPUTACIÓ DE VALENCIA
ÀREA DE CULTURA

 Diputación
Provincial
de Alicante
Area de Cultura

 DIPUTACION
de ALBACETE



Del 4 al 27 de Marzo en Almansa



UNIVERSIDAD POPULAR
AYUNTAMIENTO DE ALMANSA

RAÚL GUERRA GARRIDO

ESTO NO ES UN ENSAYO SOBRE MIRÓ



PREFACIO DE SALVADOR ESPRIU

GIRARTE 1994 VILLENA

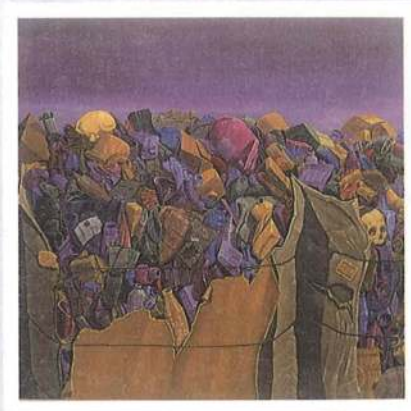


Del 6 al 25 de Mayo en Villena



RAÚL GUERRA GARRIDO

AÇÒ NO ÉS UN ASSAIG SOBRE MIRÓ



PREFACI DE SALVADOR ESPRIU

GIRARTE 1994 TORRENT



Del 4 al 30 de Febrer a Torrent



DELEGACIÓ DE CULTURA
AJUNTAMENT DE TORRENT