

L'eco de l'art en els dietaris catalans

La literatura no deixa de ser una de les arts, cosa que els escriptors no han oblidat mai –encara que sí, sovint, els professors d'estètica- i la reflexió sobre art, la seua i les altres, els ha ocupat el pensament amb insistència. Ni que fos només per això, ja tindria sentit dedicar un cicle a les relacions entre la literatura i la resta de les arts. Els vincles amb la pintura són estrets, com ens recorda el vers clàssic, *Ut pictura poiesis*. D'altra banda, al costat de la plasticitat a què aspira l'expressió verbal, hi ha també el so, i sobretot el ritme, que l'acosta a la música. I com que un text literari és una construcció estructurada, els símls arquitectònics tampoc no hi són sobrers.

En aquesta confrontació entre la literatura i les altres arts, la referència als dietaris és pertinent, em sembla, per un doble motiu: en primer lloc perquè la prosa està feta també de plasticitat i ritme, i en segon perquè els dietaris no solament permeten l'anotació del transcurs quotidià de la vida de qui els escriu, sinó que han esdevingut un vehicle idoni perquè l'escriptor –l'artista de la paraula, diguem-ne- medite tant sobre el seu ofici com sobre els que li són pròxims. El veïnatge entre l'experiència estètica que proporciona un llibre, un quadre, una sonata o un film, o l'acte de compondre'ls, és massa evident perquè es pugui passar per alt.

D'altra banda, de dietaris, no solament en redacten i en publiquen els escriptors; també els altres artistes, i ací la reflexió sobre el seu art ocupa, com és lògic, un espai substantiu. En català, diria que els més importants d'aquests dietaris són els d'Albert Ràfols Casamada. En aquest cas, a més, el pintor és també poeta; l'artista de la imatge ací ho és també de la paraula, i aquest fet enriqueix enormement la seua exposició. Amb l'escreix de penetració que aporta aquest doble accés a l'univers de l'art, hi ha també l'eficàcia verbal –plasticitat i ritme- amb què se'ns diu.

Amb tot, a l'hora de confegir aquestes ratlles, he preferit limitar-me als dietaris d'escriptors i prou, per veure d'amidar l'amplitud –i si és el cas, les limitacions- d'aquest acostament entre arts, i artistes, diferents. D'entrada, he de confessar que el meu coneixement del dietarisme català no és exhaustiu. Jo no ho he llegit tot. Espere almenys que siga disculpablement ampli, i permeta de fer-se'n una idea.

La primera impressió que produeixen els dietaris catalans, quant a les referències sobre les altres arts, és un punt decebedora –enganyosament decebedora, més aviat-. Sembla que no hi sovintegen tant, ni són tan extenses, com un, de bestreta, en podria haver pensat. I encara n'hi ha menys en els dietaris canònics –aquells que segueixen amb completa ortodòxia l'ordre del temps- que en aquell cafarnaüm de notes disperses que solen rebre també el nom de dietaris. Aquesta regla té excepcions, per descomptat. Per exemple, els dietaris d'Àlex Susanna, on la pintura, especialment, ocupa un espai molt gran. Però solem trobar les reflexions

més constants i articulades sobre art en obres com els *Quaderns de l'alquimista* de Palau i Fabre o les *Inflexions* de Josep Iborra, la consideració de dietaris de les quals no és evident per a tothom.

Aquesta molt relativa –insistesc– postergació del tema és sorprenent, perquè la major part dels nostres dietaristes hi han posat una gran atenció en unes altres publicacions. Potser els hi ha retingut precisament això, la por a barrejar gèneres i a contaminar –diguem-ho així– els seus dietaris personals amb els seus interessos professionals, o el desig de preservar els primers com un espai per a la prospecció de la pròpia vida i per al debat íntim de la qüestió més acuciant per a un escriptor: l'insondable problema de l'expressió verbal.

No obstant tot el que fins ara portem dit, si ens ho mirem més bé, veurem que les referències a les altres arts en aquests dietaris són molt més nombroses que no sembla. Passa que sovint estan emmascarades dins l'anecdolari del dia, o bé serveixen de pretext desencadenant per a reflexions més àmplies, on l'enigma literari no sol tardar a comparèixer. Com a pretext per a indagar això, ho comprovem sovint, un quadre o una melodia serveixen tan bé com un poema, i això prova de nou que, tant en la reflexió com en la intuïció dels escriptors, no hi ha cap barrera infrangible entre el seu art i els altres. I és precisament per això –per aquesta comunitat de fons que hi percebem–, que els escriptors arriben a anotar en els seus dietaris coses d'un gran valor sobre art.

Deia Auden que les opinions crítiques d'un escriptor s'haurien de prendre sempre amb un bon gra de sal, perquè la major part són manifestacions dels seus debats interns. Gil de Biedma ho va parafrasejar molt bé, en el pròleg d'un llibre seu de crítica, quan va escriure que “A medias disfrazado de crítico y a medias de lector, estaba en realidad utilizando la poesía de otro para discurrir sobre la poesía que estaba yo haciendo, sobre lo que quería y no quería hacer”. Crec que aquesta suggestió és perfectament extensible –amb les matisacions que calga– a totes les apreciacions dels escriptors sobre art. No solament perquè quan parlen de Lorenzo Lotto, de Mondrian, de Scarlatti o d'Orson Welles, estan posant de manifest quin és el seu món estètic –i per tant retratant-se– d'una manera molt més desprevinguda, almenys aparentment, que quan parlen dels seus estrictes col·legues lletrats, sinó perquè verdaderament ens parlen d'ells mateixos, del que volen fer i intenten evitar, i expressen, per espill, a través de la seua percepció dels altres, la pròpia manera de concebre l'art i, és clar, de practicar-lo.

Aquesta és, en tot cas, una lectura que, aplicada a aquest tema concret, pot aspirar a aportar alguna llum als textos que la susciten. Almenys això és el que he pretès de fer, aprofitant uns quants dietaris catalans. En el breu repàs que seguirà, deixaré per al final tres grans

mestres del dietarisme català, Josep Pla, Marià Manent i Joan Fuster, i n'esmentaré alguns dels vius seguint un fil aproximadament cronològic.

Abans, però, convé advertir que, dins d'aquest corpus, hi ha un grapat de curioses recurrències, i també alguns silencis (hi ha molt poca arquitectura, entesa com a art, i dansa menys encara, per exemple). Entre les recurrències, hi ha el refús quasi general de l'art barroc; més basat, crec, en un prejudici molt estès a Catalunya que en una observació equànime, perquè, a l'hora de la veritat, alguns dels pintors, i els quadres, que més s'estimen els nostres escriptors pertanyen precisament a aquest corrent: podem dir Rembrandt, i també Velázquez, Zurbarán, Heda, Vermeer, Poussin o Cuyp. També és curiosa la preferència, en els esments breus, de la música sobre la pintura. Potser la música fascina tant els escriptors moderns perquè ens commou amb la pura ingravidesa de la manca de significació. Per contra, l'artista de la paraula sempre ha de dir alguna cosa. El que al començament del segle XX era un obvi avantatge, ha anat percebent-se, cada vegada més, com un entrebanc. Aquell refús automàtic de Pla davant d'un quadre que era intel·ligible, ja no gosàrem escriure'l, negre sobre blanc, amb la seua segura contundència. La música, en canvi, no s'ha hagut de plantejar mai aquesta mena de problemes; la intel·ligibilitat d'una sonata, de Mozart o de Schönberg, no pot ser més que una manera de parlar.

En tot cas, l'acceptació o no de les línies principals, fins ara, de l'art plàstic i sonor del segle XX és un altre dels debats recurrents en el nostre dietarisme, o la progressiva acceptació –lenta, francament– del cinema com un art per dret propi. Més en general, els nostres dietaristes de caient sociològic –és a dir, els que pensen que les obres d'art actuen i s'han d'entendre dins la societat que les provoca i que reflecteixen– es detenen sovint en la paradoxa que els representa l'àmplia acceptació de l'art del passat; el seu valor, si em passen la paraula, atemporal. Shakespeare, evidentment, però també Vivaldi, Caravaggio o, per què no, els valsos, tan estimats en un lloc tan poc vienés com Sueca, de Johann Strauss. Per què l'emociona avui, a un homosexual ateu i escèptic, posem per cas, la Venus de Cirene i la *Passió segons sant Mateu* de Bach?

Els problemes que planteja l'expressió verbal de les altres arts, en allò que tenen d'específic, ha fet córrer molta tinta també en aquests dietaris. Al costat de la comunitat de fons, hi ha les diferències, inexpugnables, de detall. L'escriptor voldria ser, com tots, un artista total, però ha de reconèixer que en una seqüència de *El xic* de Chaplin, en la llum de Giorgione o en una dissonància de Ravel hi ha alguna cosa que ell no pot transposar a paraules. Només pot dir que hi és. L'art és un misteri i cada art hi participa pels seus propis mitjans. L'escriptor és artista perquè se n'adona i perquè treballa –convertint-la en paraules– sobre aquesta estupefacció. L'evidència dels propis límits i l'enlluernament actiu davant

d'allò que els ultrapassa deu haver estat, a fi de comptes, el principal esperó de l'art des d'Altamira, o des que algú va cantar el primer vers.

Josep Palau i Fabre és un entusiasta de la prosa, com de la vida, i aquest caràcter seu se'ns transparenta en la seua comprensió del que ell en diu l'edat de ferro de l'escultura catalana: Gargallo, González i –curiosament- Gaudí, entre l'abrandament patriòtic i el coneixement meticulós d'allò de què parla. Amb el mateix entusiasme es manifesta sobre l'avantguarda. En ressalta l'actitud oberta, apropiadora, dels exploradors i dels pioners. “Car l'avantguarda –ens diu- no és, a fi de comptes, sinó això: una actitud oberta, abocada de cara a l'esdevenidor, amb les antenes de la sensibilitat i la intuïció dreçades ben enlaire per caçar els signes del temps”. La frase és significativa: “caçar els signes del temps”. Palau no és un teòric, ni un especulador de perfeccions, sinó un caçador, un abrandat saorí del futur. Potser el més pur que en tenim, d'aquest llinatge. Això també es comprova en la seua argumentació –un punt espessa, atropellant contradiccions, però molt vivaç- sobre l'autenticitat en l'art, a partir d'un film d'Orson Welles, *Question Mark*, o en la seua apreciació, alhora devota i experta, de Picasso. Ens parla d'una pintura fàustica, d'un geni sempre renovat, inexhaurible, però, sobretot, d'una fermesa. Picasso, ens diu, “pinta sempre un interrogant”.

Feliu Formosa, per contra, és un reflexiu d'un racionalisme idiosincràtic, que no necessita dir jo perquè detectem que les seues aparentment calmoses elucubracions no poden provenir de ningú més. En els seus dietaris abunden les referències, molt expertes, a l'art dels actors –no debades és un dels que ell ha practicat- i rendeix el respecte degut al cinema, admiratiu amb Fellini, Wajda o Losey –aquella implacable il·lustració de la dialèctica del domini que és *El servent-*, i més escèptic amb el penúltim Bergman, que troba transcendentalista i emfàtic. Al llarg de les planes, encurioseix molt la varietat de temes que hi van apareixent: l'antiquíssima modernitat de l'art egipci, l'expressionisme mediterrani de Manolo Hugué –ací dissenteix amb modèstia, però amb determinació, de Joan Perucho-, o la meravella de la música davant del mar.

Els últims dietaris de Formosa estan transits de música ordenada, incantatòria. De les *Variacions Goldberg* de Bach a les de Corelli. En un moment, fa aquest esbós de síntesi: “Bach eleva, Mozart emociona, Beethoven apassiona, Schubert transporta, Debussy hipnotitza. I pràcticament em quedo amb aquests cinc.” Un pot imaginar l'escriptor dubtant per un moment, vora la mar, davant l'adjectiu aplicable a Brahms. I resolent, a la fi: amb cinc n'hi ha ben bé prou per a un apunt; també per a una vida.

Josep Iborra va ser, de jove, un narrador breu massa cohibit i, durant anys, un crític literari que procurava ocultar el vast oceà de la seua cultura

mentre feia observacions, molt assenyades, sobre la literatura que anava produint-se al País Valencià. Aquestes qualitats –l’oceà de cultura i la finesa d’observació- traspuen, quasi a pesar seu, en tots els comentaris sobre art que hi ha en *Inflexions*, un quadern de notes extretes d’un dietari, que va publicar el 2005. Ací podem trobar de tot, anècdotes i categories, panorames i apunts. Entre els primers, el comentari sobre la ruptura profunda en l’evolució de les arts que es cova al segle XIX, vista com una transformació històrica, però també de mercat, que deixa els artistes a la intempèrie i els obliga –*volens nolens*- a convertir-se en patrons d’ells mateixos; les reflexions deprimides sobre la manca d’un nacionalisme musical català vigorós, a l’època de Smetana i Bartók, que era quan es podia produir aquesta mena de coses; o el joc de mirades divergents, compostes seguint jocs formals –no realistes-, dels grans pintors clàssics; reflexió que conclou de manera esplèndida: en Tiziano, o en Rembrandt, el personatge que ens mira és una dissonància meravellosa que –just per la seua implausibilitat còmplice- ordena el quadre i l’idealitza.

Entre els apunts, podem trobar divagacions sobre les apories morals de l’*Anell dels Nibelungs* de Wagner; les sorprenents propietats salvífiques de l’art de Victòria dels Àngels o la irrecuperable diferència entre els genis morts joves –com Mozart o Schubert- i els estroncats, a més, massa d’hora –Arriaga, i també Mendelssohn-, i ens informa que, abans, en la *Passió segons sant Mateu* de Bach “no havia notat aquesta flauta que canta com un ocell diabòlic, sensual, girant bufonescament sobre les veus del cor que demana la mort de Jesús”. Debades fatigarem els volums dels musicòlegs a la recerca d’una observació així. Això és digne d’un mestre.

En els *Dietaris* de Gimferrer, l’art és un pretext constant per desenvolupar el seu univers personal, en vinyetes virades en l’ocre daurat de la rememoració i la conjectura; un univers difuminat en l’entreson del miracle i l’encaterinament, diluït per un tel tènue, vaporós, un punt escenogràfic, com les irisacions de l’art venecià. Aquest és un art crepuscular. Ens trobem ara davant un gran coneixedor del setè art, que s’estima evocar-nos un vell i memorable film de Sternberg, *L’exprès de Xangai*, on Marlene Dietrich és una deessa compassiva; el laberint d’espills claudicats per obra de Welles i Rita Hayworth –dama fatal d’un altre Xangai- o el sol antic de Praga en un film de 1913 en què Paul Wegener conjurava el seu doble estudiantil. També jo he tingut ocasió de veure’l i puc donar fe que sí, aquella llum perdura.

Però també hi podem trobar que les vistes de Guardi i de Canaletto són una excusa per parlar de l’estupor impotent del jove Rousseau davant una cortesana massa esplèndida, i per concloure –Gimferrer pur- que la bellesa pot esdevenir obsessiva, irreal. En les seues vinyetes abunden els retrats d’artistes vells. Velázquez, aquest desconegut –ací ens recorda que la veritat de l’home és en el seu art-, però també Goya, Chopin, Billie

Holiday; una processó d'artistes moribunds que convoca per convertir en paraules el consirós patetisme de les últimes llums.

Valentí Puig no ho és pas, crepuscular. Ací la prosa és un estilet irònic que de vegades busca l'efecte i, més sovint –i amb gran traça- la revelació. Les seues definicions són impagables. Les natures mortes són “la música de cambra de l'art pictòric”, i Chardin, “el triomf del to menor com a gran art”. Van Gogh, per contra, és l'art de la protuberància per a adolescents. “Adesiara la música ens corprèn, com una histèria.” Afirmació que no invalida (ans al contrari!) aquesta altra: “Música jubilosa, prosperitat de l'esperit”. Mozart, ací, és la vida generosa amb el dolor i l'angoixa lúcida que pugna per ser feliç.

La literatura de Puig està feta de frases ben mesurades i astutament harmòniques dins un món interior ordenat, civilitzadament escèptic, i així és l'art que ell s'estima. Però també hi ha l'apunt breu i inquietant, la gosadia i la fulguració, la gran obertura perceptiva davant la proteica virtualitat de l'art. Així, ens diu que Bartók és un paisatge de tragèdia abstracta; una solitud apressant que, a pesar de tot, també ens consola. Contra l'obvietat, la relació de Puig amb l'art, i amb el món, és la d'un poeta. Però també és la d'algú que s'interroga sobre el seu ofici d'escrutador del món quan suggereix que “el crític d'art hauria de ser algú que ens fa mirar els quadres amb comentaris a mitja veu”.

Vicent Alonso és un altre poeta dietarista enamorat de l'art; un, d'altra banda, que no vol prescindir del seu bagatge teòric –professoral, si es vol- quan analitza les obres que estima. Ens sorprèn, d'entrada, la seua obertura de gamma: la fotografia de Cartier-Bresson, els films de Kiarostami, Moretti i Recha –per a Alonso, el cinema exigeix experimentació-, la visió fascinadora de la mesquita blava d'Istanbul o aquest altre enlluernament: el monjo solitari contemplant la fosca vastedat del mar en l'esborronadora tela de Caspar David Friedrich. En un comentari sobre Bram van Velde –el pintor que ha revalorat darrerament, entre nosaltres, Jordi Ibáñez en un estudi sobre Beckett-, regracia el seu valor en la lluita per pintar la impossibilitat. I escriu: “el món és un misteri i la tasca de pintar ajuda a desvelar-lo.”

Vicent Alonso se'ns desvela com un dels pocs dietaristes catalans que viu a pler dins l'atmosfera de l'avantguarda i alhora com un romàntic sostingut per la tibant cadena de l'anàlisi ordenada i el racionalisme interrogatiu.

No viu tan a gust l'aire de l'avantguarda l'assenyat racionalisme observador de Miquel Pairoli, potser perquè aquest és un racionalisme d'estirp conscienciosament clàssica. En els seus dietaris podem llegir açò: “una idea que travessa de dalt a baix, i que enverina més que nodreix, la història de l'art d'aquest segle; la dèria d'investigar i de fer progressar de manera desorbitada, cancerosa, les formes de cada una de les arts”. La

indagació formal com a objectiu de la creació artística. Pairoli resumeix en una sola frase –i dóna per fet- el perill contra el qual Michael Polanyi ens alertava en *Meaning*: “la forma s’ha convertit en l’argument, no en el mitjà per a expressar-lo.”. En efecte, quan l’instrument es converteix en el tema, les especulacions poden continuar multiplicant-se, però la música ha deixat de sonar.

Pairoli enuncia la seua posició, no sense una certa dosi d’ironia partisana –observen, sinó, l’artera disposició dels adjectius- en una comparació entre l’art hel·lènic i l’actual, establerta a partir del pensament dominant en cadascuna de les dues èpoques. D’un costat, efectivitat aristotèlica, elegància epicureista i nua veritat escèptica; de l’altre, ingenuïtat marxista, obsessions psicoanalítiques i xerrameca estructuralista. En un altre passatge ens diu, amb concissió digna de Valentí Puig, que “la pintura, després d’un esforç de segles per arribar al matís, ha tornat a l’art rupestre”.

Com a consignador de detalls, Pairoli és sempre d’una gran precisió, tant quan evoca la gràcia de l’arabesc de Vivaldi, interpretat a l’aire lliure (un dia d’estiu a la plaça de sant Agustí de Girona) com quan ens parla de la barreja, altament efectiva, de carrincloneria i sublimitat en el *Tannhäuser* de Wagner, o de la sinuositat d’Egon Schiele, qui en la crispada torsió dels seus nus va dur a cap una incissió precisa en la natura humana. De Modest Urgell, Pairoli diu que era un pintor obsedit per un art despulcat i anguniós que els burgesos de l’època, encantats de tenir una mica d’elegia penjada al menjador, van abaratir com filisteus. Els seus quadres són “un somni de fredor, de soledat, d’oblit.”

Pairoli és un gran menyspreador de la pintura barroca (especialment en el sector catòlic), que veu com un art morbós, tèrbol i míser, però crec que ací, la visió és més un producte del prejudici que de l’exigència del seu classicisme; no debades un dels pintors que admira és precisament barrocc: Willem Heda. Hi veu –fixem-nos-hi bé- humilitat, coneixença profunda, noblesa del material, treball, exactitud extrema, elegància subtil, actitud modesta i sàvia. Les qualitats que Pairoli aprecia en la pintura de Heda són les que admirem en el seu art d’escriptor.

Àlex Susanna és un dels nostres dietaristes més plenament immersos en l’univers de l’art. Tant que seguir-ne les traces sobre els textos seria no acabar mai. En tot cas, convé dir que és un classicista refinat, molt atent al detall, que estima, per exemple, la gràcia lluminosa de Tiepolo i la manca d’afectació i de truculència de Sunyer. Per a Susanna, la pintura ajuda a veure millor la realitat, nodreix i educa els ulls. Quant a la realitat, ha de ser una superfície desapresa, que el pintor ha de lluitar per recobrar.

En un passatge, Àlex Susanna es pregunta com hauria pintat ell, si aquest haguera estat el seu ofici. Conclou que, probablement, hauria pintat al marge de molts moviments de la modernitat. La seua, en tot cas, hauria

estat una modernitat molt més implícita que explícita. Aquest dietarista no és un caçador de signes del temps, sinó algú que espera ser caçat per la realitat, seduït per ella. Un pensa que aquesta és l'actitud que cal esperar d'un poeta –perquè el poema no es busca, sinó que advé-, i que no deu ser la d'un pintor. I, en canvi, va dir el mateix en una frase algú que no va escriure –que jo sàpia- cap poema i va pintar molts quadres. La frase és “Jo no busque, trobe”, i la va dir Picasso.

El de Ramon Guillem, *La cambra insomne*, és un dietari literalment amerat de música, sempre escoltada amb una eufòria íntima, i amb un arc molt ampli, de Vivaldi a Vaughan Williams, que permet l'amable detall erudit, com la referència a les sonates per a dues flautes del compositor divuitesc Joan Baptista Pla, d'un art tan gràcil.

La música, ho esmentàvem adés, sovinteja més que la pintura en els dietaris catalans, potser perquè els mitjans de reproducció han fet molt senzill d'escriure tot escoltant-la. Ara, la música pot impregnar el *to* de la prosa amb una immediatesa que la pintura no té. Trobem, per exemple, una pila de planes dedicades a aquest art en *Música de cambra* d'Olga Xirinacs, i observacions molt encertades en el *Llibre de Durham* –en la mesura que aquest llibre pugua ser un dietari- de Miquel DescLOT, i és d'una gran finesa tot el que Guillem Simó té a dir del repertori que domina: el de l'espina, tocada en la lúcida solitud de la seua cambra.

Jaume Subirana ens parla en els dietaris tant dels seus cantants preferits com de la fascinació que sent davant el misteri i l'esclat de Giorgione, de Lotto, Bellini i Tintoretto a Venècia, o del descobriment, a Brussel·les, del simbolisme sensual de Fernand Khnopff. Subirana manté el desdeny, habitual en els nostres escriptors, per l'art barrocc, però almenys és conscient del prejudici i s'inclina, quan cal, davant el fulgor silenciós de la pintura de Velázquez i de Zurbarán. En un apunt breu, l'escriptor ens parla de la suspensió de judici que pot provocar la meravella de l'art. En aquest cas un Matisse reproduït a *La Vanguardia*. Sobre aquest efecte enlluernador de l'art, una estudiosa americana acaba de publicar un llibre gros i savi. Subirana ha dit tot el que cal, perfectament, en dos paràgrafs.

En *Les hores fecundes*, Joan Garí parla extensament del seu art preferit, que és el cinema, des dels clàssics fins als films més recents, com *Hana-bi*, de Takeshi Kitano, que és un thriller, però sobretot és una demorada i poètica auscultació de la creació pictòrica (ja ho hem dit, que els lligams entre totes les arts són molt estrets). La plàstica capta també la seua atenció, amb pinzellades breus i amb la mateixa percepció ecumènica, des de les siluetes rupestres de la Cova Remígia a la filosofia dels volums de Chillida o la qualitat germinadora de la llum de Morandi.

I tornem, després d'aquest breu repàs dels autors vius, als grans mestres, Pla, Manent i Fuster. L'atenció que tots tres van dispensar al llarg del temps a les altres arts és evident. Manent va ser crític d'art durant anys;

Fuster inicià les seues publicacions en prosa amb un assaig, d'amplíssim abast, sobre pintura, i Pla va dedicar-hi una pila ingent de papers. Per això sobta que, en els seus dietaris, les referències a l'art, com a tema central d'una anotació, siguen escasses, però hi són, i si llegim atentament, veurem que la seua és una presència constant –no per diluïda menys pertinaç-, que posa a prova i alhora situa les seues concepcions estètiques i també, contra aquest rerefons, tota la seua obra.

És evident que la comprensió de l'art de Pla està marcada per la seua poètica essencial, d'arrel clàssica i voluntat realista, amb un gust molt acusat pel detall vivaç, el matís significatiu i la intel·ligibilitat, i també ho és la seua prodigiosa agudesa de percepció, que ha fet d'ell el crític literari amb una intuïció més afinada de la prosa catalana. Amb aquestes proclivitats, s'entén el refús de Pla davant el pintoresc, el manierisme, el decorativisme i la confusió, i el seu estupor –de vegades estentòriament manifestat- davant els excessos emfàtics o balbuents de l'experimentació.

Crec que és així com millor s'entenen moltes afirmacions de Pla: la contraposició entre el perfecte idealisme de l'escultura clàssica (qui ha dit que Pla no és un esteta?) i les figures curtes, de massa conscient volumetria, de Maillol; el seu horror davant el valquirisme de rajola del Palau de la Música o “el decadentisme de pa sucat amb oli de Xavier Güell”. A Pla l'esborrona, ens diu, la fredor gebrada de l'arquitectura, la pintura i l'escultura del país, exceptuant-ne, si de cas, la humanitat discreta de les velles cases pageses i, una mica, el romànic. En canvi, es deixa endur per un inusitat rampell d'entusiasme en el Museo del Prado, literalment enlluernat pels Velázquez, els Goya –genial sí, però irregular, matisa-, els Grecos i els Poussin. Pla sap que, en el gran art, a més de les formes, hi ha el misteri de la vida. Potser per això ens pondera el cul de les estàtues femenines egípcies, i la seua ànima grega ha de reconèixer a contracor que und'ells és el més bonic del món.

Els detalls del viu sempre troben en Pla un ull molt perspicaç. A Amsterdam, veu en Albert Cuyp el pintor del paisatge estès i humà d'Holanda, captat en tota la seua vivacitat, sota una llum interna, incandescent, en contraposició a la massa òbvia geometria efectista de Hobbema. Que bé sabia mirar, quan volia, el senyor Pla.

Com és lògic, atés el que portem dit, Pla sent una profunda prevenció –aversió, més aviat- davant del circ de l'avantguarda. Potser només en salva Modigliani. Dalí triomfa a París, segons Pla, perquè hi projecta l'humor poca-solta, impersonal i primari de Figueres. Miró no és més que un bluff. Pla es nega a entendre la varietat genial de l'art de Picasso (a qui aprecia en part, però també deplora), i només pot explicar-se'l apel·lant a una truaneria de fons. Per a Pla, Picasso no solament és andalús, sinó que, a més, és gitano, i això ho explica tot. El delirant racisme d'aquesta inferència del Pla vell perjudica unes pàgines d'altra banda plausibles, en

els seus propis termes, perquè ens parlen també de treball, d'exigència i d'ofici, d'aquesta humilitat porfídiosa, sempre atenta, que fa possible el gran art.

De passada, diré que Pla fa culpable a Picasso -a partir d'una peculiar derivació de Cézanne- de la fractura de la tradició mimètica de l'art occidental, que és el major trencament que ha conegut en mil·lenis la història de la pintura. I el fa culpable sense atenuants ni còmplices, com l'únic responsable d'aquest daltabaix. És un punt de vista molt compartit a Espanya: reserva a Picasso un protagonisme històric immens i és congruent amb el gal·locentrisme local, però aquesta visió és massa parcial. Ras i curt, és falsa, perquè ignora massa la influència de Gauguin i d'alguns simbolistes en l'art de Munch i d'Ensor, en l'eclosió del fauisme i en l'aparició de grups com Die Brücke o Der blaue Reiter, que ja havien pintat les seues teles més espectaculars en 1906, tres anys abans que eixiren a la llum *Les senyoretas d'Avinyó*.

Per contra, en l'impressionisme suau dels dietaris de Manent copsem l'esforç tenaç d'entendre l'art contemporani; una manifestació més del fet que aquest escriptor amable i tènue se sentí sempre atret per arts que no eren el seu. Per això, va traduir tants poemes de romàntics arravatats i poderosos i per això va escriure apunts tan perceptius sobre la pintura de Dalí –de qui diu que les seues imaginacions, entre viscerals i metafísiques, sorgeixen en els confins de la follia-, el treball de Miró, la llum teixidora de Mark Tobey i els enigmes enjogassats o sarcàstics de Paul Klee.

Amb tot, jo crec que Manent ens dóna el millor d'ell mateix quan admira el somriure enigmàtic de l'infant Joan al seu sepulcre de Tarragona; quan s'entusiasma amb els preraphaelites anglesos o quan deplora, en plena guerra, la destrucció de tantes esglésioles d'Aragó, plenes d'encantadores taules medievals. O quan ens diu, en una anotació juvenil, que el concert en re menor de Bach és una melodia líquida, d'una joia pura i segura. Així volgué ser, i molt sovint ho és, també l'art de Marià Manent.

De tots els nostres dietaristes, Joan Fuster és, sens dubte, el més discutidor i el més procliu a la indagació teòrica. Per això molts dels seus apunts sobre art esdevenen pretextos per a un debat, exemples de qüestions disputades. Així, un comentari sobre l'alegria de la música de Mozart acaba en una aguda inquisició sobre l'histrionisme de l'artista professional, que ha de manipular estats d'ànim de forma convincent, sense abocar-s'hi; paraules i reflexions que repeteix –*mutatis mutandis*- en un altre lloc, referides al patetisme de la poesia de March. Un altre exemple, quan comprovem amb quina breu transició una divagació viatgera sobre el romànic de Compostel·la desemboca en una avaluació sobre la primacia de l'escultura davant de la pintura en l'art medieval.

En l'escriptura de Fuster, tota anècdota que aparega està a punt de ser fagocitada per la categoria corresponent, que és sempre discutible (i és

precisament això, discutir-les, el que li agrada a l'autor). Sovint no cal ni anècdota, i les qüestions a disputar es presenten elles soles. Com en les notes, gens ingènues, sobre les relacions entre falsificació i original en pintura. En principi –ens diu Fuster– caldria pensar que un pseudoRembrandt ha de tenir un valor igual a un Rembrandt autèntic, si ni els experts són capaços de distingir-los clarament. Després anota, somrient, que els detractors de l'art modern són els més ofesos amb els falsificadors, perquè demostren que pintar, ara, com Vermeer és factible, fins i tot fàcil, si un s'hi posa. La divinització de l'autoria (i, per tant, de les imbricacions entre biografia i obra) ha fet execrables aquestes ambigüitats. Un destí tràgic, el dels Vermeers redivius. Al capdavant, remata Fuster, pintar com Rembrandt no és ser Rembrandt. “¿Per a què voldríem un altre Rembrandt –un Rembrandt repetit? Fóra literalment superflu!”.

En un altre apunt, Fuster s'encara amb la impossibilitat, *stricto sensu*, de traduir a paraules un quadre o, més encara, una peça musical. La descripció d'una partitura no en supleix l'audició, ni la iguala. Els escriptors, ací, estan condemnats a l'encomi, el símil i la vaguetat modestament il·lustrativa. Crec que, el que l'autor pretén insinuar, ho ha dit millor que ningú, i amb més dolor, al segle XX, George Steiner en *Errata*.

Fuster és perfectament capaç, per descomptat, de pensar en gran escala. En un comentari sobre el nostre (i seu) eclecticisme de fruïdors de totes les arts de tots els temps –de Lascaux a la Gubaidulina, posem-ne-, hi percep el sentiment de viure un moment final –o definitori, si és que així els fa menys por- de la civilització. Sense capacitat d'imaginar i fonamentar un futur massa diferent, però molt facultats per a assumir, ecumènicament, tots els passats humans. En un altre moment, es pregunta què tenen en comú, a banda de la seua condició de superfícies acolorides, els bous d'Altamira, el Pantòcrator de Taüll, les fantasies del Bosch, els paisatges de Ruysdael i els rectangles de Mondrian. El descartament implacable de totes les temptatives de síntesi que assaja l'aboquen, diu, al relativisme resignat i a la humilitat epistemològica.

En canvi, Fuster és molt renuent a la confessió dels seus gustos personals: per això sorprén la classificació que estableix entre la gran música i la música deliciosa. En aquest segon apartat inclou els barrocs italians i francesos, de vegades Mozart, Schumann, Chopin i Debussy, sovint Ravel, i una mica de Bela Bartók, Poulenc o Britten.

En un debat sobre l'art abstracte, a partir de la cèlebre frase de Kandinski: “el contacte de l'angle agut d'un triangle amb un cercle no produeix una impressió menor que la produïda pel contacte del dit de Déu amb el dit d'Adam en Miquel Àngel”. Fuster hi objecta que això podria ser cert si només ateníem al mitjans pictòrics involucrats, però també hi ha l'observador de la pintura, i la impressió que aquest hi obté no pot ser la mateixa, perquè les implicacions que estableix entre triangles i cercles, i

déus i homes (com ell), tampoc ho són. El quadre és vist per *algú*, i aquest algú busca en l'art respostes, consols, ajuts, coneixement. Per damunt de l'hipotètic gaudi estètic, el que ens atrau de l'obra artística “és el seu poder comunicatiu, la notícia del món que l'artista ens hi dóna –la notícia de si mateix, al capdavant”. Per dir-se, l'artista necessita dir el món, i nosaltres ho necessitem també, per confrontar la seua visió amb la nostra. “La pintura abstracta –diu Fuster-, en prescindir-ne, en menysprear-la amb un no orgullós, queda confinada a un mutisme impotent” o, a tot estirar, decoratiu. Independentment del que poguem pensar d'això, crec que en cap altra pàgina del *Dietari* es retrata Fuster a ell mateix tan a fons com en aquesta, perquè és així, parlant de Kandinski, del romànic, de Klee, de Stravinski i d'Altamira, o del nas de Cleopatra i l'aspirina, com aquest artista va poder armar el vast retaule polèmic que li era necessari per a donar-nos notícia d'ell mateix i del seu món, que pot ser també el nostre.

Enric Sòria