



Arbres humanitzats i altres obres amb vegetals

Glòria Bosch

► To cite this version:

Glòria Bosch. Arbres humanitzats i altres obres amb vegetals. Catalonia, 2015, Les conférences du SEC, 17, pp.17-31. <hal-03642632>

HAL Id: hal-03642632

<https://hal.science/hal-03642632v1>

Submitted on 21 Apr 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Arbres humanitzats i altres obres amb vegetals

Glòria BOSCH

Fundació Vila Casas

gbosch@fundaciovilacasas.com

Résumé : Peintre, sculpteur, poète, traducteur, historien de l'art, commissaire et critique d'art, illustrateur, graphiste et dramaturge, Narcís Comadira est sur le point d'inaugurer au Teatre Nacional de Catalunya la pièce *L'hort de les oliveres*, un titre proche de la thématique de l'anthologie picturale *Obres amb arbres i altres vegetals*, non chronologique, présentée à la Fundació Vila Casas de Barcelone et qui, maintenant, arrive en petit format au Centre d'Etudes Catalanes de Paris. Ce voyage à travers le temps ne pouvait être chronologique, comme il ne peut être non plus le reflet de l'arbre comme protagoniste absolu, mais au contraire il agit souvent en contrepoint pour entrer dans d'autres mondes comme celui de l'architecture, les structures, les fruits, les végétaux... jusqu'à arriver à créer différentes atmosphères.

Mots-clés : art, peinture, Narcís Comadira, poésie, Catalogne
art, pintura, Narcís Comadira, poesia, Catalunya

Arran de la publicació del teu llibre, l'antologia *Poesia. 1966-2012*¹, en unes declaracions a La Vanguardia, et referies a la necessitat equívoca d'etiquetar, aquesta mania de classificar i encabir-ho tot en calaixets, i quan hi ha algú que no es pot posar en el mateix calaix, llavors el que predomina és la tendència a ignorar. Aquesta reflexió em resulta familiar i l'he patit sovint a l'hora de fer exposicions, sobretot en una època on la disjuntiva manava i no podies ser dos o més coses sinó una o una altra. Això t'ha marcat i, entre les pàgines d'aquest llibre, surt una referència: «els poetes diuen que ets pintor i els pintors que ets poeta», però tu vols ser considerat pintor quan ensenyes els teus quadres i poeta quan ensenyes els teus poemes. Una cosa no nega l'altra i, per això, m'agradaria parlar d'art, sí, però també de la vida, de com s'entrelliga tot en els processos creatius².

Per a mi és molt important conèixer qui hi ha darrera de l'obra, aprofundir en l'autor, la seva capacitat de percebre el món i d'emocionar-se amb una forma, però alhora d'emocionar-nos amb la contemplació. A través de la poesia i el símbol de l'arbre, com si t'enviés una carta, vull entrar en el camí de la teva pintura, encara que el meu interès sempre s'escapa dels límits per obrir i buscar les connexions entre el poeta, l'escriptor, el pintor, l'observador i lector constant tant d'art com de poesia, el dramaturg..., la

¹ COMADIRA, Narcís. *Poesia. 1966-2012*. Barcelona: Edicions 62, la butxaca, 2014. Els poemes citats procedeixen d'aquesta edició.

² Les cites textuales de Narcís Comadira, en la seva majoria, estan extretes de converses i, sobretot, de la *Opinió Quiral Art*, realitzada a l'Espai VolArt el dimecres 4 de març de 2015. Igualment, les referències a Josep Ramoneda, Antoni Marí i Lali Bosch.

mirada transversal d'un autor que neix i avança com a suma de possibilitats i es canalitza a través de la forma, el color i l'escriptura. Què hi trobem com a fil conductor? La llum, el color que és llum i una voluntat de construcció constant en el teu art, les estructures estables, aquest interès que es nota pels volums, la tendència a la geometria i la simplificació formal que tenen a veure també amb el rigor mètric i lingüístic de la teva poesia. Quan parles dels arbres i els vegetals hi trobes les formes geomètriques, fins i tot quan surt l'ombra, esdevé dins uns límits, però el pes de les formes, la consistència, conviu sempre amb una essencialitat, la levitat, la nuesa, el silenci..., com si les formes s'anessin habitant entre elles.

Pintura i poesia no són tan diferents ni es troben tan lluny perquè totes dues són objectes, artefactes, com records de Joan Ferraté quan identificava el poema amb l'objecte, un artefacte que –com un rellotge– ha de funcionar. Hi ha un eix vital, com les arrels de l'arbre, que es manifesta en l'objecte sigui paraula o pintura. De fet, trobes que totes les manifestacions artístiques s'assemblen en això però es distancien pels materials emprats: «En l'arquitectura –dius– hi ha els materials físics, però després hi ha el material intangible, que és l'espai. L'arquitectura juga amb l'espai, la música juga amb el so, amb això que li hem dit melodia, ritme, acords [...] L'ofici és la tècnica: saber com barrejar els materials, el dibuix, la composició, els ritmes..., de la mateixa manera que hi ha un ritme en la poesia i en la música». En pintura, quan tu «organitzes una superfície plana, les formes les poses en una relació o en una altra», però també entren en joc altres elements com és el cas de la perspectiva renaixentista que t'atrau justament per a violar-la creant perspectives falses.

Reivindiques sempre la pintura en la seva puresa, però em pregunto si no serà l'eix abstracte que integra tot el teu món? La pintura ha estat una via d'expressió, una manera de donar forma a determinades emocions i dius que t'agrada «pel que és, la disposició d'uns pigments en un suport». T'interessa la pintura plana, que surti de la «manualitat», perquè «la mà, el cos, està en contacte directe amb l'obra, encara que hi hagi un pinzell», i la figuració que «sempre és abstracta; sempre fas una abstracció sobre allò que veus». Si pintes un arbre, els canvis del color, les tonalitats, donen la forma i és, a través d'aquesta operació, que s'aconsegueix transmetre la càrrega humana i intel·lectual, la singularitat, aquesta «capacitat d'emocionar» que, per a tu, és l'objectiu de tota obra d'art. I escris en el poema, *Pintura* (pàg. 534):

Hi ha qui pinta allò que veu.
Hi ha qui pinta allò que sap.
Jo, amb l'ajut d'allò que sé,
pinto el que voldria veure.

Si rellegeixo els teus poemes hi veig una constant: quan no t'agrada el context humà passes a parlar dels arbres, la seva tendresa, la bellesa... Arbres i vegetals son un referent constant que travessa la poesia i la pintura expressant emocions o estats d'ànim. A través de la pintura, entenem millor els espais literaris i físics, la transversalitat i com s'introdueixen les diferents disciplines en el món pictòric. L'arbre com a ser humà que no es mou i espera a través dels segles; l'arbre com a essència davant totes les altres coses que desapareixen. I l'exposició de la Fundació Vila Casas ens situava en diferents etapes de la teva vida des dels any setanta fins avui, una manera que permetia comprendre no tan sols com l'arbre s'humanitza en el teu món pictòric sinó també

descobrir-hi una part teva molt íntima. Recordes la solitud d'aquell «arbre apagat de fulla seca» o el repòs entre les «branques descansades de les fulles de tants records passats»? Les fulles seques dels teus poemes, els plàtans que reposen «quan han perdut les fulles», la pluja, el pes de la pedra i les ombres que tant tenen a veure amb la ciutat on vas néixer: Girona.

Sé que desmunto l'objecte, aquest artefacte que és el poema en la seva unitat, però segueixo amb una estrofa del poema *Mala fusta* (pàg. 358), diu:

I així el meu arbre creix dins de la vida,
perdut en el brancatge i les arrels:
cobejo flors, miratge d'altres cels,
fràgil com la figuera maleïda.

Per a mi representa el fons del ser humà i, com a equivalència, el que és l'essència de l'art, perquè les plantes i els arbres s'assequen, moren o rebroten, tornen a néixer i treuen branques noves com el ser humà. Podríem parlar de l'arbre-Comadira, de la seva simbologia i d'una fina ironia que enllaça analogies amb els estats d'ànim, les emocions, les reflexions... Quan escrius *Com cal* (pàg. 42) recordes «aquell dolç passat d'arbre» i demanes a la negror del cel un llamp «perquè mori com cal la meva fusta».

Arrels i tronc es ramifiquen per un brancatge que pren diferents camins, però l'essència és la mateixa i estic convençuda que en una exploració a fons entre les diferents branques, hi trobaríem elements comuns. També quan reflexiones sobre les coses que no tornen, els retorns dels arbres pictòrics quan s'assequen i rebroten, els teus retorns poètics com, per exemple, a *El jardí* o *Ancoratge*.

La relació amb el món (o la manera de mirar les coses)

El que es resol o s'intenta resoldre en una pintura, és la teva relació amb el món. Quan pensem en aquells elements que influeixen a l'hora d'obtenir resultats, com ara la tècnica, els materials, els procediments..., hem de tenir clar que el més important per a tu és la manera de mirar les coses i enfrontar-te amb el problema plàstic que ens planteja. Estableixes una clara diferència entre la pintura i el poema, perquè aquest s'enceta a partir d'aspectes intel·lectuals, sentimentals i psicològics de la mirada, amb una escriptura sense pigments «pressionada» i «erosionada» que ha d'explotar per ser i crear «una altra cosa, un altre món».

Poema o pintura? –et qüestionava Josep Ramoneda quan parlava sobre la decisió que es pren davant d'una experiència i quin serà el camí escollit– i tu deies que una emoció et dona la solució visual o lingüística. Per exemple: quan et trobes davant d'un paisatge, si et ve una frase al cap, una emoció de tristesa o delicadesa que es tradueix en una formulació lingüística, tens clar que allò és la llavor d'un poema, encara que de moment t'ho apuntes en un paper i te'l poses a la butxaca sense saber si amb el temps creixerà o no. En canvi, si l'emoció que produeix és «el contrast de color entre un verd fosc i un rosat de la posta», saps que allò «està condemnat a ser un quadre, un dibuix o un pastel». Quan eres jove, els motius per engrescar-te i la passió que senties era molt més forta, però amb els anys busques la distància, la necessitat de deixar-ho refredar i qüestionar-t'ho davant un món massa ple de coses.

Hi ha una certa alquímia amb els colors, un món propi que a través de la teva predilecció pel món vegetal, ens apropa no tan sols a les emocions que es materialitzen

sinó també a una actitud, una manera de veure el món que cristal·litza i sura alhora fins a expressar els teus pensaments. A través de la pintura representes, segons el teu diccionari de termes pictòrics publicat amb motiu de l'exposició antològica del 2010 al Museu de Montserrat, «l'emoció recordada i fixada i transmesa».

El temps i la forma en l'art

La teva predilecció pels arbres i el món vegetal tenen el seu origen en la infantesa quan ajudaves a l'avi que cultivava crisantems, aquell moment en que vas viure la vitalitat d'unes plantes que creixen i floreixen, però en canvi són estàtiques, un temps on et vas interessar per la botànica. Lluny dels animals i les persones (rara avis en les teves composicions perquè els trobes massa semblants) et sedueixen les plantes amb la seva quietud, perquè són com l'art que no transcorre –ens dius– com una pintura o un poema, on ets tu qui transites amb la vista. No transcorren com el cinema, la música o el teatre. Ens parlaves de la gràcia de saber «llegir» l'arquitectura que «és una mica ambigua, perquè està quieta, però tu –si t'hi fiques a dins– vas passant d'una estança a l'altra».

Com t'enfrontes a la forma? L'arbre és forma, només poden diferir en la matèria. Si seguim el teu fil amb Gabriel Ferrater, diríem que «en art, tot és forma, només canvien les matèries primeres, la pintura o el llenguatge». Mirant les teves pintures i les relacions que s'estableixen, és fàcil endinsar-se en una configuració de tronc i copes d'arbre que semblen entrellçar-se amb les muntanyes, un conjunt de formes que recorden estructures arquitectòniques, segurament perquè una de les teves constants és explorar aquesta relació dels arbres amb l'arquitectura, potser buscant-hi senzillament l'ordre que introdueix el ser humà. Com deia Ramoneda, els teus arbres «més que urbans, són una mica metafísicament urbans», perquè sents una certa por cap a l'estat salvatge de la naturalesa i t'agrada «la natura urbanitzada». Prefereixes el paisatge de Mallorca, que és «com un jardí, amb les figueres, els albercoquers, les tanques de paret seca», en lloc de «Les valls tenebroses» dels Pirineus, perquè els paisatges que t'agraden són «aquests amb feixes, parets seques, en les que hi ha una intervenció humana [...] Llavors sí que m'hi sento molt bé –dius– perquè hi ha la presència de la manipulació dins de l'ordenació del paisatge», un fet que segurament és la conseqüència de la teva passió pel Noucentisme.

Antoni Marí es refereix a que quan tu dius que t'agrada la natura organitzada o domesticada, «resulta que són paisatges inaccessibles», i aquests arbres secs «amb una serralada darrere, quan ho mires de lluny és com si estigués a punt de caure amb un gran terrabastall». Són els mateixos arbres secs d'*Altes muntanyes del no-res* (1990), els que veurem en aquesta exposició del Centre d'Estudis Catalans, arbres que emergeixen en la rampa d'una muntanya dins un escenari que té com a fons petites muntanyes pelades de vegetació, construïdes com una estructura piramidal. Una altra peça que em sedueix és la dels dos arbres que estan enmig d'un penya-segat i el més gran sembla protegir al petit de la precarietat d'una existència, mentre al cim apareixen unes cases, un de 1994.

Tres arbres i tres núvols

La roca dura: «fins i tot els arbres són de roca dura, matèrica... –dius– una mena de matèria dura compacta». Cites un dels teus poemes, *Elogi de les pedres rebeques*, per deixar clar que t'agrada un món cristal·litzat de roques dures com el granit o el basalt. I llavors és Marí una altra vegada qui reflexiona sobre «com es relaciona una imatge

vegetal amb una roca dura, una cosa arborescent amb un rectangle sec». Hi ha constantment aquest diàleg que moltes vegades són dues oposicions: «una cosa magmàtica i una altra que és gairebé com una caixa de sabates, i aquest diàleg entre el que és dur i el que és tou, el que és geomètric i el que és arborescent. [...] És com si busquessis la síntesi de les dues coses».

Un pastel sobre paper de 2013 ens situa davant de tres oliveres arrencades i, cadascuna, al cim té un núvol que forma una altra línia de formes que es corresponen amb les copes dels arbres. A *Núvol i arbre*, del mateix any, es repeteix aquest diàleg. Si anem enrere per situar-nos en el 1970, podem contemplar un escenari de pluja en un jardí, amb núvols disseminats que concentren un a un la pluja fina que cau com en tants dels teus poemes, la subtileza que és evident en el guaix del mateix any. Els núvols apareixen sovint a l'obra d'aquests anys setanta, però seguim trobant-los de manera recurrent com en aquell pastel que citava o en *Dos arbres i un núvol* (2000), les setze peces de la *Suite blava* (2013-2014) o, entre altres, *Retaule d'arbres* (2014), on a la part superior esquerra tornen a aparèixer els tres arbres i els tres núvols amb la variant de que la línia es manifesta descendent i ja no es corresponen plenament, potser deixant-nos davant la contraposició immòbil de l'arbre amb la mobilitat dels núvols.

I ara voldria tornar a llegir algunes entrades del breu diccionari que vas escriure l'any 2010 sobre la teva pintura:

Arbre. Són vius i s'estan quiets. Tenen arrels i creixen amunt. Fan ombra, protegeixen un sotabosc de plantes menudes. Alguns perden la fulla, però la recuperen cada primavera. Floreixen i fruiten. No tots, però, donen flors i fruits vistents i comestibles. S'alcen drets quan tenen saó suficient. Són retorts quan viuen arrapats a les escretlles dels penya-segats. Formalment, és fàcil reduir-los a geometria. Morts, de mort natural o provocada, donen llenya per fer foc o fusta per les construccions humanes.

Núvol. Lleugeresa inabastable. Cetaci flotant. Gràcia. Navili màgic. Fus estàtic o expansiu borboleig cotonós. Plàcida deessa ajaguda, de carn rosada. Mantell de bruixa que s'entortolliga amunt, negre, perillós. Niu de llampecs, promesa de pluja. Tendresa d'un paisatge. Humanització del cel³.

La quietud, el creixement cap amunt, les funcions de protegir i fer ombra, els cicles, les situacions per les que passen els arbres enllaçats a la terra com els sers humans; el moviment i la lleugeresa d'uns núvols que, en trànsit, i també com els humans poden passar de la tendresa a l'amenaça. I tot dins el paisatge, aquest «fragment del món» idealitzat, aquest «paradís somiat» on hi trobem «el desig projectat».

L'arbre podria ser com la pintura o el poema, l'element immòbil que ens permet transcorre, lluny del paisatge mutable de la ciutat? Pot aparèixer en una tinta un *Arbre marginal* (2012) o un grup d'*Arbustos* (2012) que ens situen diferents plans en profunditat, la intensitat dels colors, els contrastos que es generen i com es sintetitza la terra amb el verd, l'arbust amb l'arbre, com en el (2004) que m'acompanya mentre escric al costat de la finestra de casa, però també les, una planta desnerida...

³ Narcís Comadira introdueix «Un diccionari» en el catàleg d'*Obres amb arbres (i altres vegetals)*. Barcelona: Fundació Vila Casas, gener-abril de 2015.

Ombres i el llenguatge de la mirada

Ombres (1980) és una peça suggeridora d'obra dins l'obra. El paisatge conté la pintura que el representa més les formes representades: una poma i una tetera. Les dues referències visuals sembla que es toquin lleugerament, marcades per una proximitat gairebé eròtica, i ens introdueixen en les relacions humanes, en una abstracció de la vida on es transmet la fixació d'un record i alhora el desig projectat sobre el paisatge. Un d'aquests fragments del món on la naturalesa esdevé l'escenari idealitzat, el «paradís somiat». Això em fa pensar en com t'agrada «tocar la pintura», els espais que s'entrellacen, les línies, les ombres, les formes carneses... La proximitat «carnal» de la pintura és important per tu, lluny d'altres llenguatges com el vídeo o la fotografia, de la mateixa manera que quan llegeixes necessites «tocar el paper, girar el full».

La proximitat de les formes i la relació entre els límits de les coses, sempre properes, en un desig d'ajustar-ho fent que les simetries es perdin i que la copa de l'arbre esdevingui un destil·lat de color blavós o negrós, com una zona fronterera. Llums i ombres que em fan pensar en un autor que et sedueix, però aparentment sou la nit i el dia. Em refereixo a Morandi quan representa els espais entre les formes, perquè siguin objectes o fragments de paisatges, siguin ampolles o siguin arbres, són precisament aquestes zones que separen un reflex –com observa Hustvedt– del «drama de les seves relacions»⁴. Els dos experimenteu l'emoció davant què veieu. De fet, hi ha aquest vincle de proximitat entre les formes i es perden les distàncies reals, una cosa més natural en uns objectes que ocupen un espai més reduït, com seria el cas de Morandi, però que en tu prenen la rellevància d'acostar-se a una síntesi abstracta del que voldries veure. El seu ordre aparent es desfà en acostar-te i s'allunya de la teva contundència geomètrica, però no ens enganyem, perquè si tornem a les línies dels tres arbres i els tres núvols, hi trobarem com es fonen les formes amb el fons, amb el cel, i apareix de nou aquesta subtilitat que us apropa.

Llegint a Hustvedt, he trobat una relació que m'ha interessat sobre les peces de Morandi, la que plantegen Carlo Ludovico Ragghianti – «pensar en catedral abans que en ampolles»– i David Sylvester quan les relaciona més amb el paisatge urbà que amb la natura morta, on l'element més important seria l'horitzó que separa el cel i la terra, i els objectes que ens transmeten una impressió arquitectònica, com quan observem els teus arbres, els arbusts, les muntanyes..., que per l'estructura formal, la manera de geometritzar, la necessitat de buscar la llum i el color, ens apropes a elements arquitectònics, però per a mi també hi ha la connexió amb l'objecte humanitzat. De fet, una part de la seva obra, ja entra de ple en aquest paràmetre, amb tot i que el color, la llum, no tenen a veure amb els teus contrastos (també se n'hauria de parlar dels pastels i la teva suavitat), sí hi ha la dissolució de distàncies que apunten a l'exterior, el què vèiem, i a l'interior que necessita representar les emocions com en *Paisatge de Mallorca* (1991), *Penya-segat amb bardisses* (1992) o *Safareig* (2001), *Forma i arbust* (1993), *Paisatge adolescent* (2004). Però també podríem trobar en les composicions de Morandi un vincle amb la natura.

Diu Hustvedt de Morandi i Cézanne que tenen en comú el desig «de despulgar els objectes, de veure'ls de nou com si fos la primera vegada». Tu representes l'equilibri que marca la solidesa sense descuidar aquests llinars amb tot el que és eteri, com l'aire i el buit que crea l'abisme en un penya-segat on l'arbre s'aferra a la terra o com el

⁴ HUSTVEDT, Siri. *Los misterios del rectángulo*. Barcelona: Circe Ediciones, 2007.

trànsit esponjós d'un núvol que deixa anar la pluja sobre la terra per protegir la vida de les plantes. Per tant, els arbres i els vegetals que pintes, com aquests fragments de paisatge on l'arquitectura de les formes hi és present, ens acosta a una manera de veure i sintetitzar el món, una tensió entre els sentits i la manera d'enfrontar-se, per extensió, a tota una filosofia de vida.

Pintar la llum i les penombres

La pintura és color i el color és llum. Per a tu «la llum és l'essència del món real». Lali Bosch diu que l'element de continuïtat en la teva pintura és «una determinada llum [...] Una llum feta de tots els colors» i es basa en la teva trobada de «l'arquitectura amb el món vegetal» que ens situa davant la «construcció d'un univers diferent basat en la llum, en el seu color. Un dels trets significatius de la teva pintura apunta, com diu ella, a una manera molt nova d'apropar-te a l'arquitectura. A partir d'una obra que li recordava l'art romànic per la manera d'il·luminar amb colors, et va dir que posaves en qüestió «el romànic sencer i la seva foscor». De fet, sempre t'ha interessat més el gòtic perquè «la seva gran aspiració era convertir la matèria en llum», alliberar parets per transformar-les en vidre i «en traspasar-hi la llum, el que era matèria es convertís en llum». O sigui, «la conversió de la pedra en llum i color».

Bosch es referia també a la «llum apagada» d'algunes pintures de primera època i alguns dels darrers pastels que contrasten amb els colors vius de la majoria, les que tenen colors més pastel o grisos, com si tinguessin, per a tu la «persiana baixada», perquè de fet també t'agraden les penombres i veure com «desvelen un tipus de games de colors diferents» que amb un esclat de llum quedarien velades.

El trànsit de la pintura al poema

«El trànsit de la pintura al poema» va dir Josep Ramoneda. A vegades també dediques poemes a artistes amb els que dialogues. Morandi n'és un exemple i, per a tu, és un artista extraordinari que estimes molt. D'ell admires tant els colors de la penombra com la seva llum i ens parles de la llum que ha pintat, de la quietud que «desvetlla» aquesta solitud del tot i alhora del «dolor de cada objecte». Hi ha l'arquitectura de les formes, l'absència del ser humà..., però un altre element de seducció o complicitat el trobes en els pocs paisatges que va pintar en el seu poble d'estiueig, les trames per compondre aquelles façanes «amb unes roses i uns arbres molt bonics».

Escris un poema sobre Morandi (pàgs. 141-142), on situes globalment el pintor:

Cap excés de color, forma, volum,
en aquestes ampolles i bols blancs.
No hi ha cap home. Sobre aquesta taula
el món sencer respira contingut.

Molts d'altres han pintat costums i guerres,
rostres de personatges, prínceps,
cavallers amb animals, cavalls, falcons
i gossos. Ell, només aquesta llum

ha pintat i el dolor de cada objecte
que somica en secret. Quiet desvetlla
la solitud del tot. (A ell, però,
cases i coses li fan companyia.)

Has fet molts poemes sobre pintors i artistes (entre ells els gironins Fidel Aguilar i Paco Torres Monsó, un Zurbarán, un Tintoretto...), però també sobre obres que expressen el trànsit de la pintura al poema, com en el que descrius un fresc del Giotto a Pàdua i, a través de la pintura, expresses la manera de mirar del pintor. De la teva pròpia pintura només n'has escrit un, «Paisatge en ruïnes» (1999), i com a encàrrec, perquè consideres que «els límits punxen la imaginació», són un estímul «molt fèril» per canalitzar la llibertat.

Ressonàncies: el diàleg amb els morts

Tu dius: «en art no hi ha progrés. Només hi ha canvis». A través de la teva obra hi ha aquest sentit universal, el fons que es retroba quan passegem a través de segles, perquè la teva és una mirada que busca l'essència de l'art sense cronologies, l'art que transcendeix més enllà del seu temps, i quan mirem obres clàssiques, històriques, el que ens atrapa precisament és un fons intemporal.

A l'hora de reivindicar la pintura, fas la teva llista dels pintors que t'agraden, aquells que t'has mirat moltíssimes vegades al llarg dels anys, fent viatges només per mirar unes peces determinades, com el de Sicília i el de Roma per veure els Caravaggio; a Arezzo els Piero della Francesca; a Florència per la capella Brancacci de Masaccio i el convent de Sant Marc de Fra Angelico; a Padua i Asís pel Giotto... Són els pintors amb els que vols tenir un diàleg, el que tu en dius «diàleg amb els morts», tant en la pintura com en la poesia, i et sap greu que no hi siguin per preguntar coses, com també ho faries amb els teus poetes estimats, perquè seria molt interessant i esclaridor.

Una cita del teu llibre de poemes ens porta a Carles Riba: «Dins la nostra fusta mesquina/ ressonen homes i ciutats», com ressonen a sota dels teus dibuixos i pintures coses més obvies, amagades o latents d'algunes altres obres. En dius «ressonàncies» i ens acosten, encara que al damunt plana la teva pintura inventada i mai no deixes de fer les teves picades d'ullet plenes d'ironia, a autors com Poussin, molt present en la teva peça *La mort de Narcís* (1975). Amb tot i conviure amb un paisatge inventat, hi ha aquest fons de rescat que habita complicitats emocionals amb el paisatge, la naturalesa, la construcció... Ressonàncies que ens porten a Morandi, Cezanne, Matisse, Torres Garcia, Sunyer, Picasso, Carrà, De Chirico, Mironi, Magnelli, Sironi... Antoni Marí deia que la teva pintura és «culta perquè ha agafat una pintura anterior i, a la vegada, és una reflexió sobre aquesta pintura».

La importància del procés i la curiositat del públic per saber quan s'acaba una obra, et va portar cap a una altra complicitat, la de Paul Valéry quan diu que «els poemes no s'acaben, s'abandonen; i els quadres també». Ara mateix, les reflexions també..., però això no vol dir que el trànsit visual i l'escriptura ens tornin a portar al món de Narcís Comadira.

Centre d'études catalanes de l'université Paris-Sorbonne

04 05 2015



1- *Paisatge* (2001)
Col·lecció Fundació Vila Casas, Barcelona
© Ferran Giménez



2- Tres núvols i tres oliveres (2013)
©Ferran Giménez



3- *Paisatge* (1994)
© Ferran Giménez



4- *La mort de Narcís* (1975)
© Ferran Giménez



5- *Paisatge petit* (2004)
Col·lecció particular
© Ferran Giménez



6- *Ombres* (1980)
Col·lecció particular
© Ferran Giménez



7- Altes muntanyes del no-res (1990)
Fundació Fita, Girona
© Ferran Giménez