

JEAN-CLARENCE LAMBERT

Benet Rossell, artor

O com i per què ens vam trobar a París fa gairebé trenta anys

(Però com si fos *avuhir*, una forma de parlar que només vol dir el següent: el temps de l'obra, de l'acte artístic, és un present constantment reiniciat: no gosem dir un present perenne, atès que tal com estem, en ple desordre còsmic, si hi ha una noció que no sigui gaire pertinent és la de perennitat...)

Així, en Benet i jo no ens havíem parlat gaire des del segle passat, al final dels setanta i al començament dels vuitanta, a París, quan vaig convidar-lo a les exposicions que llavors organitzava amb Bernard Quentin (pintor-escultor-ambientalista-semiòtic): *Art/Script*, a la Galerie de Seine; *Les lettres sont des choses*, a l'Espace Alternatif Créatis; i després per a la inauguració de la Vila Arson, a Niça, els mesos d'abril i juny de 1984, l'àmplia exposició que va situar el signe escriptural com un element plàstic cabdal en la creació artística en el segle xx: *Écritures dans la peinture*, en aquest cas una empresa col·lectiva, generada per Michel Butor.

En aquella ocasió, jo havia reunit, seguint un ordre alfabètic (que, com se sap, és una solució fàcil i una manera d'evitar incompatibilitats), dotze artistes, de totes les generacions estètiques, sense distinció, la importància dels quals era per a mi, en tot cas, indiscutible: Jochen Gerz, Anton Heyboer, René Magritte, Merkado, Jean Messagier, Henri Michaux, Georges Noël, Claes Oldenburg, Roman Opalka, Bernard Quentin, Benet Rossell i Joe Tilson.

Amb els «meus» dotze artistes, volia il·lustrar aquell ús particular de la facultat imaginativa que vaig proposar d'anomenar *imaginació escriptural*,¹ referint-la a la psicologia genètica, d'acord amb la qual i segons Julián de Ajuriaguerra, «l'escriptura està feta de traces visibles de gestos més o menys conscients, més o menys individualitzats, en funció de factors maduratiu orgànic-funcionals».

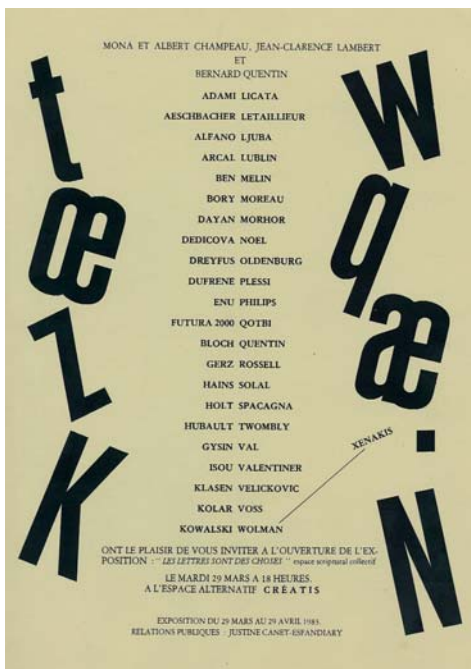
A propòsit de les micro-cròniques de Benet Rossell, jo citava el poeta surrealista Robert Desnos. En el seu gran relat oníric de 1924 *La llibertat o l'amor*, Desnos parla del «fenomen màgic de l'escriptura com a manifestació orgànica i òptica d'allò meravellós», i imagina «gotes de líquid ocular que les paraules traspassen per retornar després sota una forma plàstica a confrontar-se amb una memòria».

¿No era això ja anunciar els «intersignes mutants» de Benet, per exemple aquella *O dalt de dues cames fent-se humanoide*, o bé aquella *E expulsada tornant-se boca caníbal? Antropogrames*, en dirà aquell altre poeta —no pas surrealista, sinó neobarroc— que va ser el cubà de París Severo Sarduy, qui va percebre en Benet com «un individu inquiet i panteixant, arrossegat pel vagareig ambulatori d'una carrera sens fi».

No pot sorprendre, aleshores, que aquells antropogrames acabessin creuant-se amb aquell altre «ambulant» que és don Quixot de la Manxa i que mai no deixarà de perseguir les ments espanyoles...

Això era, doncs, fa trenta anys a París i a Niça. Vet aquí que, en aquella curiosa tardor estival de 2009, en Benet ve en cotxe des de Barcelona fins

¹ Es pot trobar l'assaig de l'autor sobre la *imaginació escriptural* en el seu llibre: *El reino imaginal*. Barcelona: La Polígrafa, 1993 [trad. de Maria Pessarodona].



Programa de l'exposició *Les lettres sont des choses*, Espace Alternatif Créatif, París, 1983

a la Ferme de Dracy, a la Borgonya, on visc (és també un lloc d'encontre inter-arts). I aquí el tenim, amb la Cristina, i amb documents, catàlegs, DVDs i vídeos... Molt poc menys jove! I encara més múltiple que quan el vaig conèixer... «Anar per feina.» No repetir-se mai.

Experimental

Sens dubte, l'activitat artística de la segona meitat del segle xx, tal com la podem considerar globalment, va ser experimental, majoritàriament experimental. D'una manera triomfant. Amb audàcia i intranquil·litat, negació i provocació. En el vertigen de la novetat, i sovint, molt sovint, de la fuga cap endavant.

També amb una certa nostàlgia d'un llunyà *original*. Tornar a les fonts ocultes del *desig d'art*. La cova Chauvet, recentment descoberta a Ardèche, és deu mil anys més vella que Lascaux, la qual cosa significa 25.000 anys, ens asseguren.

Pensant-ho bé, ara que tenim la perspectiva necessària, no és l'art experimental l'equivalent de la Revolució, aquell mite motor del segle xx?

Canviar la societat, canviar l'art... O fins i tot, com va imaginar Constant amb *New Babylon*: canviar la societat (la ciutat, almenys) amb els mitjans de l'art posats a l'abast de tothom.

Benet, per a mi, era la ciutat, París i els catalans de París... Ara bé: aquí, ara, en el cor de la Puisaye, granges, castells, rius i boscos... resulta que em sorprèn dient-me: «Sóc d'origen camperol. L'art, el planto a la terra... Els meus signes cal·ligràfics són una vegetació, proliferen com l'herba, la bona i la dolenta, germinen...»

En ruptura amb les tradicions multiseclars que el segle xx ha buidat de tota vitalitat, l'experimentalisme va permetre (entre d'altres coses) l'emergència d'aquelles operacions d'art que Benet Rossell, com altres, va practicar a París des dels anys setanta. Com les que ara es practiquen arreu del món.

El trànsit des de l'*obra* fins a l'*operació* d'art va ser una de les meves preocupacions obsessives com a crític d'art, és a dir, testimoni compromès, company de ruta. Per marcar-ne els límits, anomenar-lo, és a dir, captar-lo en el seu moviment inaprehensible, vaig proposar, en un número especial de la revista *Opus International*, el neologisme *artor*, paraula-bagul feta amb *artista* i *actor*.

Paraula especialment apropiada, em sembla, per a en Benet.

Però més que de trànsit (sense retorn, com passa amb la major part d'*artors*), en el cas de Benet cal parlar, sens dubte, d'*oscil·lació*. Per a ell, l'*operació* en el camp artístic no exclou l'*obra*. Va de l'una a l'altra. Mai no ha renegat de la pintura, com ho recorda l'*Agenda* de 1995, posterior a l'exposició — molt pictòrica — del Museu Morera, Lleida (1987). I tampoc es prohibeix l'escultura, com ho demostren les lletres monumentals d'*Una salut de ferro*, «poema visual escultural» per al jardí de l'Hospital Universitari de Lleida.



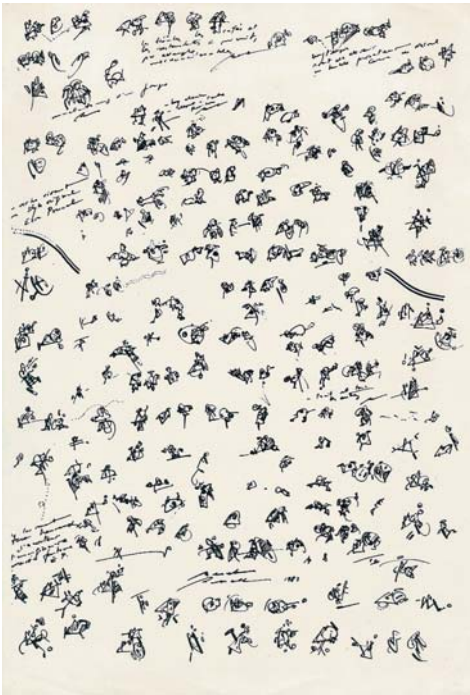
Una salut de ferro, 2006, Hospital Arnau de Vilanova, Lleida

Com per seguir sent lliure. I la llibertat és saber/poder tornar, sense falsos escrúpols ni mala consciència, als *vells procediments* de l'art, si se'n sent la necessitat interior i quan se sent. Penso en Joan Brossa, a qui vaig convidar a París en ocasió del festival *Le Feu des Mots*. Així doncs, ¿no va passar ell, en certa època i com fent burla, del poema visual (la seva *Oda a Joan Miró*, experimental com poques!) a la sextina de l'Edat Mitjana i al sonet petrarquista? «Ni cap camí pot ser tancat amb normes», llegim a *Perruques*, un sonet, precisament.

Històricament, allò experimental en l'art va ser iniciat, després desenvolupat, pel dadaïsme, el futurisme (abans no degenerés), el surrealisme i Duchamp, que va ser erigit a partir dels anys seixanta (una mica a desgrat seu, en puc donar testimoni) com a tòtem universal... Allò experimental es va manifestar de mil maneres, sovint difícilment detectables d'entrada. Per exemple, immediatament després de la segona guerra a dir-se Mundial, el moviment CoBrA s'anuncia com «la internacional dels artistes experimentals». Les obres de CoBrA (Constant, Jorn, Appel, Corneille, Pedersen, Alechinsky, Tajiri, Heerup, etc.), que malgrat tot són pintures-pintures i escultures-escultures, aspiraven a escapar de l'esfera artística. Per tornar a una quotidianitat més autèntica. Així, Jorn, el teòric de CoBrA, pretenia «restablir les relacions entre la vida i l'art tal i com existeixen entre els primitius, que van ser tallades i destruïdes a la nostra societat moderna en detriment de la humanitat i de la cultura».

Els CoBrA preconitzaven l'espontaneïtat, fins i tot el «simplisme». Com a «experimentals» que eren, rebutjaven les etiquetes com ara «expressionisme» o «abstracció», que llavors eren vigents com ho són avui dia. Certament, era una actitud *revolucionària*. Constant, des de la fi de CoBrA (1951), donarà el pas cap a la Revolució: transposarà el seu pensament artístic a l'urbanisme utòpic i la hiperarquitectura, la qual cosa va donar lloc a *New Babylon*, que es va poder veure al Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) en ocasió de l'exposició *Situacionistes*, el novembre de 1996. Benet Rossell m'assegura que no ha oblidat la conferència que, en presència de Constant, vaig donar jo aquell cop. Sense saber-ho, em dirigia molt especialment a Benet, no hi ha dubte, ja que vaig parlar de la superació de l'art, en l'esperit del meu llibre de 1974, que duia el títol: *Délivrer l'art de l'artistique*.

Entre les «experimentacions» CoBrA, hi va haver la reducció de la distància entre el dibuix i l'escriptura — en això hi veig també com un anunci de les *micro-òpera* de Benet. «L'escriptura i la pintura», afirma Jorn, «són una mateixa cosa, es pot dir que hi ha una escriptura, una grafologia en tota imatge, així com en tota escriptura es troba una imatge.» Amb aquesta orientació van néixer els *logogrames* de Christian Dotremont, qui per la seva banda suggeria «veure en la seva escriptura exageradament natural, excessivament lliure, el dibuix, dibuix no naturalista, sens dubte, però malgrat tot material, del meu crit o del meu cant, o tots dos alhora».



Imaginaire marée minuscule, 1983, tinta sobre paper, 100 x 70 cm

Els logogrames es poden considerar també un intent de revalorització del *manuscrit*, lligat, en la nostra postmodernitat, al *destí de la mà*. D'altra banda, va ser aquesta fórmula, deguda al prehistoriador Leroi-Gourhan, la que em va proporcionar el tema de l'exposició que vaig organitzar el 1982 a la galeria Kôryo i que va ser com una etapa entre *Art/Script* i *Les lettres sont des choses*. Aquella galeria la dirigia la dona del pintor i cal·lígraf coreà Ung No Lee. Ell residia a París; Corea es trobava llavors sota la bota d'una severa dictadura militar que no va dubtar, amb una total il·legalitat internacional, a raptar-lo per repatriar-lo a la força. Condemnat (a mort, em sembla), va ser salvat in extremis mitjançant una enèrgica acció de l'AICA, amb el suport del govern francès, i va poder tornar sa i estalvi a París... La cal·ligrafia, la imaginació escriptural, considerades activitat criminal...

«Es veu bé que la mà que escriu, creadora de la màgia humana, cedeix terreny pertot arreu... Ja no és un senyal de promoció social, ni el millor mitjà per emmagatzemar informacions, ni tan sols per desenvolupar el pensament especulatiu. Els *escriptors* professionals recorren cada cop més a la màquina... La meua hipòtesi és que sorgeix en els artistes, aquells *hipermanuals*, un reflex més o menys inconscient: salvar la mà, salvar l'escriptura, traça i taca!»

En l'escena parisenca, traça i taca havien esdevingut mitjans privilegiats de la creació pictòrica. Per al sentit comú (i la lingüística) la traça es fa *signe* quan aquest es vincula a un *sentit*. Habitualment, abans de cercar els *signes*, els pintors començaven pel sentit, que es trobava en el motiu a representar, el tema. Ara bé, resulta que s'havien posat a procedir a l'inrevés: començant per la traça, el signe —al qual ja només calia trobar-li un sentit... o no... Signe i traça havien esdevingut autosuficients.

Això es va fer en part seguint l'exemple (o sota l'impacte, experimentat per alguns com un llampec, un *satori*) de la cal·ligrafia de l'Orient Llunyà. Els artistes es van posar a mirar-la «des de l'exterior», tot considerant-la com una composició feta de signes lliures, de traçats gestuals —cosa que no era del tot aberrant, ja que en el mateix Japó, des dels anys cinquanta, amb els bokubi (els *homes de la tinta*), ja s'havia desenvolupat una «cal·ligrafia abstracta»...

D'aquesta manera va proliferar a París (i a Europa, per no dir al món sencer) tot un art de la traça: amb innumbrables obres fetes de formes (o *informes*) inestables, sense programa, sense referència, i que no en volien, potser els temien... Capgirament d'aquest «esdeveniment extraordinari que és com un miracle, que va ser passar de la traça simple a la figura», per citar el lingüista Robert Laffont, qui, com a antropòleg que també era, sabia que «la superfície plana converteix la traça en aliena al món natural, el qual, per la seva banda, sí que té profunditat».

Les *escriptures agitades* del gran poeta Henri Michaux són exemples paradigmàtics per a aquesta nova situació del signe. Com a mètode, Michaux preconitza la velocitat, «fenomen essencial de la nostra època, però que fins ara no ha estat acceptat tal com és. [...] Per la meua part», precisava, «jo faig



Descartar l'analogia superficial, 1984, acrílic i tinta xinesa sobre paper, 50 x 70 cm

petits paquets que són representatius dels moviments d'aquesta rapidesa. Cal que no es perdi la rapidesa en cap moment». M'imagino que en Benet podria sostenir coses semblants, ell que tant ha treballat en una mobilitat del tot cinematogràfica que ve, evidentment, de la seva pràctica del cinema.

Quan hi penso, em sorprèn (ben tardanament, és cert) que no s'hagi vist la necessitat de designar un *tracisme*: hauria estat una eina semàntica apreciable, quan per a la taca hi havia el terme de *tachisme*. «El terme *tachisme*», va observar llavors el pintor Georges Mathieu, «no és pitjor que el de cubisme o *fauvisme*. L'adjectiu *tachista* si més no té l'avantatge de significar pintura directa.» Aquesta, segons Mathieu, qui segueix sent un dels seus exemples més brillants, es caracteritza per «la primacia de la velocitat, l'absència de forma preexistent, l'absència de premeditació del gest i l'estat extàtic».

El crític Charles Estienne, que va esdevenir el propagandista líric del *tachisme*, el compara al surrealisme, incorporant a la seva causa André Breton, qui en el primer Manifest, de 1924, havia designat l'*automatisme* com un dels procediments bàsics del surrealisme. Es tractava d'escriure poemes «sota el dictat del pensament en absència de tot control exercit per la raó, fora de tota preocupació estètica o moral». Breton va reconèixer ben aviat que l'escriptura automàtica no era més que un «infortuni continu».

Va ser diferent en pintura, on l'*automatisme* va revelar ser, ben al contrari, molt productiu. Fins a la seva mort el 1966, Charles Estienne en va fer una causa personal, amb diferents escrits —en ocasió de diverses exposicions programàtiques que van marcar l'escena parisenca—, els quals no pel fet de ser teòrics eren menys «apassionats», fins i tot «massacrants». Rarament un crític ha volgut ser tan proper als artistes. El 1953, va invitar diversos pintors a passar l'estiu a Bretanya «per tal d'experimentar la influència dels elements naturals i còsmics sobre les seves obres». Es comprèn que després de la seva mort els artistes hagin volgut que se li fes un homenatge com a reconeixement. Va ser el 1984, *Charles Estienne et l'art à Paris 1945-1966*, a la Fondation nationale des arts plastiques, exposició que em van encarregar a mi. L'extens catàleg reuneix els escrits de Charles Estienne, fins llavors disseminats en catàlegs i publicacions periòdiques. Així a *L'Observateur*, el 19 de novembre de 1953,



Benet Rossell al peu de l'ermita de Pedra, Àger, Lleida, 2009

precisava: «L'automatisme no és més una deixadesa (avís als qui esborrallen) del que ho és la mecànica aplicada (avís als pintors de parets).

És la recerca de l'estructura psicològica i estètica veritable, que mai no es troba sinó en profunditat i que no es conforma ni amb idees ni amb intencions.»

L'automatisme ha generat un nombre impressionant d'obres de tots els gèneres. El Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas de Gran Canaria, amb l'exposició *Automatismos paralelos* (febrer-març de 1992), en la qual vaig treballar, ho va mostrar d'una manera exhaustiva. Subtitulada «La Europa de los movimientos experimentales», va posar de relleu de quina manera l'automatisme i l'experimentalisme estan lligats, de quina manera han obert el camí per a la transformació de l'activitat artística, que seria la de la generació de Benet Rossell, dels «catalans de París» i d'alguns dels nous realistes: en resum, «*artors* de tots els països»!

En una època com la nostra, tan incerta en els seus principis, una exposició-exposició retrospectiva de l'obra de Benet Rossell ens recorda que l'art neix de la precarietat.

La llibertat.

Cal triar: descansar o ser lliure.