



Tout le monde suit, 1940, G 3 (323) Alles läuft nach!
32 x 42,2 cm. Berne, Kunstmuseum, Fondation Paul Klee

LES ARRELS DE L'ESOTERISME ARTÍSTIC

ALBERTO LUQUE

Té cap sentit parlar d'esoterisme en l'art? I d'esoterisme *de* l'art? La resposta més general, immediata i espontània que hom pot donar és que «sí». Sens dubte en té —i possiblement més d'un sol sentit, en cada cas—, però no és fàcil determinar amb exactitud a què ens estariem referint. L'objecte d'aquest article és mostrar com es pot precisar una relació entre esoterisme i art que sigui significativa, que sigui interessant i decisiva com a característica de l'art contemporani, cada cop més extravagant.

Podem descriure l'esoterisme *en* l'art com a esoterisme manifest del contingut i l'esoterisme *de* l'art com a obscuritat o caràcter enigmàtic de l'estil, com a esoterisme latent en la forma de l'expressió.

L'ART MANIFESTAMENT ESOTÈRIC

D'una banda, doncs, ens podem referir a les obres d'art que tenen un contingut manifest (tema, programa, missatge) pròpiament esotèric, i que estan directament associades a pràctiques o creences místiques, és a dir, assoleixen un valor instrumental subordinat a propòsits esotèrics. Respecte als continguts, l'esoterisme és sempre sobrenaturalisme, irrealisme. Trobarem exemples d'obres de contingut irrealista en qualsevol època i estadi cultural, des de l'art dels salvatges fins al dels artistes contemporanis: en el surrealisme, el simbolisme, el romanticisme, en l'art paleocristià

i bizantí, en moltes obres renaixentistes. La universalitat de l'esoterisme com a contingut manifest no ens ha de cridar l'atenció, si pensem que l'art és una manifestació complexa i heterogènia però culturalment solidària amb altres expressions de la concepció del món i de la vida de tota societat en qualsevol època (millor seria dir: de les diverses concepcions del món i de la vida que conviuen, en conflicte, en cada societat i en cada època). Les obres d'art han hagut de reflectir concepcions singularment místiques o ocultistes en la mesura en què aquestes concepcions eren naturalment produïdes pels homes de cada època. Però cal fer la distinció següent: en èpoques passades i en estadis culturals inferiors, l'esoterisme forma una part ineludible de la visió del món hegemònica; en la modernitat, en canvi, esdevé un fet xocant la pervivència d'estratègies mentals místiques, perquè suposadament la nostra és una civilització basada en fonaments racionals, escèptics, científics. A propòsit de tot el que anomenem «sobrenatural», deia Durkheim que només existeix en la societat moderna, puix que en la societat tradicional no es troba cap criteri ferm per distingir en molts casos el sobrenatural del natural; tot allò que en els temps moderns ha estat desacreditat com a il·lusió o error, com a fruit de la fantasia i d'un desig d'immortalitat sense garanties racionals, i que una part de l'art de totes les èpoques ha reflectit, no era abans concebut com a «sobrenatural», sinó com a real. Podem matisar aquesta tesi en els termes següents: en èpoques passades sí que

hom ha pogut distingir amb prou claredat entre concepcions realistes i sobrenaturalistes del món, però els coneixements i l'experiència comuna no permetien jutjar les darreres com a absurdes o falses. Quan en el segle III Plotí escrivia a propòsit d'un món espiritual superior i transcendent, és clar que s'enfrontava a visions del món espontàniament realistes que no podien admetre una realitat mística contrària a l'experiència comuna; però les idees de Plotí podien sonar molt convincents per moltes raons, mentre que ara unes idees similars han de sonar per força peregrines. Kahnweiler afirmava que el «realisme» de la fase sintètica del cubisme és el de la filosofia medieval: «L'essència —deia—, i no l'aparença, dels objectes és el que procuren retre aquests pintors»; i en efecte, la teoria cubista és la mateixa que trobem en els raonaments de Plotí i en les representacions bizantines, però expressada en un medi cultural diferent. *Duo si idem dicunt non est idem.*

Tenint en compte aquesta diferència, hem de sospesar no tant el fet que les expressions manifestes d'una obra d'art apel·lin a idees esotèriques, sinó el fet que hi hagi o no un contrast agut entre aquestes idees i el medi social en què es produeixen. Aquest contrast existeix només en la nostra època, i no és estrany que l'irracionalisme exacerbatiu i inquietant de l'art contemporani en conjunt portés un pensador tan penetrant com Daniel Bell a parlar de *contradiccions culturals*. El significat social de l'ocultisme en una societat institucionalment secularitzada ha de ser per força diferent al significat que tingués en una societat tradicional on no entrava en conflicte amb la visió del món dominant. Si només es tractés d'una supervivència parcial d'idees corresponents a estadis inferiors, el problema es podria tractar fins a cert punt com una senzilla qüestió de «vestigis», a la manera de l'antropologia clàssica. Però, com parlar de «vestigis» quan les enquestes sociològiques mostren que la majoria de la població no descarta les creences sobrenaturals i fins i tot s'hi adhereix?

L'ART SENS MISSATGE

D'altra banda, podem parlar d'un art que és esotèric no particularment perquè tingui un *missatge* ocultista, un contingut místic, sinó perquè no en té cap, perquè es presenta com un misteri, indesxifrable, llunàtic. Aquest és el cas de les arts visuals contemporànies. Fóra estrany que algú no s'hagués encara inquietat algun cop pel caràcter extravagant d'unes obres artístiques incomprendibles, al·lucinògenes, grotesques o simplement banals, per l'aparent desraó que s'ha apoderat de la pintura i l'escultura —per moments també, encara que sense cap força ni eficàcia, de la literatura— des de fa un segle. Arnold Hauser va sintetitzar amb exactitud la impressió de desconcert que provoca encarar-se amb obres d'art que no responen pràcticament a cap expectativa racional: «*Tant davant Chagall, Kandinsky i Klee com davant Braque i Picasso o Henri Rousseau i Max Ernst, hom té sempre el sentiment, a despit de la diferència de llur volició artística, de trobar-se en un terreny sobrenatural, en una espècie de supramón...*» Es referia Hauser als principals artífexs de les «primeres avantguardes». Després de la II Guerra Mundial el panorama de les arts visuals va esdevenir encara més inconcebible; tant, que alguns crítics van pensar que l'art s'estava anor-reant, que s'havia tornat frívol, vacu, estúpid, després de la suposada fecunditat creativa d'aquelles primeres avantguardes. Però en essència l'art posterior ha continuat guiat per la mateixa actitud irracionalista i ha aprofundit els mateixos trets decisius de menyspreu a la realitat i a la lògica; en suma, ha perseverat en les mateixes expressions nihilistes de malestar i d'impotència crítica. Limitant-nos a la perspectiva que abordem ara, cal observar que l'avantguarda inaugura una forma sui gèneris d'esoterisme latent, per oposició a aquell esoterisme manifest que hem esmentat abans: no ens mostra figures d'un altre món, d'un «més enllà», sinó que més aviat pretén que sigui la mateixa experiència artística la que esdevingui una

ultraexperiència mística; i pretén que l'experiència estètica (i.e. la de l'espectador) es concebi com a vivència separada, com a suggestió inarticulada i inarticulable, com si el propòsit fonamental i únic de l'art fos sostreure'ns no ja a l'ofegant, frustratòria i alienant experiència comuna, sinó a tota experiència intel·ligent, intel·ligible.

CAUSES D'UN ABANDÓ

És possible comprendre tots dos sentits de l'esoterisme com a aspectes d'una única modalitat cultural d'irracionalisme, tot i que poden donar-se separatament. Ambdós aspectes involucren un abandó de l'experiència normal, comuna, un menyspreu de la realitat i de la sensibilitat racional. Però el que té de veritat una importància cabdal per entendre la nostra cultura artística és l'esoterisme latent, no el manifest. La deliberada inintel·ligibilitat de l'art contemporani és un cas d'ocultisme, sobretot si ens atenem a les estratègies mentals que segueixen els seus teòrics. Si trobem que molts dels artistes avantguardistes han compartit creences espiritistes *tel quel* (Mondrian, Kandinsky, Schönberg, la majoria dels surrealistes, Tàpies, Beuys...), encara no tindrem dret a concloure que l'art d'avantguarda té un vincle necessari amb l'ocultisme. La relació aquí fóra tan casual com la que podríem establir entre l'esoterisme i el realisme pel fet que també alguns artistes naturalistes han compartit creences esotèriques. L'esoterisme latent de l'art d'avantguarda es manifesta, essencialment, en el seu caràcter abstracte, i està absolutament lligat a les extravagàncies antiracionalistes de la crítica d'art. Ens demanem ara per les possibles causes que portaren inexorablement, a principis del segle XX, a un abandó radical dels propòsits realistes en les arts visuals.

La desaparició de la figuració realista en l'art s'ha produït cada vegada que el món real ha deixat, per la raó que sigui, d'ésser interessant:

l'art paleocristià, posem per cas, palesa l'abandó progressiu de l'*organicitat* de les figures, necessari en una època en què es menyspreava el cos i la vida mundana, perquè aquesta vida mundana era miserable, lletja i estúpida, i no es podia concebre cap altre tipus de redempció que la salvació eterna que promet la religió en ultratomba (aquest argument, d'indole sociològica, és tan diàfan que fins i tot el trobarem emfasitzat en alguns historiadors formalistes). L'aniquilació del realisme en l'art contemporani segurament obeeix al mateix descrèdit de la vida social, material; és a dir, correspon a una *concepció tràgica de l'existència*. Les reflexions antirealistes de Mondrian o Kandinsky demostren a bastament aquesta arrel filosòfica comuna. I quan els arguments contra el real no tenen la marca d'un rebuig moral, el món visible es considera negligible per motius epistemològics. Les argumentacions dels cubistes, per exemple, no desacrediten directament la realitat, sinó que discuteixen la forma normal en què la percebem. Gleizes i Metzinger justificaven el menyspreu del món visible mitjançant una ontologia idealista i una crítica empirista, prekantiana, de la percepció: «*No existeix res real fora de nosaltres —deien—, el real és només la coincidència d'una sensació i una direcció mental individual. No podem dubtar de l'existència dels objectes que actuen sobre els nostres sentits; però l'existència raonable només és possible respecte de les imatges que els objectes suggereixen a la nostra ment.*» D'això deduïen els cubistes la llicència per pintar les coses capritxosament, arbitràriament. Kahnweiler fins i tot tenia l'excèntrica convicció que la representació cubista corresponia a una visió verídica de la realitat, i que en general els artistes de cada època ensenyaven a veure les coses d'una manera especial. Un segle de familiaritat amb les representacions cubistes no ens ha convençut encara que puguin correspondre a una visió real. Afirmar que la visió normal és un engany porta naturalment a buscar la veritat en un lloc diferent al món que percebem en l'experiència normal; els bizantins la buscarien en el terreny transcendent,

etern i immòbil del món celestial, mentre els artistes del segle XX proposaven buscar-la en el «món interior», mitjançant una introspecció igualment antirrealista (ja en el segle XVIII el bisbe Berkeley va mostrar com l'empirisme estricte porta necessàriament i lògica al solipsisme). En tots dos casos hi ha un evident desinterès per la realitat entesa en el sentit habitual.

Una doctrina de la percepció visual tan incoherent com la que defensaven aquests autors pot servir tant per argumentar que les noves i paradoxals representacions pictòriques corresponen a una captació *més real* que les de la pintura tradicional, com per argumentar que llur propòsit no té en absolut res a veure amb la realitat, sinó que més aviat consisteix a presentar imatges autònomes, apreciables formalment, per si i en si mateixes. La pintura, supeditada a aquesta errònia epistemologia, oscil·la aleshores entre un realisme parcial i tímid i una abstracció agosarada. D'una banda, ens presenta obres semiabstractes que pretenen correspondre a una determinada visió real (no cal emfasitzar afegint «subjectiva», perquè tota visió, encara que no sigui deformant, és subjectiva, pròpia d'un subjecte que veu, no de l'objecte que és vist), és a dir, que pretenen competir amb la visió normal en el mateix terreny de la percepció. Ja hem apuntat que aquesta era l'opinió de Kahnweiler. Juan Gris argumentava: «*Jo pinto el que veig; no haig d'ocupar-me d'allò que les coses són, sinó de com fereixen els meus ulls...*». Com apreciava d'Ors, Gris defensava el cubisme amb els arguments que més li podien perjudicar: «*Però, si no té vostè més que obeir aquesta aparença, senyor meu, ¿per què, quan representa la boca, traça vostè una síntesi en què també, d'alguna manera, apareix el clatell?...*» D'altra banda, amb la mateixa epistemologia es pot argumentar, més conseqüentment, que la pintura no ha d'ocupar-se de coses visibles, perquè la visió mateixa, hom dirà, és un engany, un «prejudici». L'abstracció completa de Kandinsky, Malévix o Mondrian és el resultat lògic d'aquesta deducció.

La vacil·lació aparent de la pintura entre el realisme i l'abstracció porta a fer l'observació trivial que, entre els moviments d'avantguarda de principis del segle XX, hi va haver els completament abstractes (suprematisme, neoplasticisme, constructivisme...) i els que encara continuaven sent figuratius en alguna mesura (fauvisme, cubisme, expressionisme...). Però aquesta distinció és molt superficial. Tots exercitaven la tendència a l'abstracció, i tots es basaven en el mateix tipus de crítica al realisme en general: un tipus de crítica escassament filosòfic, i molt més afí a les estratègies mentals dels espiritistes, com de seguida mostrarem amb uns pocs exemples. No discutirem ara l'error filosòfic de creure que no hi ha garanties que la visió normal correspongui a les propietats verídiques dels objectes. Ens limitarem a il·lustrar com l'art d'avantguarda es fonamenta en aquest error i a suggerir per què és tan atractiu adherir-s'hi. Només trobarem les arrels de l'esoterisme artístic si compremem les raons d'aquesta atracció; ens cal llavors tant una psicologia com una sociologia de l'ocultisme.

EL PERQUÈ D'UNA ATRACCIÓ

Quan els cubistes intentaven arrebregar arguments que semblessin intel·lectualment elevats van topar amb les idees dels matemàtics moderns sobre la geometria multidimensional, unes idees que no comprenien bé però que els sonaven com una refutació del realisme. Una obra curiosa, i que va tenir no poca influència entre els cubistes, és la de Gaston de Pawlowski, amic d'Apollinaire i de Jarry, *Voyage au pays de la quatrième dimension* (1912). En el pròleg a l'edició de 1923, Pawlowski arremetia contra les «certituds burgeses» que segons ell constituïen la geometria euclidiana i la mecànica clàssica. D'aquesta mena de disbarats s'alimentaven els avantguardistes. També El Lissitzky es va expressar absurdament contra la «rigidesa» de la geometria euclidiana, que segons

deia havia estat «*destruïda per Lobatxevsky, Gauss i Riemann*», i amb la mateixa irresponsabilitat especulava sobre l'«espai irracional» i l'«espai imaginari», tot arribant de seguida al seu programa filosòfico-artístic d'un *materialisme immaterial*. En un ja clàssic estudi sobre el paper de la quarta dimensió en l'art contemporani, Linda Dalrymple-Henderson dedica tot un capítol a l'expressió de les nocions sobre la quarta dimensió en l'esoterisme d'Ouspensky i el seu impacte sobre el futurisme i el suprematisme russos. I Apollinaire, potser el més poètic i cridaner defensor del cubisme, va escriure: «*Fins ara, les tres dimensions de la geometria euclidiana bastaven a les inquietuds que el sentiment de l'infinit posa en l'ànima dels grans artistes... Tanmateix, avui els savis no s'accontenten ja amb les tres dimensions de la geometria euclidiana. Els pintors han estat amb tota naturalitat, i per dir-ho així per intuïció, arrossegats a preocupar-se de noves mesures possibles de l'extensió que, en el llenguatge dels tallers moderns, es designen en conjunt i breument pel terme de quarta dimensió.*»

En la seva cèlebre lliçó inaugural, requisit per a l'admissió com a *Privatdozent* a Gotinga, Riemann havia presentat el tema general d'una geometria n -dimensional completament coherent des del punt de vista lògic i matemàtic, però sense cap «utilitat real». Molt aviat es va popularitzar entre els espiritistes la idea d'un món de més de tres dimensions (de fet, només de quatre, limitació sorprenent), i fins i tot la interpretació del temps com a dimensió espacial. Ningú no s'ha de sorprendre que fos justament en el món ocultista, i ja a mitjan segle XIX, on primer es trobés una «utilitat», un sentit «pràctic» a la idea de la quarta dimensió: era un territori misteriós on podien viure els fantasmes. Alguns científics notables, però d'una ingenuïtat sorprenent (Zöllner, Butlerov, Crookes, Wallace...), es van deixar enganyar pels mèdiums. Un ésser que «habités a la quarta dimensió» podria fàcilment aparèixer i desaparèixer davant els nostres ulls: simplement traslladant-se en una dimensió ortogonal a les tres

del nostre espai; també podria veure tot l'espai interior dels cossos tridimensionals. Zöllner havia practicat amb mèdiums —i, segons deia l'infeliç, amb èxit— experiments d'aquest tipus (de fet, trucs de màgia, com deslligar-se de cadenes o exposar-se al foc; tot i que no podem ocupar-nos aquí d'aquest extrem, deixaré apuntat que la refutació completa de totes aquestes superxeries es troba en molts llibres que han escrit grans mags, com Maskelyne, Houdini, o Randi). Maeterlinck, que compartia les creences espiritistes, va dedicar un curiós capítol a aquest tòpic, «La quarta dimensió», en el seu llibre *La vida de l'espai* (1925). Tot i que es troben usos racionals d'aquestes idees, des de les cèlebres *Lectures populaires* de Helmholtz fins als llibres divulgadors d'Eddington, va ser sens cap dubte l'ús espiritista el més eficaç i atraient.

Les noves idees sobre la geometria multidimensional es divulgaren en una sèrie de llibres importants, entre els quals van destacar els de Hinton, i molt abans el del reverend Abbott, que imaginava un món de dues dimensions, *Flatland*, on els éssers de tres dimensions podien realitzar amb tota senzillesa el que des del punt de vista dels bidimensionals semblaven prodigis inconcebibles. El 1903, Jouffret publicà el *Traité élémentaire de géométrie à quatre dimensions*, i el 1906 les *Mélanges de géométrie à quatre dimensions*. Les suggestions antirealistes d'aquestes obres van fascinar els artistes d'avantguarda, particularment els cubistes, en la mateixa mesura que alimentaven la imaginació dels espiritistes. Les enginyoses explicacions de Hinton van ser aprofitades en obres com *L'autre costat de la mort*, de l'ocultista i teòsof Leadbeater, difós a França durant l'època de gestació del cubisme.

Així, un problema d'origen i d'interès científics podia ser portat als terrenys irracionals de l'ocultisme i de l'art abstracte —lògicament, després de sotmetre'l a una grotesca deformació. Tant els avantguardistes com els espiritistes han tingut sempre una relació equívoca amb la ciència. D'una banda l'abominen, perquè condueix

de forma natural a conclusions realistes, a visions desencantades, secularitzades, del món, i hom jutja impossible treure alguna cosa bona o interessant de la vida real. Però, d'altra banda, volen persuadir-nos que es basen en principis «científics», tot aprofitant així l'aura, el prestigi, el crèdit que espontàniament l'home modern dóna a la ciència (és clar que «la ciència» no significa aquí un conjunt de procediments racionals, sinó un conjunt boirós d'actes de fe, una religió encoberta que només usa el nom, la paraula «ciència» buidada del seu contingut). Dit d'una altra manera: o bé es rebutja la ciència perquè va associada a la descreença, o bé s'admet condicionalment, exigint-li que s'ocupi del meravellós —com si el meravellós no fos, justament, tot el contrari del real i, per tant, tot allò de què la ciència només pot ocupar-se investigant els mecanismes, psicològics, antropològics, sociològics, de la invenció.

Kandinsky és un dels artistes que amb més claredat va expressar el disgust contra la «ciència materialista» i va dipositar tota la seva confiança en la teosofia, l'espiritisme i les mentalitats primitives. «Finalment —declarava— augmenta el nombre de persones que no tenen fe en els mètodes de la ciència materialista aplicats a la “nomatèria” o a la matèria que no és assequible als nostres sentits.» «Així com l'art busca ajut entre els primitius, aquesta gent torna a la recerca d'ajut en temps gairebé oblidats i en els seus mètodes gairebé oblidats. Aquests encara són vius entre els pobles que nosaltres acostumem a compadir i a menysprear des de l'altura dels nostres coneixements.» A aquest pobles primitius que són la nostra esperança de salvació «pertanyen, per exemple, els hindús, que de tant en tant presenten realitats misterioses davant els savis de la nostra cultura. Realitats que no es tenen en compte o que es descarten com mosques molestes amb explicacions i paraules superficials. La senyora H. P. Blavatsky ha estat segurament la primera que, després de llargues estades a l'Índia, ha nuat un llaç fort entre aquests “salvatges” i la nostra cultura. D'aquí parteix un dels més impor-

tants moviments espirituals que uneix avui un gran nombre de persones i que fins i tot ha creat una forma material d'aquesta unió espiritual, la “Societat Teosòfica”. Està constituïda per lògies que intenten aproximar-se, pel camí del coneixement interior, als problemes de l'esperit. Els seus mètodes, en total contraposició als positivistes, es deriven en principi dels mètodes ja existents, que reben de nou una forma relativament precisa. La teoria teosòfica, que és la base del moviment, va ser formulada per Blavatsky en una espècie de catecisme en el qual l'alumne troba les respostes concretes del teòsof a totes les seves preguntes. Teosofia significa, segons paraules de Blavatsky, “veritat eterna”.» Així s'expressava Kandinsky el 1912. Més que el fet casual que Kandinsky fos espiritista, interessa el fet que aquest tipus de creences delirants eren necessàries, en el terreny artístic, com a argument contra el realisme.

També celebrarà Kandinsky la «desaparició de la matèria» que, segons algunes interpretacions extravagants, havia posat de manifest la nova teoria dels electrons (àdhuc entre alguns científics, com Poincaré o Houllevigue). En les seves *Reminiscències* va anotar Kandinsky: «La teoria dels electrons, és a dir, de les ones en moviment, destinada a substituir completament la matèria, troba en aquests moments intrèpids defensors que traspassen aquí i allà els límits de la cautela i pereixen en la conquesta d'una nova fortalesa científica.» L'hostilitat a la «matèria» esdevé deliri pel superior, obsessió per l'incorpori. Tot allò que no és «material» és «espiritual», i l'espiritual és entès com a salvaguarda d'un altre món. Quan ens parla del «so interior» d'un color, suggereix també una experiència oculta.

Tampoc no són del tot anecdòtiques les sessions espiritistes de Crevel i Desnos a l'apartament de Breton. Entre els avatars de l'ocultisme surrealista és digne d'ésser recordat el cas de Víctor Brauner. El 1938, durant una reunió en el taller d'Oscar Domínguez, aquest es va irritar contra algú del grup i li va llançar un got. El got va tocar Brauner

a la cara i va buidar-li un ull. Set anys enrere, Brauner havia pintat un autoretrat on es representava amb l'ull enucleat. Un altre quadre de la mateixa època presentava un personatge central amb un bastonet en un ull, del qual penjava una espècie de lletra «D», la inicial de Domínguez. I altres dibuixos d'aquest període contenen figures amb els ulls substituïts per banyes, o assimilats a la vulva. Pierre Mabille va fer una xocant anàlisi d'aquest episodi, i Juan Larrea li concedia una importància desmesurada, considerant-lo mític i simbòlicament representatiu de l'autenticitat de la «visió interior» que reivindica el surrealisme, i no dubtava a atribuir a Brauner un veritable poder premonitori.

Adorno va concloure molt categòricament i críticament que l'ocultisme és una «metafísica per a ximples», sens dubte condensant un judici compartit per la majoria dels filòsofs. Resulta aleshores sorprenent que aquest tipus de crítica no hagi estat habitualment dirigida a censurar el surrealisme. Breton va convertir en ideal suprem de l'art l'amor al meravellós, i això involucrava una supervaloració de les creences i conductes espiritistes. A *Nadja* ens parla dels dons telepàtics i premonitoris de Desnos i de la mateixa Nadja, una jove desequilibrada. El 1929 escriu una «Carta a les vidents» on argumenta amb la seva habitual excèntrica a favor dels mèdiums, i només els retreu llur mercantilisme. Si diguéssim que aquestes dileccions surrealistes són un joc intranscendent, estariem afirmant la frivolitat teòrica d'aquest moviment, perquè no és raonable que unes idees es considerin estúpides si les mantenen els endeviners i puguin tolerar-se com a teoria artística.

ELS SOMNIS

Una tècnica típicament surrealista, l'«escriptura automàtica», no és sinó l'ús amb finalitat presumptament artística d'una pràctica habitual dels mèdiums per comunicar-se amb els esperits dels

morts. Encara que els psicòlegs trobessin en aquests episodis la manifestació de processos naturals inconscients, i no pas d'éssers sobrenaturals, era molt difícil deixar de concebre'ls en un sentit místic. El mateix pot dir-se del tracte que van rebre els somnis, l'altre gran tema d'especialització surrealista. Les doctrines de Jung, per exemple, que parlava d'un «inconscient col·lectiu» i donaven el sentit d'una entitat gairebé tangible a les suggestions dels mites, dels somnis, de les representacions místiques com els mandales i altres «realitats misterioses», no semblaven estar a molta distància d'altres reflexions psicològiques, com ara les de Freud. Aquest va sentir molt aviat la necessitat de desvincular-se de les especulacions irracionals de Jung, però ni els surrealistes ni molts altres van comprendre'n bé les diferències, perquè totes aquelles especulacions sobre els somnis tenien un mateix aire de família.

En certa ocasió Breton va convidar Freud a participar en una gran exposició de somnis que els surrealistes volien muntar a París. Li va demanar la descripció d'algun dels seus. Freud va declinar cortesament l'ofertament, tot explicant-li, perquè ho acabés d'entendre, que a la psicoanàlisi no l'interessava en absolut el *somni manifest*, és a dir, l'aparença efectivament absurda de la visió onírica, sinó el *somni latent*, que és en realitat el que allò vol significar, i que pot resultar xocant o difícil d'admetre en el terreny de la nostra moralitat, però té un sentit (dramàtic, pragmàtic, lògic) ben definit. La principal ensenyança que volia donar la psicoanàlisi consistia en tot el contrari del que pretenien els espiritistes: Freud era partidari d'abandonar totes les nostres il·lusions, començant per les religioses, la creença en un més enllà, en una supervivència de l'ànima individual rere la mort. En aquestes creences veia una feblesa de la nostra cultura, i una font de malestar, perquè manifestament són incompatibles amb les necessitats i les evidències de l'experiència de la vida moderna. Mentre que la doctrina freudiana tractava el somni a la manera racional com ja ho

havia fet Aristòtil, és a dir, com la continuació del pensament mentre dormim —i sense la vigilància o censura de la raó, és a dir, com una mena de pensament invertebrat, desarticulat, boirós, negligible—, els surrealistes, junt amb tots els místics, el tracten com una substància privilegiada que ens pot connectar amb un altre món. Igual que Kandinsky i Mondrian en tractar l'essència de la pintura, o Schönberg en concebre els propòsits ideals de la música.

Com explicava d'Ors, l'abstracció kandinskyana «*havia d'entendre's, no com una operació intel·lectual, de l'ordre de les que alimenten el quefer dels matemàtics, sinó com una delinqüescència sensual, en què és l'entitat del mateix objecte la que fuig d'obeir a la natura*». Una de les tesis que millor han descrit el sentit filosòfic d'aquesta deriva abstracta ha estat la de la «deshumanització de l'art», exposada per Ortega y Gasset en un assaig tan cèlebre com mal entès. L'art irrealista no presenta ara imatges més o menys elaborades d'un altre món (de la fantasia, celestial, d'ultratomba) que es jutja més real que el de l'experiència comuna, sinó que procedeix gradualment a dissipar tota imatge de la realitat mundana. I quan apareixen objectes, caràcters, esdeveniments o motius qualssevol del món real, es presenten deformats, aïllats, desarticulats, desvinculats de tota relació significativa, dramàtica, amb l'experiència normal. L'irrealisme no està, doncs, en el fet que es presentin escenes o subjectes sobrenaturals, sinó en el fet que es trenquen els vincles amb la vida comprensible (sentimentalment, intel·lectualment, pragmàticament). Triomfa llavors la idea de l'art per l'art, és a dir, la tendència dels artistes a desentendre's dels problemes de la vida social, i es busca fer interessant en si mateixa una substància artística indefinida i mística.

L'hostilitat al món real arribà a ser tan aguda a finals del segle XIX que fins i tot escriptors que, com Rodenbach o Huysmans, s'adherien al naturalisme com a tècnica van sentir la necessitat de rebutjar els temes d'una vivència real, plausible,

per consagrar-se a les experiències ultrasensorials. En les línies liminars de *Là-bas*, Huysmans posa en boca del seu personatge des Hermies les seves pròpies inquietuds literàries: «—*No retrec al naturalisme ni els seus termes de pontons ni el seu vocabulari de latrines i hospicis, perquè això fóra injust i absurd. En principi, alguns temes els atreuen. Després, amb runes d'expressions i brea de paraules es poden aixecar enormes i potents obres; L'Assomoir, de Zola, ho demostra. No, la qüestió és una altra; el que retrec al naturalisme no és el pesat emplastre del seu tosc estil, és la immundícia de les seves idees; el que li retrec és haver encarnat el materialisme en la literatura, haver glorificat la democràcia de l'art!*» L'acusació d'ésser una «teoria de cervells indigents», «miserable i estret sistema», llançada contra el naturalisme, és correlativa de la defensa del sobrenatural com l'aliment més adient a l'art. L'argument no és en absolut distint al que els místics i ocultistes esgrimeixen contra la concepció realista (materialista), escèptica o científica del món; exhibeix necessàriament un menyspreu no sols pel món de l'experiència normal, sinó pels immensos coneixements generals i especials assolits per la ciència, un conjunt prodigiós de certes teòriques i pràctiques que el místic se sent obligat a ignorar, a reduir al no-res, a jutjar una fotesa, perquè no li serveix com a garantia dels grans somnis d'immortalitat que la humanitat ha albergat des d'antic. Com ho explica clarament des Hermies, el naturalisme és: «*Voler confinar-se en els safareigs de la carn, rebutjar el suprasensible, negar el somni, no comprendre ni tan sols que la curiositat de l'art comença allà on els sentits ja no serveixen!*» A aquesta acusació, un altre personatge respondrà: «...*el materialisme em repugna tant com a tu, però això no és raó per negar els inoblidables serveis que els naturalistes han retut a l'art; car, al cap i a la fi, són ells els qui ens han desembarassat dels inhumans fantotxes del romanticisme i els qui han tret la literatura d'un idealisme de llanugü i d'una inanició de renoca exaltada pel celibat!* —*En suma, després de Balzac, ells han creat éssers*

visibles i palpables i els han posat en concordança amb els seus entorns; han ajudat el desenvolupament de la llengua començant pels romàntics; han conegut el veritable riure i han tingut de vegades fins i tot el do de les llàgrimes; en fi, no han estat sempre sollevats per aquest fanatisme de baixesa de què em parles!»

Aquesta efímera defensa de les virtuts del naturalisme —depurat de vulgaritats— amaga encara la passió per l'ocult. No s'adhereix al realisme, sinó tot el contrari, posa l'eficàcia emotiva del sensible al servei del sobrenatural. L'incorpori difícilment podia trobar una manera millor d'expressar-se que mitjançant la cristal·lització, l'encarnació en objectes i formes visibles i tangibles. A diferència dels partidaris típics de *l'art pour l'art*, no vol Huysmans tant desestimar la realitat com tornar-la màgica. En això anticipa l'actitud general dels surrealistes. Les il·lusions d'omnipotència màgica podien assolir llur millor expressió poètica en relats d'una gran consistència naturalista. Huysmans és un cas exemplar: naturalisme en l'estil, sobrenaturalisme en el contingut. L'ideal de Huysmans era el que un dels seus personatges anomenà, «*en una paraula, un naturalisme espiritualista*». Huysmans constatava l'opacitat del naturalisme per al sobrenatural, i vindicava la seva «*necessitat de sobrenatural que, a falta d'idees més elevades ensopegava arreu, com podia, en l'espiritisme i l'ocult*».

L'ATRACCIÓ DE L'OCULT

Els arguments de Huysmans apunten bé a l'arrel que ens preocupa: per què és tant atractiu l'ocult en la societat moderna? Davant el descrèdit de les il·lusions aristocràtiques i religioses, davant l'inexorable procés de secularització completa, de racionalització del món, hi ha una marcada impotència per veure-hi aspectes positius, desitjables. El món va semblar de cop tornar-se vulgar, quan en realitat es feia complex, canviant, *crític*. El capitalis-

me va destruir totes les il·lusions, no només aristocràtiques, sinó també les humanitàries i utòpiques. Com dirà Marx en el *Manifest Comunista*, «*tot el sòlid s'esvaeix en l'aire*»; no només els objectes materials, sinó les idees, els sentiments, l'honor, l'amor, els somnis... seran radicalment reduïts a diners, es podran comprar i vendre. Tot es podia i es devia destruir, contínuament, per reconstruir-ho de nou; el món es tornà volàtil, vertiginós, res no podia quedar de les certeses tradicionals, de les conviccions aparentment inamovibles del passat.

Lluny de lamentar inútilment aquest estat de coses inevitable, Marx celebrà la prodigiosa potència transformadora de la burgesia, la seva corrosiva acció contra els somnis. Perquè Marx també veia en aquesta actitud tan inapel·lablement desencantadora, relativitzadora, nihilista del capitalisme la prova material que el món es podia refer a voluntat; la burgesia mostrava que res no era etern ni immutable, *ergo* l'home podia transformar el món i convertir-lo en allò que volgués. Però la burgesia, un cop aconseguida la completa hegemonia social, no podia sinó treballar ideològicament per evitar les conseqüències revolucionàries del seu propi exemple històric. Aleshores la lluita no només política, sinó cultural, es va fer més aguda i més difícil.

Fugir dels problemes angoixosos de la vida moderna era l'opció inevitable per als qui claudicaven davant un enfrontament arriscat; però posar l'art al servei de les necessitats de l'acció social era l'opció també inevitable per als qui veien les coses amb optimisme. La complicació inaudita de la vida moderna havia de provocar una divisió (moltes divisions) en el domini dels propòsits artístics. Una part dels artistes es va sentir estimulada optimistament per les possibilitats que obria el nou món, mentre una altra part es va sentir aclaparada i dividida entre el sentiment impotent de pèrdua emocional i les vel·leitats incoherents d'una felicitat abstracta. Aquesta divisió cultural es reflecteix en la divisió artística entre la tendència realista i les tendències místiques i abstractes.

Quan ni s'estima l'estat de coses de fet a què la societat moderna ha arribat, ni tampoc no es té el vigor crític o el valor intel·lectual i moral per oposar-li un model de societat diferent que implica un enfrontament arriscat en tots els terrenys, no es té cap més altra sortida que la innòcua evasió subjectivista. Si els artistes es van allunyar tant i tan radicalment dels propòsits realistes, la raó devia ser que la vida social real no els resultava ni interessant ni agradable.

Aquesta tesi s'ha repetit tantes vegades que ja no ens adonem de la seva tremenda complexitat. Si ningú no dubta que el descrèdit de l'experiència comuna era absolutament just en l'època medieval, ¿com explicar el desinterès per un món tan ric, apassionant, problemàtic, prenyat de problemes i d'assoliments, d'entrebancs i d'eines per superar-los, de creacions i descobriments com el món modern? El pintor André Lothe va explicar en el seu Discurs de Venècia: *«Si l'artista modern, aquell que pretén ser “del seu temps” i que, en efecte, ha trobat mitjans d'expressió dignes d'aquesta època, consentís a abandonar els temes fressats i desagradables del model de taller, de la guitarra i del fruiter, per aquells que reclama el món actual, recorregut per inquietuds i aspiracions meravelloses, podria suscitar una curiositat i passions molt grans. Seria llavors l'alba d'un nou Renaixement.»*. Això ha esdevingut efectivament amb el cinema, que és potser el millor mitjà d'expressió que l'art ha pogut trobar mai. La pintura i l'escultura, entretant, s'han anorreat en la impotència creativa de l'abstracció i el buit esotèric. En lloc d'enfrontar-se amb els problemes difícils i apassionants que ens planteja la vida moderna, els artistes prefereixen fugir davant ideals medievals, aristocràtics, decadents o nihilistes, com l'incorpori, el somni, les ombres, l'inefable, l'indeterminat, la sensualitat incondicionada, el misticisme «matèric», etc. Tot plegat té un evident propòsit (i efecte) evasiu, que fa innocu l'art contemporani. En aquesta innocuïtat podem trobar una clau del seu èxit, és clar —similar a l'èxit de tota la imbecilitat que

anomenem «cultura de masses», o a l'èxit de la pornografia o de l'ocultisme. El que no podem trobar és una explicació raonable de la inèrcia que ha adquirit l'irracionalisme estètic també en els àmbits acadèmics.

UNA ACTIVITAT GENS MARGINAL

L'irracionalisme de l'avantguarda sempre ha semblat molt més «filosòfic» que una superstició grollera qualsevulla. O almenys ha merescut una atenció filosòfica. També la refutació de doctrines ocultistes ha ocupat diversament els filòsofs i els científics. Però en el cas de l'art hi ha una diferència que és alhora una paradoxa: no es tracta de cap activitat marginal, com ho és l'ocultisme malgrat la seva difusió. Deia Bertrand Russell que una mentida continua sent mentida malgrat que hi creguin vint milions de persones; i segons totes les enquestes, això està passant en els nostres dies: la majoria creu en una o altra classe de doctrina ocultista (endevinació, horòscop, tarot, espiritisme, telepatia, aparicions de sants i verges, contactes amb extraterrestres...), i a pesar d'aquest avantatge democràtic no hi ha res que, clar i català, ens impedeixi declarar-les supersticions i superxeries, amb la qual cosa estem dient sobretot que es tracta d'una cultura marginal. L'ocultisme és una facies marginal de la nostra cultura, malgrat que ens puguem trobar ocasionalment fins i tot amb algun científic o acadèmic que s'hi adhereixi; l'art d'avantguarda, en canvi, tot i ser extravagant, irracional, místic i esotèric en conjunt, no podem considerar-lo de cap manera marginal.

Heus aquí una interessant paradoxa cultural, perquè l'art contemporani (abstracte i absurd) té exactament el mateix caràcter esotèric que l'ocultisme, però ni institucionalment ni de cap altra manera és un fet marginal de la cultura. (Una comparació semblant és la que podem fer entre l'ocultisme i la religió: potser tots dos coincideixen en llur actitud refractària al raonament

científic, a la lògica i al sentit dels fets concrets —amb moltes variants i matisos que no hem de discutir aquí—, i coincideixen sobretot en llur comú interès a demostrar la supervivència personal de l'ànima després de la mort, però el primer és marginal i la religió no; entre altres moltes importants diferències, n'hi ha una de caràcter històrico-universal: la religió és una etapa necessària en l'evolució de la intel·ligència crítica del món, o si voleu, de la mentalitat humana *tout court*, mentre que l'esoterisme més aviat apareix com a brot d'irracionalisme, com a endarreriment cultural, com a símptoma d'impotència crítica i de malestar cultural).

L'esoterisme no és només un tema latent en tot tipus d'art que puguem anomenar sobrenaturalista, sinó quelcom més: una preocupació intel·lectual que reflecteix angoixa social, que palesa la definitiva crisi de la fe religiosa, alhora que una incapacitat racional de suportar la secularització, el desencantament del món. Durant el segle XIX, l'època en què les idees políticament democràtiques i socialistes, filosòficament escèptiques i materialistes, s'obren pas irrefrenablement, els intents de recuperar la il·lusió es van fent cada cop més dramàtics. En el terreny religiós, els conflictes es multipliquen i s'intensifiquen perquè només així l'ateisme i l'indiferentisme amenacen d'estendre's fins als últims racons de la cultura. La mateixa col·laboració, no només ocasional, entre els sacerdots i els espiritistes dona fe d'aquesta inquietud intensa. (L'Església catòlica no intervindria oficialment en els assumptes espiritistes fins al 1917, i encara amb innombrables i prudents reserves; només amb els anys adoptaria una espècie de postura racionalista, gairebé laica, rebutjant cada cop més sistemàticament l'ocultisme i les pràctiques esotèriques i condemnant-les com a supersticions i com a superxeries). En un terreny políticocultural més ampli, els conflictes es multipliquen i s'intensifiquen perquè els hàbits racionalistes i realistes amenacen de treure tota legitimitat a un ordre social basat en la discriminació en classes.

A causa del sentiment d'una imperiosa necessitat de reencantament, l'estètica postromàntica va adquirir un èmfasi líric molt exagerat; una part d'aquesta vena derivarà en expressions violentes, nihilistes (una espècie de poètica del malestar que té el seu moment àlgid en els moviments expressio-nista i surrealista), i una altra part s'encaminà vers l'abstracció subjectivista, la pèrdua de realitat, la impotència crítica (aquest vessant produeix genuïnament tots els moviments de tipus més formalista: el fauvisme, el cubisme, la pintura abstracta). La pintura arribaria així a renunciar sense remei a tot allò realment pictòric (*i.e.* al visible, a l'orgànic, al natural), acompanyant l'espiritisme en una nova *quête du Graal*, contribuint-hi amb la seva aclaparadora aportació de taques, deformitats i abstraccions de tot tipus que conviden a desentendre's d'aquest món. El fort afany de transcendència i de comunicació amb algun tipus de «més enllà», el regne dels esperits, de les emocions pures, de les idees platòniques o dels símbols astrals d'un poder il·limitat va arrossegar la pràctica artística fins a graus inconcebibles d'abstracció.

UNA RAÓ DE SER CULTURAL, FILOSÒFICA

La raó de ser de l'art abstracte modern no és una qüestió d'indole estètica, sinó més aviat cultural, i fins i tot filosòfica; i no justament perquè els artistes puguin descobrir i/o ensenyar veritats profundes com els filòsofs i els científics, sinó perquè allò que fan i allò que decideixen no fer ho fan i ho deixen de fer motivats per sensibilitats i pruïges que s'han d'explicar a partir d'una crítica (filosòfica) de la cultura. L'abstracció, com explicava el gran arqueòleg italià Ranuccio Bianchi Bandinelli, no és cap novetat que aparegui al segle XX; des de la prehistòria, i arreu, hi ha hagut fases d'art abstracte, que s'alternaven amb altres fases d'art figuratiu més o menys naturalista; però el que no havia passat mai abans és la coexistència contradictòria del realisme i l'abstracció. Les raons

d'aquesta contradicció no les podem trobar en el si del desenvolupament artístic, apel·lant només a qüestions tècnico-artístiques o purament estètiques. Es tracta d'una qüestió sociocultural, no sols perquè el conreu d'un tipus d'art o un altre és més adequat per expressar una determinada visió del món, unes maneres de veure i de jutjar els valors sentimentals, morals i intel·lectuals d'una època i una societat —i així tindríem, amb dos estils radicalment oposats, en realitat dues cultures, dues visions del món també oposades existint en conflicte en la mateixa societat—, sinó també perquè són d'ordre social i cultural les causes que provoquen, possibiliten i/o legitimen un desenvolupament artístic o un altre.

Hi ha qui dirà, en una vena postmodernista, que l'abstracció és una *opció* més de la qual hom pot disposar, i que amb la diversitat d'estils tenim més llibertat. És com si diguéssim que amb els cinemes porno, els parcs d'atraccions, les drogues de disseny, els teatres, els prostíbuls, les biblioteques, les sales de concert, etc. s'amplia la *llibertat d'elegir* culturalment, idea absolutament desenraonada perquè no és possible que sigui el mateix tipus de persona el qui pugui «decidir» dedicar el seu lleure indistintament al teatre clàssic o al cinema porno, o fins i tot la música culta i el *heavy metal*, posem per cas. I, sobretot, no té el mateix grau de *llibertat* qui freqüenta les biblioteques i qui freqüenta les discoteques. Hauríem d'admetre que hi ha classes distintes de persones, o classes distintes i incompatibles de cultures.

UN FET SENSE PARAL·LEL

Un cop admetem que la coexistència entre l'art abstracte i el realista és culturalment paradoxal, podem observar un altre fet interessant: l'art abstracte no té paral·lel en les arts literàries —o «narratives»—, com la novel·la, la poesia, el teatre o el cinema. No és que no hi hagi hagut en aquests altres mitjans assaigs pròpiament i

completament abstractes, sinó que no han pogut aconseguir triomfar, interessar més enllà de poder utilitzar-los com a tècniques parcials. En les arts visuals podem dir que, tret d'expressions populars marginals, el realisme ha estat bandejat completament. Si ara ens interessem per les causes d'aquest grapat de contradiccions tan perfilades, seria profitós començar per indagar en el sentit o raó de ser de l'art abstracte. Perquè hi deu haver una raó poderosa, per molt sorprenent o intel·ligible que pugui semblar —a aquells que veritablement s'inquieten per explicar les coses: n'hi ha molts altres que senzillament accepten *indistintament*, *indiscriminadament* qualsevol art, com acceptarien sense inquietar-se qualsevol règim polític, qualsevol conducta moral o fins i tot qualsevol tipus d'ensenyament (científic, religiós, místic, memorístic...).

En qualsevol direcció que busquem, toparem de seguida amb una o altra manifestació de l'esoterisme. Com a salvaguarda d'il·lusions irrecuperables raonablement, l'esoterisme no pot infestar una matèria d'expressió artística tan necessàriament humanitzada com el cinema o la literatura, però sí que ho pot fer amb la pintura i l'escultura, que de fet poden deixar d'interessar com a mitjans artístics caducs, superats (així com ha estat històricament superada la necessitat de l'ensenyament de la retòrica o la teologia, o la il·luminació de manuscrits). La pintura pot continuar sent pintura quan es renuncia a la figuració —malgrat que quedi reduïda emocionalment i intel·lectual a una funció merament decorativa—, però la literatura deixa automàticament de ser literatura quan s'hi renuncia al contingut, perquè el contingut és el substrat mateix de l'articulació lingüística. El realisme —no pas un realisme especial, concret, sinó el realisme en general— és la mesura de l'art per excel·lència. Això no ho discutim —perquè ni tan sols ho podem qüestionar— en el cas de la literatura i el cinema, però sembla poder-se «discutir» particularment en les arts visuals. Recordem, tanmateix, que fins i tot Kahnweiler pretenia que el

cubisme, exactament igual que la filosofia medieval, anava a l'essència de les coses, tot desentenent-se de les aparences; estava afirmant que el realisme, entès en un sentit potser extravagant, era també la mesura del cubisme. Però l'esoterisme latent, és a dir, l'estratègia mental de l'irrealisme, alimentada per les dificultats socioculturals que breument hem esbossat, pot distorsionar el sentit mateix del que entenem per realisme.

ALBERTO LUQUE PENDÓN (Adliswil, Suïssa, 1963), és professor titular d'Història de l'Art a la Universitat de Lleida i músic diletant, i ha estat, fins al 1998, professor de Matemàtiques a l'Institut Pere Vives Vich d'Igualada. Acaba de publicar el llibre *Arte moderno y esoterismo*.