

TAULÉ



GENI. Oli damunt tela. 1975. 97 x 130 cm.

**Galeria Maeght
montcada, 25 - barcelona**

maig-juny 1976

LA PETITE VALISE

On ne sait jamais exactement pourquoi les critiques d'art se prétendent juges de ce qu'il convient de penser de la place qu'occupe un peintre dans l'histoire. Ils s'arrogent des droits que, très bizarrement, les artistes leur permettent parfois d'exercer à leurs dépens. Sans doute existe-t-il un simulacre de cérémonie rituelle où le peintre joue la victime pour finir par triompher de ceux qui l'ont « tué » par des mots. Mais l'une des prétentions les plus dangereuses de la critique d'art consiste à déterminer l'orientation générale de la peinture, en fonction de critères de « modernisme » et d'avant-garde qu'elle est, de surcroît, seule à vouloir définir. Ainsi, de Manet à la peinture abstraite américaine, certaines critiques voient-ils une sorte de fatalité historique inévitable, que les peintres ne feraient qu'illustrer par étapes successives. C'est au nom de Manet, de Cézanne et de ce qui s'est tramé dans la critique d'art à partir du fauvisme, du cubisme, du constructivisme, du suprématisme, etc... que l'on a tenté (avec de moins en moins de succès, il est vrai, depuis dix ans) de considérer toute peinture figurative, représentative, qui ne tiendrait pas obligatoirement compte des leçons de Matisse, de Kandinsky, de Malevitch et de Mondrian, comme une forme régressive, anti-historique, « passéeiste », de création picturale. Heureusement, la postérité changeant de visage à chaque génération, ou presque, la critique est condamnée à changer aussi souvent son échelle de valeurs, et les peintres finissent toujours par renverser ce qu'elle croit avoir établi une fois pour toutes.

Je me suis opposé très tôt, dès la fin des années cinquante, à cette conception dogmatique, que l'on voudrait faire maintenant passer pour « hégeliano-marxiste », de l'histoire récente de la peinture occidentale. Je dois préciser que c'est grâce à Marcel Duchamp, et à ce qu'il m'a dit, en 1954, contre ce qu'il appelait la *peinture rétinienne*, qui se borne à l'oeil, au regard et à la vue, et qui répond exclusivement à une définition optique de la peinture, que j'ai pu prévoir que d'autres recherches se feraient jour, à travers les idées et les techniques picturales, que celles qui perpétuent encore les principes à partir desquels l'art abstrait le plus formel, le plus décoratif et le plus vide a été rendu possible, en Scandinavie, par exemple, et aux Etats-Unis.

Contrairement à ce qu'affirment certains critiques américains, comme Clement Greenberg et Michael Fried, toute vraie peinture n'obéit pas au seul besoin de « traiter des problèmes formels soulevés par l'art qui les a précédés », et ne se réduit pas à un « glissement progressif d'une peinture visant à la représentation de la réalité à une peinture qui se préoccupe sans cesse davantage des problèmes qui lui sont propres » et dont la chaîne aurait été constituée par « Manet, les impressionnistes, Seurat, Cézanne, Picasso, Braque, Matisse, Léger, Mondrian, Kandinsky, Miró ». * Les contradictions apportées, individuellement, par Marcel Duchamp et par Francis Picabia à la philosophie de l'histoire de l'art qu'on a tirée de cette nomenclature, ont en effet abouti à démentir du tout au tout le sens de telles conclusions, et à mettre en question la hiérarchie des valeurs esthétiques que cette philosophie a tenté d'imposer : le Pop art, le Nouveau réalisme, les Objecteurs, la Figuration narrative, le Photo-réalisme et ce que j'appelle la *nouvelle peinture d'histoire* ont contribué, très largement, à en faire prendre conscience. Cela ne condamne pas, pour autant, toutes les formes de l'art abstrait — loin de là — mais récuse à l'avance la tentation ostraciste et hégémonique de ses défenseurs. Le surréalisme a servi, rappelons-le, à la rendre sans espoir, et c'est sans doute pourquoi l'on continue, outre-Atlantique, à en sous-estimer l'importance historique, comme à falsifier le rôle de Dada.

Chaque fois que je suis confronté aux tableaux d'un jeune peintre qui se préoccupe de modernité autant que de figuration, et de représentation, ce sont de telles considérations qui me viennent à l'esprit, et ceux qu'Antoni Taulé m'a montrés depuis trois ans s'inscrivent à mes yeux dans ce très large débat. Je me suis approché du plus près qu'il m'était possible de leur élaboration, en essayant de comprendre, d'abord, à quels mobiles inconscients ils pouvaient correspondre, et en tentant de saisir, dès le commencement, les enjeux de la constitution d'un langage figuratif, qui s'est développé assez vite, et auquel je pense qu'il faut prêter une attention d'autant plus grande qu'il peut le conduire, demain, à s'affirmer de manière imprévue. La génération à laquelle Taulé appartient l'incite en effet à regarder l'œuvre de ses aînés et de ses prédecesseurs immédiats comme le *fond* à partir duquel sa propre peinture se distingue et se distinguera de plus en plus clairement. Mais ce n'est pas dans l'ignorance de la peinture abstraite, expressionniste, géométrique, « all over » ou « support-surface », qu'elle s'échafaude et se fortifie. Bien au contraire, les tableaux de Taulé peuvent être interprétés comme des réponses individuelles à un ensemble de théories, contradictoires entre elles, mais qui tendent chacune à privilégier une forme d'expression picturale aux dépens de toutes les autres. Il conçoit ses tableaux par *séries*, comme l'ont fait certains impressionnistes, et depuis lors, de nombreux peintres abstraits, ce qui facilite une lecture de ses intentions plus cohérente que ne le permettraient des tableaux isolés les uns des autres par la disparité du sujet et du traitement formel. Aussi bien, personne ne pourrait chercher sans abus à se servir de Taulé comme d'un prétexte pour exercer à son tour une sorte de terrorisme critique contre tous ceux qui ne peignent pas comme lui : le « réalisme » de ses tableaux porte en filigrane la construction et la systématisation de l'art abstrait et l'une de ses qualités principales consiste à demeurer ouvert à ce qui peut élargir sa propre conception de l'espace pictural, et à renouveler les moyens figuratifs par lesquels il peut capturer quelque chose d'autre que ce qui a été capté par la

D'ANTONI TAULÉ

peinture réaliste du XIX^e siècle, dont l'hyperréalisme est (en même temps que de la minutie d'Ingres) l'héritier contemporain.

Je ne crois pas que l'on puisse, sans faire preuve de dogmatisme et de légereté, méconnaître d'ores et déjà ce qui distingue la peinture de Taulé d'une reprise naïve du réalisme du XIX^e, comme de l'hyperréalisme du XX^e. Il suffit d'analyser le climat psychologique d'incertitude de ses tableaux pour s'en convaincre. Comme Mallarmé le disait en 1891 à Jules Huret, je pense que « dans une société sans stabilité, sans unité, il ne peut se créer d'art stable, d'art définitif » et que « de cette organisation sociale inachevée, qui explique en même temps l'inquiétude des esprits, naît l'inexpliqué besoin d'individualité ». On ne peut que vérifier la justesse de ce point de vue, dans tous les domaines de la création, depuis quatre vingt ans. Les tableaux de Taulé ne tendent certainement pas à créer un « art stable », un « art définitif », mais répondent de toute évidence au « besoin d'individualité », dont le doute, l'inquiétude, une sorte de question lancinante et perpétuellement sans réponse, font toute la virulence, et l'actualité.

Les tableaux de la série *Enllà del Temps, l'espaï* (1974), qui tournent tous autour d'une petite fille de trois ans, la représentaient dans des espaces, intérieurs et extérieurs, où elle était toujours seule. Seule sur un banc, dans un sombre couloir du Palais de Justice, seule sur les escaliers ou sur la terrasse du Musée d'Art Moderne de Paris, seule à une grande table, seule, de dos, à côté d'une voiture en stationnement, seule devant le mur d'un cimetière, seule en train de courir devant la façade d'un château, ou dans un paysage de bord de mer, ou encore sur les traverses d'une voie de chemin de fer, dans un paysage désertique. L'un des tableaux les plus étonnantes de cette série la montre, assise par terre à côté d'un radiateur, en train d'essayer de se servir d'un téléphone, comme si on l'avait abandonnée dans un appartement. Regardée, épiée, saisie à sa hauteur d'enfant — sauf dans les escaliers, où on la voit de haut tenter de rejoindre à quatre pattes l'étage supérieur —, cette petite fille se présente comme si elle était encerclée par un décor qu'elle n'a pas choisi, où d'autres l'ont conduite, et qu'elle voit en général pour la première fois. Il s'agit donc de l'histoire d'une découverte : celle du monde extérieur — et de son mutisme carcéral — par les yeux d'un enfant. L'une des données essentielles, commune à tous les tableaux de cette série, c'est ce qu'on n'y voit pas, ce qui en a été systématiquement écarté : la présence des autres. Pas de père, pas de mère, pas de foule à l'horizon : le monde des objets où elle se déplace est désert. Ainsi, Taulé ne s'adresse-t-il pas seulement à la vue, aux yeux du spectateur, mais à son imagination, à la conscience qu'il a lui-même du monde où il vit. Ces tableaux, où la petite fille est souvent placée de telle manière qu'elle a l'air d'attendre quelqu'un, ou de chercher à le rejoindre en courant, disent, sans mot, la solitude intime de l'individu par rapport à l'espace et au temps, avant même que ne se forme ce qu'on appelle la « conscience de soi ». L'espace de chaque tableau est le lieu où commence à naître cette conscience. Hors du temps, il y a peut-être l'espace. Mais hors de l'espace, qu'y a-t-il ? Personne ne le sait. Les tableaux de Taulé ne prétendent pas formuler des réponses à de telles questions, auxquelles les philosophes et les poètes eux-mêmes sont incapables de répondre, mais inventer la poétique visuelle susceptible de nous inquiéter à ce sujet.

Dans la série que Taulé a consacrée en 1975 à Velázquez, cette interrogation se précise et se dédouble : les personnages de Velázquez placés avec leurs costumes, leurs mantilles, leurs épées, leurs fusils, leurs bâtons de maréchal, dans un décor contemporain, que deviennent-ils ? La royauté dérive dans le chantier d'un monde bouleversé, où le génie d'un peintre devient anachronique. Velázquez, c'est la peinture, mais c'est aussi le temps : celui qui nous sépare irrémédiablement de l'époque des *Meninas*. Déplacer, comme le fait le rêve, les personnages de Velázquez hors de leur propre monde, sur les marches du Musée d'Art Moderne de Paris, ou sur une route de Cuba, ou devant une montagne enneigée de la Suisse, c'est affirmer, dans le tableau, la primauté de l'espace sur le temps. Mais ce n'est pas faire comme si le temps n'existant pas. Le visage de Velázquez apparaissant au-dessus d'une flaue d'eau (*Geni*, 1974), sur cette même terrasse où avançait la petite fille dans la série précédente (*Bassal*, 1974), dialogue en quelque sorte avec son ombre, en se substituant à elle. Le tableau est à lui seul le champ où les signes se répondent d'un temps à l'autre, et leur succession forme le cortège où se reconnaît et se déchiffre l'un des sens cachés de l'histoire. La petite fille chassait la présence des gens autour d'elle, comme Taulé chasse le décor de Philippe IV autour des personnages de Velázquez et les fait entrer, par effraction, dans le nôtre : le pape Innocent X, qui tient toujours sa lettre à la main, domine maintenant la Suisse de son regard impavide (*La Lletre*, 1975); Esope porte le même livre sous le bras, mais, comme l'Héraclite de Raphaël sur les marches de l'Ecole d'Athènes, il se tient maintenant sur l'escalier du Musée d'Art Moderne de Paris (*Esop*, 1975). Quant à Philippe IV, il apparaît, inchangé, de l'autre côté de la table où l'on vient de prendre le café (*Desdejuni*, 1975). Si l'on fait un peu plus attention, on découvre même, sur le divan, la poupée de la petite fille d'*Enllà del temps, l'espaï*, abandonnée derrière l'homme qui a enchaîné Velázquez. Ainsi, les tableaux de Taulé dialoguent-ils en silence les uns avec les autres. De substitutions en substitutions ils finiront sans doute par faire apparaître le peintre lui-même dans son atelier, ou dans les différentes circonstances où l'entraîne sa vie. Chacune des séries qu'il accomplit tourne plus près de la réalité de son existence, comme si elle lui permettait de prendre peu à peu

conscience de sa propre pensée. Mais il préfère encore mettre les autres en scène et en espace, plutôt que de se montrer lui-même, dans son rôle d'ordonnateur secret.

Dans la série consacrée à Velázquez, comme dans les autres, Taulé affirme cependant la même chose que ce que disent, par d'autres moyens, les peintres abstraits qui se réclament de la lignée Manet-Cézanne-Matisse-Kandinsky-Mondrian : l'autonomie de la peinture par rapport aux lois du monde extérieur, l'auto-constitution de ses moyens spécifiques d'organisation. Mais au lieu de le dire en éliminant l'espace, l'illusion de la troisième dimension, la figure humaine et l'histoire, Taulé le dit avec l'espace, l'illusion soulignée de la troisième dimension, avec la figure humaine et l'histoire. Il retourne donc la théorie, chère aux critiques américains, contre elle-même : la peinture n'est pas moins indépendante, et moins libre de décider de ses lois en recourant à l'espace et à la figure, et même à la tradition picturale, qu'en les abolissant. Toute l'ironie de la série Velázquez consiste à faire retomber la pseudo-dialectique hégeliano-marxiste des historiens de l'art moderne sur ses pieds, dans l'allusion à notre réalité culturelle, à notre présent social et politique : les cimetières de *nos* condamnés à mort, les rues de *nos* révoltes, les divans et les coussins de *nos* appartements, les marches de *nos* musées, les filles de *nos* revues pornographiques, les montagnes de *nos* vacances en Suisse. La peinture de Taulé ne se moque pas plus de Velázquez que Recalcati, dans *La Bohème de Chirico*, ne se moquait de Chirico, ou Erro, dans les tableaux où il établit des analogies entre Léger, les comics américains et les bandes dessinées françaises, ne se moquait de Léger. Je dirai même qu'il s'en moque encore moins : Velázquez est lié à tous les passages graduels de la lumière à l'ombre que Taulé effectue dans ses tableaux, et cela de manière encore plus manifeste que, selon Michael Fried, « de Kooning combine une pratique de la couleur qui rappelle Rubens et les Vénitiens avec la syntaxe visuelle du dernier cubisme ». Mais au lieu de « combiner » Velázquez avec le cubisme, Taulé le concilie avec cette nouvelle peinture d'histoire dont Jacques Monory, Erro, Recalcati et Bernard Dufour ont su donner récemment, en France, des exemples convaincants. Il ne cherche pas à affirmer cette conciliation par une « pratique picturale à grands traits », un « modèle héroïque », mais par la subtilité la plus délicate, qui consiste à faire oublier le plus possible ses procédés techniques (comme Magritte, par exemple, le recommandait), et en particulier celui du collage. On touche là, d'une certaine manière, aux confins de l'effacement du peintre — en tant qu'acteur esthétique de son œuvre — par rapport à sa peinture. Avec cette arrière-pensée, toutefois, qui consiste à vouloir piéger le regardeur par une idée individuelle (pour ne pas dire individualiste) de la peinture, une idée qui la traverse comme le champ d'expériences permanent de tous les possibles visuels.

Dans la troisième série des tableaux de Taulé, *Contrallum*, la question du temps et de l'espace se dédouble avec encore plus de force et de liberté : deux figures, cette fois-ci, sont confrontées l'une à l'autre, dans des espaces parallèles ou contigus, dont l'un éclaire parfois l'autre (*Les dues llums*, 1976) ou dont l'un supprime parfois l'autre (*Passeig*, 1976). Mais loin de chercher à faire la démonstration systématique d'une idée initiale, comme c'était le cas dans les tableaux concentriques d'*Enllà del temps, l'espai*, Taulé tente cette fois de montrer les différences graduelles de séparation et de rapprochement entre les figures de ces deux amies : Laetitia d'Elchingen et Adriana Bogdan. Entre deux tableaux, des rapports se créent comme entre deux êtres, des rapports de ressemblance et d'antagonisme, d'osmose et d'impénétrabilité, de séparation et de connivence, d'analogie ou de métaphore. Dans chaque nouvel espace, ces rapports changent : sur la terrasse du *Jeu de Paume*, les deux silhouettes s'approchent de nous à contre-jour, dans une lumière mauve où le moindre objet semble reculer, derrière son ombre, par rapport à nous. Devant le Mont-Cervin, deux renards attachés par la tête lient l'épaule droite de Laetitia à l'épaule gauche d'Adriana, et devant le paysage crépusculaire du Yémen, c'est le secret qu'elles ont l'air de se chuchoter au milieu d'un silence trop grand pour elles qui les réunit fortuitement au coucher du soleil (*Iemen*, 1976). Chaque fois, comme c'était le cas dans la série Velázquez, le paysage devient la toile de fond révélatrice qui met en évidence la distance, ou la non distance, entre ce qui lie les figures l'une à l'autre, et ce qui les sépare du monde environnant : une sorte de temps-espace est ainsi représenté, mais en se substituant aux personnages de Velázquez, Laetitia et Adriana multiplient le sentiment du présent par deux. C'est probablement dans *Les dues llums* que cette idée se manifeste le plus clairement : bien que décalées par rapport au fond de ces deux tableaux que la ligne d'horizon attache l'un à l'autre, Laetitia devant un paysage tropical, Adriana devant un port russe sous la neige, sont exactement situées dans le même éclairage, qui transforme leur dissemblance extérieure en complicité. Il n'y a plus — ici — d'espace et de temps réels, puisque chaque tableau conteste la réalité du temps et de l'espace de l'autre : l'espace mental fait exister un temps imaginaire qui relève davantage du « travail du rêve » que du réalisme. Quand Laetitia, seule à une table devant la mer (*Quadres vermellos*, 1976) nous tourne le dos et regarde, vers la gauche, en dehors du cadre du tableau, on voit que la mer est vide et plate comme la table : le peintre a comme *arasé* la réalité. L'essentiel est ce qui se passe dans la tête de ce personnage, aussi solitaire que l'était la petite fille d'*Enllà del temps, l'espai*, entre deux chaises vides : je veux dire dans le domaine, non visible, *non rétinien*, de la pensée, dont le tableau a pour fonction de rappeler l'existence centrale permanente. Toute la peinture de Taulé tourne autour de ce point irremplaçable : la présence, refermée sur elle-même, d'un individu qui cherche à se situer dans l'espace et le temps et qui se découvre, du même coup, prisonnier d'un monde qu'il n'a pas choisi, et qu'il ne se résoud jamais à accepter comme il est.

Ainsi, en faisant comme s'il peignait la réalité extérieure de manière plus ou moins tautologique, Taulé accomplit

en réalité l'opération contraire. Sans doute sa peinture a-t-elle trouvé son paradigme dans cette petite valise en aluminium, placée à côté de la table des *Quadres vermellos*, et que l'on retrouve en plein milieu d'un couloir du Chelsea Hotel de New York (*Al Carrer 23*, 1976), puisqu'elle démontre, par sa seule présence argentée dans cette splendide lumière jaune, que tout est caché, et qu'il faut ouvrir la signification du tableau pour tenter de le percevoir dans sa totalité — ne se satisfaire, en aucun cas, de ce qui est là, offert à notre vue, et refermé sur soi. Dans ce tableau, l'un des plus révélateurs d'Antoni Taulé, les deux panneaux qui le composent se joignent exactement à la séparation des deux vantaux de la fenêtre du fond, comme si, d'un seul coup, Taulé avait lié l'ouverture de la valise à celle de la fenêtre, et la lecture de son tableau à une effraction.

La lumière et les ombres de Taulé sont celles qui tombent, entre une rêverie inquiète sur le monde, et le monde lui-même, dans cet intervalle de réflexion qui nous permet de reconnaître que, dans une société inachevée, instable, où tout a l'air de se disjoindre, de se rompre, tout demeure mystérieusement lié, et proche, même ce qui s'éloigne le plus de nous. En 1891, Mallarmé disait que le monde est fait pour aboutir à un beau livre. Aujourd'hui, l'on pourrait ajouter que les beaux tableaux, comme les beaux livres, sont ceux qui aboutissent à une nouvelle idée du temps et de l'espace, où la pensée de chacun deviendrait, effectivement, le centre du monde. Belle utopie, dira-t-on. Je n'en vois pas de plus efficace pour donner sens à ce qui, apparemment, n'en a pas. A quoi bon peindre, si c'est pour accepter que notre pensée est impuissante à pénétrer ce que nous voyons ? A quoi bon écrire sur la peinture, si c'est pour nous borner à répéter, par des mots, ce qu'enregistre notre rétine ? Les yeux sont des organes essentiels du cerveau : ils en font partie : l'erreur de ceux qui veulent réduire la peinture à l'*opticalité* revient à oublier cette simple, et scientifique, constatation. Il n'y a, pour l'homme, pas de rupture acceptable entre le visuel et le mental.

En regardant les arbres taillés en arcades de *Passeig*, et le vert des forêts embrumées, que découvre-t-on de plus du monde, sinon, au premier plan, ce que cache la figure de cette femme qui a l'air d'attendre, debout sur le gazon, comme si elle transformait ce jardin, avec sa petite valise argentée, en un immense quai de gare pour un train qui ne viendra jamais ? Cette petite valise en aluminium, que l'on retrouve d'un tableau à l'autre, d'un pays à l'autre, dans les paysages d'Adriana comme dans ceux de Laetitia, sur une dune (*Duna*, 1976), un trottoir (*Museum*, 1976), ou à l'entrée d'un syndicat de camionneurs newyorkais (*Union*, 1976), contient la seule réalité imprévisible, puisqu'en elle se joue quelque chose d'imprévu, et qui à chaque instant peut changer l'idée que nous nous faisons du monde : la pensée secrète d'un individu.

ALAIN JOUFFROY

AL CARRER 23. Oli damunt tela. 1976. 130 x 194 cm.



BASSAL. Oli damunt tela. 1974. 130 x 162 cm.



BANC. Oli damunt tela. 1974. 130 x 162 cm.

COLUMNA. Oli damunt tela. 1974. 130 x 162 cm



QUADRES VERMELLS. Oli damunt tela. 1976. 97 x 130 cm.



EL MALETÍ D'ANTONI TAULÉ

Mai no se sap exactament per què els crítics d'art pretenen jutjar què cal pensar del lloc que ocupa un pintor en la història. S'atribueixen uns drets que, ben curiosament, els artistes els permeten de vegades que exerceixen a costa d'ells. Sens dubte hi ha un simulacre de cerimònies ritual en què el pintor fa de víctima per acabar triomfant sobre aquells que l'han "matat" amb paraules. Però una de les pretensions més perilloses de la crítica d'art consisteix a determinar l'orientació general de la pintura, en funció de criteris de "modernisme" i d'avantguarda que és, per escreix, l'única a voler definir. Així, de Manet a la pintura abstracta americana, alguns crítics veuen una mena de fatalitat històrica inevitable que els pintors aniran il·lustrant en etapes successives. En nom de Manet, de Cézanne i de tot allò que s'ha ordit en la crítica d'art a partir del fauvisme, del cubisme, del constructivisme, del suprematisme, etc., s'ha intentat (cada vegada amb menys èxit, és cert, des de fa deu anys) considerar tota pintura figurativa, representativa, que no tinguis obligatoriament en compte les lliçons de Matisse, de Kandinsky, de Malevitch i de Mondrian, com una forma regressiva, antihistòrica, "passeista", de creació pictòrica. Sortosament, la posteritat, canviant de rostre cada generació, o gairebé, ha condemnat la crítica a canviar també sovint la seva escala de valors, i els pintors acaben sempre per destruir allò que ella pensava haver establert d'una vegada per totes.

Em vaig oposar ben aviat, des de finals dels anys cinquanta, a aquesta concepció dogmàtica, que ara voldrien fer passar per "hegeliano-marxista", de la història recent de la pintura occidental. He de precisar que va ser gràcies a Marcel Duchamp i a tot el que em va dir, el 1954, contra allò que ell anomenava la *pintura retiniana*, que es limita a l'ull, a l'esguard i a la vista, i que respon exclusivament a una definició òptica de la pintura, que vaig poder preveure que, a través de les idees i les tècniques pictòriques, sortirien a la llum unes investigacions diferents de les que encara perpetuen els principis a partir dels quals l'art abstracte més formal, més decoratiu i més buit ha estat possible a Escandinàvia, per exemple, i als Estats Units. Contràriament a allò que afirmen alguns crítics americans, com Clement Greenberg i Michael Fried, tota autèntica pintura no obedeix només a l'única necessitat de "tractar dels problemes formals plantejats per l'art que els ha precedit", i no es redueix a un "desplaçament progressiu d'una pintura que vol representar la realitat a una pintura que es preocupa sense descans dels problemes que li són propis" i que formaria una cadena amb "Manet, els impressionistes, Seurat, Cézanne, Picasso, Braque, Matisse, Léger, Mondrian, Kandinsky, Miró". Les contradiccions aportades, individualment, per Marcel Duchamp i per Francis Picabia a la filosofia de la història de l'art que ha sorgit d'aquesta nomenclatura, han arribat, en efecte, a desmentir absolutament el sentit d'aquestes conclusions, i a replantejar la jerarquia dels valors estètics que aquesta filosofia ha tractat d'imposar: el Pop Art, el Nou Realisme, els Objectors, la Figuració narrativa, el Foto-realisme i allò que jo anomeno la *nova pintura d'història* han contribuït, molt ampliament a fer-ne prendre consciència. Això no condemna pas, però, totes les formes de l'art abstracte —lluny de tal cosa— però recusa per endavant la temptació ostracista i hegemonicà dels seus defensors. El surrealisme ha servit, recordem-ho, per a deixar-la sense esperança, i sens dubte és per això que continuen, a l'altra banda de l'Atlàntic, a subestimar-ne la importància històrica, així com a falsificar el paper de Dada.

Cada vegada que m'he trobat enfront dels quadres d'un pintor jove que es preocupa tant de la modernitat com de la figuració i de la representació, em vénen consideracions d'aquest tipus a l'esperit, i els que Antoni Taulé m'ha anat mostrant des de fa tres anys s'inscriuen als meus ulls dins aquest ampli debat. M'he acostat el més a prop possible de llur elaboració, intentant comprendre, primerament, a quins móbils inconscients podien correspondre, i tractant de copsar, des del començament, els riscs de la constitució d'un llenguatge figuratiu, que s'ha desenvolupat força de pressa, i al qual penso que cal prestar una atenció molt més gran, ja que el pot portar, demà, a afirmar-se de manera imprevista. La generació a la qual pertany Taulé l'incita en efecte a mirar l'obra dels grans i dels seus predecessors immediats com el *fons* a partir del qual la seva pròpia pintura es d'intingirà cada vegada més clarament. Però no és en la ignorància de la pintura abstracta, expressionista, geomètrica, *all over o support-surface*, on es basa i es fortifica. Ben al contrari, els quadres de Taulé poden ser interpretats com a respostes individuals a un conjunt de teories, contradictòries entre elles, però que tendeixen, cadascuna, a privilegiar una forma d'expressió pictòrica a costa de totes les altres. Concep els seus quadres per *series*, com han fet alguns impressionistes, i a partir d'aleshores, nombrosos pintors abstractes, la qual cosa facilita una lectura de les seves intencions més coherent del que permetrien uns quadres allàtells els uns dels altres per la disparitat del tema i del tractament formal. De tal manera, que ningú no podria intentar, sense abusar, de servir-se de Taulé com d'un pretext per exercir al seu torn una mena de terrorisme crític contra tots els qui no pinteixen com ell: el "realisme" dels seus quadres porta en filigrana la construcció i la sistematització de l'art abstracte i una de les seves qualitats principals consisteix a quedar obert a allò que pot eixampliar la seva pròpia concepció de l'espai pictòric, i a renovar els mitjans figuratius pels quals pot copsar alguna cosa més d'allò que ha estat copsat per la pintura realista del segle XIX, l'hiperrealisme del qual és (així com la minúcia d'Ingres) l'hèrit contemporani.

No penso pas que, sense donar prova de dogmatisme i de lleugetesa, es pugui desconeixer des d'ara allò que distingeix la pintura de Taulé d'una repetició ingènua del realisme del segle XIX, o de l'hiperrealisme del XX. Es suficient d'anàlitzar el clima psicològic d'incertesa dels seus quadres per a convèncer-se'n. Com Mallarmé deia el 1891 a Jules Huret, penso que "en una societat sense estabilitat, sense unitat, no es pot crear cap art estable, cap art definitiu" i que "d'aquesta organització social incabada, que explica al mateix temps la inquietud dels esperits, neix la inexplicada necessitat d'individualitat". No podem fer més que comprovar l'exactitud d'aquest punt de vista, en tots els camps de la creació, des de fa vuitanta anys. Els quadres de Taulé no tendeixen certament a crear un "art estable", un "art definitiu", sinó que responden amb tota evidència a la "necessitat d'individualitat", el dubte de la qual, la inquietud, una mena de pregunta punyent i perpètuament sense resposta, en són tota la virulència, i l'actualitat.

Els quadres de la sèrie *Enllà del temps, l'espai* (1974), que giren tots al voltant d'una nena de tres anys, la representen en espais, interiors i exteriors, on sempre està sola. Sola en un banc, en un fosc passadís del Palau de Justícia, sola a les escales o a la terrassa del Museu d'Art Modern de París, sola a una gran taula, sola, d'esquena, al costat d'un cotxe estacionat, sol·levant el mur d'un cementiri, sola tot corrent davant la façana d'un castell en un paisatge a la vora del mar, o sobre les travesses d'una via fèrria, en un paisatge desertic. Un dels quadres més sorprenents d'aquesta sèrie la presenta, asseguda a terra al costat d'un radiador, intentant fer servir un telèfon, com si l'haguessin abandonada en un pis. Mirada, espida, presa a la seva alçada d'infant —menys a les escales, on la veiem des de dalt mentre intenta arribar de quatre gralles al pis superior—, aquesta nena es presenta com si es trobes envoltada per un decorat que ella no ha triat, al qual ha esmenada pels altres, i que ella veu en general per primera vegada. Es tracta, doncs, de la història d'una descoberta: la del món exterior —i del seu mutisme carcerari— a través dels ulls d'un infant. Una de les dades essencials, comuna a tots els quadres d'aquesta sèrie, és que mai no hi trobem allò que n'ha estat sistemàticament apartat: la presència dels altres. Ni pare, ni mare, ni gent a l'horitzó: el món dels objectes pel qual la nena desplaça està desert. Veiem, doncs, que Taulé no s'adreça únicament a vista, als ulls de l'pectador, sinó també a la seva imaginació, a la consciència que ell mateix té del món en que viu. Aquests quadres, en els quals la nena està posada sovint de tal manera que sembla que estigué esperant algú o a punt d'anar-lo a trobar bé i corre, parlen, sense paraules, de la solitud íntima de l'individu en relació amb l'espai i el temps, abans fins i tot de formar-se això que en diuen la "consciència de si mateix". L'espai i cada quadre és el lloc on comença a néixer aquesta consciència. Fora del temps, potser hi ha l'espai. Però fora de l'espai, que hi ha? Ningú no ha sap. Els quadres de Taulé no pretenen formular respostes a preguntes d'aquest tipus, a les quals els filòsufs i els poètes mateixos són incapços de contestar; només vol inventar la poètica visual susceptible d'inquietar-nos sobre aquest punt.

En la sèrie que Taulé va dedicar l'any 1975 a Velázquez, aquesta pregunta precisa i es desdobra: els personatges de Velázquez, amb llurs vestits, llums, mantellines, llurs espases, llurs fusells, llurs bastons de mariscal, situats en un decorat contemporani, en què es converteixen? La reialesa va a la deriva en mig d'un món trasbalsat, en el qual el geni d'un pintor es torna anacrònic. Velázquez és la pintura, però és també el temps: el que ens separa irremediablement de l'època de les *Meninas*. Desplaçar, com fa el somni, els personatges de Velázquez fora de llur propi món, a l'escalinata del Museu d'Art modern de París, o a una carretera de Cuba, o davant una muntanya nevada de Suissa, és afirmar, en el quadre, la primacia de l'espai sobre el temps. Però no és en absolut fer com si el temps no existís. La cara de Velázquez apareixen per damunt d'un bassiol (*Gent*, 1974), en aquesta mateixa terrassa per on caminava la nena en la sèrie precedent (*Bassal*, 1974), dialoga en certa manera amb la seva ombra, bo i substituint-la. quadre és tot sol el camp on els signes es contesten d'un temps a l'altre, i la successió forma el seguici en el qual es reconeix i es desxifra un dels sentiments amagats de la història. La nena foragitava la presència de la gent del seu voltant, com Taulé foragitava el decorat de Felip IV al voltant dels personatges de Velázquez i els fa entrar, per efracció, en el nostre: el papa Innocenci X que continua aguantant la seva carta amb la mà, domina ara tot Suissa amb el seu esguard impàvid (*La Lletra*, 1975); Esop porta el mateix llibre sot braç, però, com l'Heràclit de Rafael a les escales de l'Escola d'Atenes, a s'està a l'escalinata del Museu d'Art Modern de París (*Esop*, 1975). Pel que fa a Felip IV, apareix, incaviat, a l'altra banda de la taula on acaben de prendre cafè (*Desdejunt*, 1975). Si parem una mica més d'atenció, fins i tot descobrim, damunt del sofà, la nina de la nena de *Enllà del temps, l'espai*, abandonada darrera l'home que ha encadenat Velázquez. Així, els quadres de Taulé dialoguen en silenci els uns amb els altres. De substitucions, substitucions, acabarà sens dubte per fer aparèixer el mateix pintor en el seu taller, o en les diferents circumstàncies on l'arrossega la seva vida. Cadascuna de les sèries que realitza encercla de més a prop la realitat de la seva existència, com si li permetés de prendre de mica en mica consciència del seu propi pensament. Però encara prefereix posar els altres en escena i en espai, abans que mostrar-se a si mateix, en el seu paper d'ordenador sec. En la sèrie dedicada a Velázquez, com en les altres, Taulé afirma, però mateixa cosa que diuen, a través d'altres mitjans, els pintors abstractes que es consideren del linatge Manet-Cézanne-Matisse-Kandinsky-Mondrian: l'autonomia de la pintura en relació amb les lleis del món exterior, l'autocomunitat dels seus mitjans específics d'organització. Però en comptes de dir-ho eliminant l'espai, la il·lusió de la tercera dimensió, la figura humana i la història. Taulé ho diu amb l'espai, la il·lusió subratllada de la tercera dimensió, amb la figura humana i la història. Fa doncs que la teoria, apreciada pels crítics americans, es giri contra si mateixa: la pintura no és pas menys independent i menys lliure de decidir les seves pròpies lleis acudint a l'espai i a la figura, i fins i tot a la tradició pictural, que abolint-les. Tota la ironia de la sèrie Velázquez consisteix a fer caure la pseudo-dialèctica hegeliano-marxista dels historiadors de l'art modern per la base, en l'al·lusió a la nostra realitat cultural, al nostre present social i polític: els cements dels nostres condemnats a mort, els carrers de les nostres revolucions, sofás i els coixins dels nostres pisos, les escales dels nostres museus, les noies de les nostres revistes pornogràfiques, les muntanyes de les nostres vacances a Suissa. La pintura de Taulé no es burla més de Velázquez del que Recalcati, a *La Bohème de Chirico*, es burlava de Chirico, o Erro, als quadres on feu analogies entre Léger, els *comics* americans i els dibuixos animats francesos, es burlava de Léger. Diré fins i tot que encara se'n b. menys: Velázquez està il·ligat als passosgraduals de la llum a la fosca que Taulé efectua en els seus quadres, i això de manera encara més manifesta que, segons Michael Fried, "de Kooning combina una pràctica del color que recorda Rubens i els venecians amb la sintaxi visual del darrer cubisme". Però en comptes de "combinar" Velázquez amb el cubisme, Taulé el concilia amb aquesta nova pintura d'història de la qual Jacques Mor Recalcati i Bernard Dufour han sabut donar recentment, a França, exemples convinents. No intenta afirmar aquesta conciliació amb una "pràctica pictòrica a grans trets", un "modelat heroic", sinó amb la subtilesa més delicada, que consisteix a fer oblidar el màxim possible els seus procediments tècnics (com Magritte, per exemple, recomanava), i



particularment el del *collage*. Arribem aquí, en certa manera, als confins de la desaparició del pintor —com a actor estètic de la seva obra— en relació amb la seva pintura. Amb aquesta segona intenció, tanmateix, que consisteix a voler fer caure en la trampa l'pectador amb una idea individual (per no dir-ne individualista) de la pintura, una idea que la travessa com el camp d'experiències permanent de tots els possibles visuals. En la tercera sèrie dels quadres de Taulé, *Contrallum*, la qüestió del temps i de l'espai es desdobra encara amb més força i llibertat: dues figures, aquesta vegada, són confrontades l'una amb l'altra, en uns espais paral·lels o contigus, un dels quals il·lumina de vegades l'altre (*Les dues llums*, 1976) o

vegades el suprimeix (*Passeig*, 1976). Però lluny d'intentar de fer la mostració sistemàtica d'una idea inicial, com passava en els quadres concèntrics d'*Enllà del temps, l'espai*, Taulé intenta aquesta vegada mostrar les diferències graduals de separació i d'acostament entre les figures d'aquestes dues amigues: Laetitia d'Elchingen i Adriana Bogdan. Entre dos quadres, es creen relacions com entre dos éssers, unes relacions de semblança i d'antagonisme, d'osmosi i d'impenetrabilitat, de separació i de invisibilitat, d'analogia o de metàfora. En cada nou espai, aquestes accions canvien: a la terrassa del *Jeu de Paume*, les dues siluetes s'acosten a nosaltres a contraclaror, dins una llum malva on el menor objecte sembla regular, darrera la seva ombra, en relació a nosaltres. Davant el Mont-Cervin, dues guineus lligades pel cap uneixen l'espalla dreta de Laetitia a l'espalla esquerra d'Adriana, i davant el paisatge crepuscular del lemen, el secret que sembla que xiuxiuegin enemic d'un silenci massa gran per a elles allò que les reuneix fortuitament a la posta del sol (*Iemen*, 1976). Cada gada, com passava també en la sèrie Velázquez, el paisatge esdevé el teló de fons revelador que posa en evidència la distància, o la no-distància, entre allò que uneix les figures l'una a l'altra i allò que les separa del món que les envolta: una mena de temps-espai és així representat però, en substituir els personatges de Velázquez, Laetitia i Adriana multiplicen el sentiment del present per dos.

Probablement és a *Les dues llums* on aquesta idea es manifesta més clarament: per bé que desplaçades en relació amb el fons d'aquests dos quadres que estan units l'un a l'altre per la línia de l'horitzó, Laetitia davant un paisatge tropical, Adriana davant un port rus sota la neu, són exactament situats sota la mateixa il·luminació que transforma llur dissemblaença exterior en complicitat. Ja no hi ha —aquí— espai ni temps reals, perquè la quadre contesta la realitat del temps i de l'espai de l'altre: l'espai mental existeix un temps imaginari que prové més aviat del "treball del somni" que del realisme. Quan Laetitia, sola amb una taula davant del mar (*Quadres vermellos*, 1976) ens dóna l'esquena i mira, cap a l'esquerra, fora del marc del quadre, veiem que el mar és buit i lis com la taula: el pintor ha com *arrasat* la realitat. L'essencial és allò que passa pel cap d'aquest personatge, tan solitari, també, com la nena d'*Enllà del temps, l'espai*, entre dues cadires des: vull dir en el terreny, no visible, no retinià, del pensament, l'existència central permanent del qual el quadre té la funció de recordar. Tota la pintura de Taulé gira al voltant d'aquest punt irreemplaçable: la presència, tancada sobre si mateixa, d'un individu que intenta situar-se en l'espai i el temps i que es descobreix, al mateix temps, presoner d'un món que ell no ha triat i que no es resol mai a acceptar tal com és.

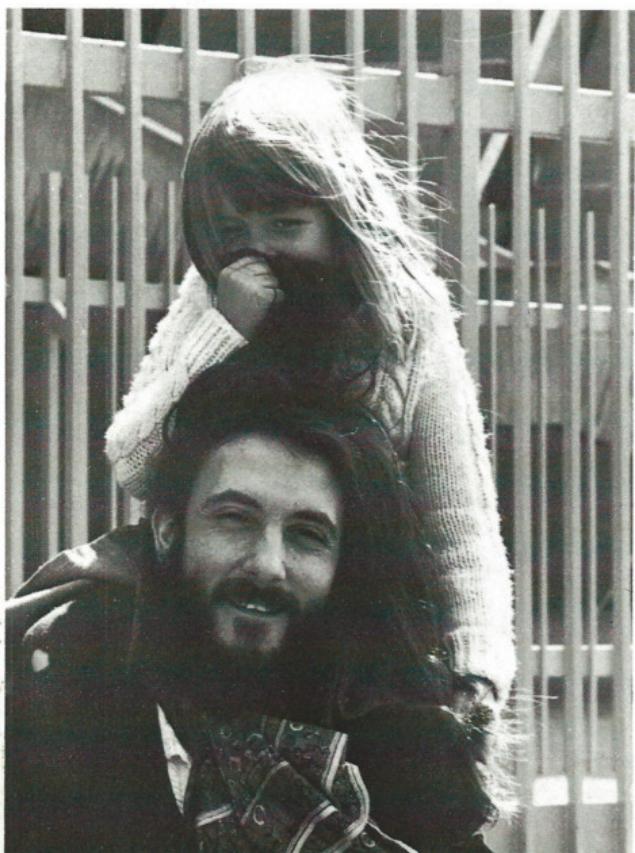
Així, fent com si pintés la realitat exterior de manera més o menys tautològica, Taulé compleix en realitat l'operació contrària. Sens dubte la seva pintura ha trobat el seu paradigma en aquest maletí d'alumini, col·locat al costat de la taula dels *Quadres vermellos*, i que tornem a trobar al bell mig d'un passadís del Chelsea Hotel de Nova York (*Al Carrer 23*, 1976), ja que demostra, amb la seva sola presència argentada dins aquesta esplèndida llum groga, que tot és amagat, i que cal obrir el significat del quadre per intentar percebre'l en la seva totalitat —no satisfer-se, en cap cas, amb allò que hi ha allí, ofert a la nostra visió, i tancat sobre si mateix. En aquest quadre, un dels més reveladors d'Antoni Taulé, les dues teles que el componen s'ajunten exactament en el punt de la separació de les dues fulles de la finestra del fons, com si, tot d'una, Taulé hagués lligat l'obertura de la maleta a la de la finestra, i la lectura del seu quadre a una efacció.

La llum i les ombres de Taulé són les que cauen, entre un somnieig inquiet sobre el món, i el món mateix, dins aquest interval de reflexió que ens permet de reconeixer que, en una societat inacabada, inestable, on tot sembla que se separa, que es trenqui, tot roman misteriosament unit, i pròxim, fins i tot allò que més s'allunya de nosaltres. El 1891 Mallarmé deia que el món és fet per anar a parar a un bell llibre. Avui podríem afegir que els quadres bells, així com els llibres bells, són els que culminen en una nova idea del temps i de l'espai, on el pensament de cadascú es convertiria, efectivament, en el centre del món. Bella utopia, dirà algú. No en trobo cap de més eficaç per a donar sentit a allò que, aparentment, no en té. Per què pintar, si és per acceptar que el nostre pensament és impotent per a penetrar allò que veiem? Per què escriure sobre la pintura, si és per limitar-nos a repetir, amb paraules, allò que la nostra retina registra? Els ulls són uns òrgans essencials del cervell: en formen part. L'error dels qui volen reduir la pintura a l'*opticalitat* consisteix a oblidar aquesta simple, i científica, constatació. Per a l'home, no hi ha cap ruptura acceptable entre el visual i el mental.

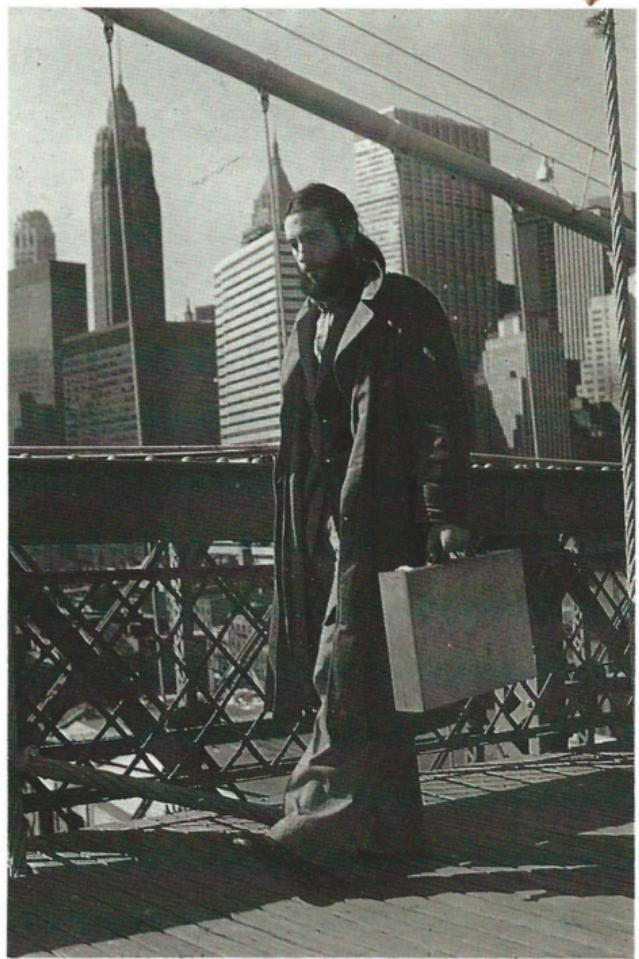
Mirant els arbres tallats en forma d'arcada de *Passeig*, i el verd dels boscos emboirats, què descobrim de més del món, sinò, en primer pla, allò que amaga la figura d'aquesta dona que sembla que estigué esperant, dreta sobre la gespa, com si transformés aquest jardí, amb el seu maletí argentat, en una immensa andana d'estació per a un tren que no arribara mai? Aquest maletí d'alumini, que anem trobant d'un quadre a l'altre, d'un país a l'altre, tant en els paisatges d'Adriana com en els de Laetitia, en una duna (*Duna*, 1976), un carrer (*Museum*, 1976), o a l'entrada d'un sindicat de camioners neoiòrquins (*Union*, 1976), conté l'única realitat imprevisible, ja que en ella es juga alguna cosa imprevista, cosa que a cada instant pot canviar la idea que ens formem del món: el pensament secret d'un individu.

ALAIN JOUFFROY

* Cf. MICHEL FRIED, *Trois peintres américains*. "Peindre", Revue d'esthétique, 1976, 1, 10/18, Paris.



Antoni i Djamilla Taulé



El maletí d'Antoni Taulé



LA PEQUEÑA MALETA DE ANTONI TAULÉ

No se sabe exactamente el motivo por el cual los críticos de arte pretenden asumir el papel de jueces acerca de lo que resulta conveniente opinar sobre el lugar que ocupa un pintor en la historia. Se arrogan unos derechos que, de forma harto rara, los artistas les permiten a veces ejercer a sus propias expensas. Existe, por supuesto, un simulacro de ceremonia ritual en la que el pintor desempeña el papel de víctima para acabar triunfando de aquellos que le han "matado" con palabras. Ahora bien, una de las pretensiones más peligrosas de la crítica de arte consiste en determinar la orientación general de la pintura, en función de criterios de "modernismo" y de vanguardia que es, por añadidura, la única en querer definir. Así es cómo, de Manet a la pintura abstracta americana, algunos críticos ven una suerte de fatalidad histórica inevitable que los pintores no harían más que ilustrar a través de etapas sucesivas. Es en nombre de Manet, de Cézanne y de lo que se ha ido tramando en el seno de la crítica de arte partir del fauvismo, del cubismo, del constructivismo, del suprematismo, etc., que se ha intentado (con cada vez menos éxito, bien es verdad, desde hace diez años) considerar toda pintura figurativa, representativa, que no se atuyese estrictamente a las enseñanzas de Matisse, de Kandinsky, de Malevitch y de Mondrian, como una forma regresiva, antihistórica, "paseista", de creación pictórica. Afortunadamente, dado que cambia el semblante de la posteridad a cada generación, o casi, la crítica se ve obligada a cambiar con igual frecuencia su escala de valores, y los pintores acaban siempre echando por tierra lo que cree ella haber establecido de una vez para siempre.

Desde muy pronto, ya desde finales de la década de los cincuenta, me he opuesto a esa concepción dogmática, que se quería ahora hacer pasar por "hegeliano-marxista", de la historia reciente de la pintura occidental. Debo hacer hincapié en el hecho de que es gracias a Marcel Duchamp, y a lo que me dijo éste, en 1954, en contra de lo que él denominaba la pintura retiniana, la que se limita al ojo, a la mirada y a la vista, y que responde exclusivamente a una definición óptica de la pintura, que he podido prever que verían la luz otras investigaciones, a través de las ideas y las técnicas pictóricas, que las que perpetúan aún los principios a partir de los cuales el arte abstracto más formal, más decorativo y más huerto ha sido hecho posible en Escandinavia, por ejemplo, y en los Estados Unidos.

Contrariamente a lo que aseveran determinados críticos americanos, tales como Clement Greenberg y Michael Fried, toda verdadera pintura no se ciñe a la mera necesidad de "tratar problemas formales suscitados por el arte que les ha precedido", y no se reduce a "un deslizamiento progresivo de una pintura que apunta hacia la representación de la realidad, una pintura que se preocupa cada vez más de los problemas que la atan directamente" y los eslabones de cuya cadena vendrían representados por "Manet, los impresionistas, Seurat, Cézanne, Picasso, Braque, Matisse, Léger, Mondrian, Kandinsky y Miró." Las contradicciones aportadas, individualmente, por Marcel Duchamp y por Francis Picabia a la filosofía de la historia del arte que se ha sacado de dicha nomenclatura, han tenido, en efecto, como colofón el desmentir punto por punto el sentido de semejantes conclusiones, y el poner en entredicho la jerarquía de los valores estéticos que dicha filosofía ha tratado de imponer: el Pop Art, el Nuevo Realismo, los Objetores, la Figuración narrativa, el Foto-realismo, así como lo que yo denomino la nueva pintura de historia han contribuido, en gran medida, a que se tome conciencia de ello. Lo que no viene a condonar, ni muchísimo menos, todas las formas del arte abstracto —ni por pienso—, sino que recusa de antemano la tentación ostracista y hegemónica de sus defensores. El surrealismo ha servido, recordémoslo, para dejarla sin esperanza alguna de prosperar, y ésta es, probablemente, la razón por la cual se sigue, allende el Atlántico, tanto subestimando su importancia histórica, como falsificando el papel de Dada.

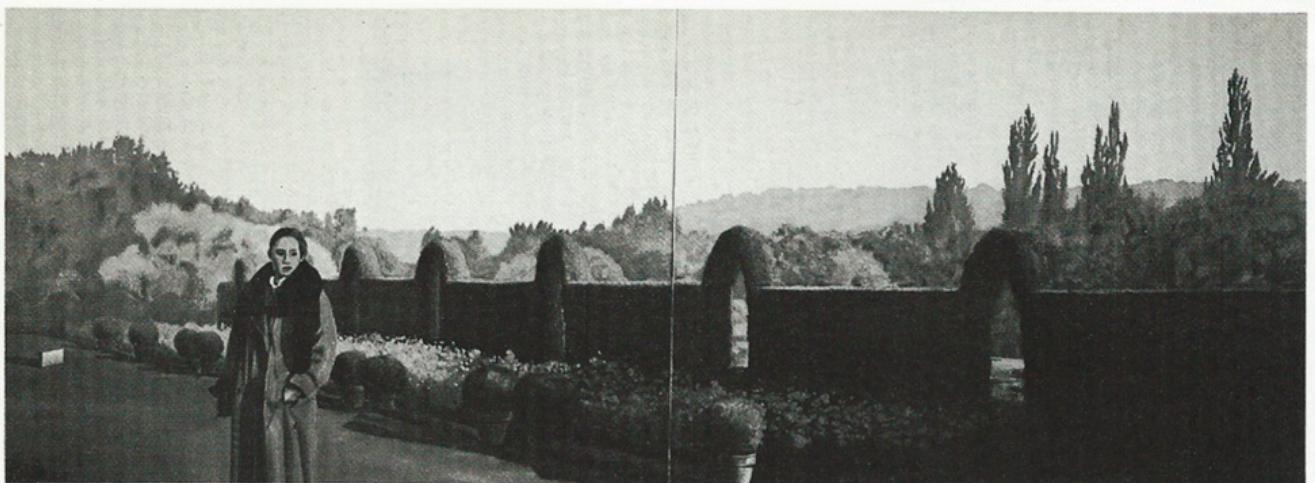
Cada vez que me las tengo que ver con lienzos de algún joven pintor que tiene inquietudes tanto en lo tocante a modernidad como a figuración y a representación, son consideraciones de esta índole las que acuden a mi mente, y los cuadros que Antoni Taulé me ha ido mostrando desde hace tres años se inscriben, desde mi punto de vista, dentro de esa dilatada controversia. He tratado de aproximarme lo más que he podido, dentro de lo factible, de su elaboración, intentando comprender, ante todo, a qué móviles inconscientes podían corresponder y procurando captar, desde el principio, los riesgos que entraña la constitución de un lenguaje figurativo, que se ha ido desarrollando bastante rápidamente, y al que, creo yo, se debe prestar una atención tanto mayor que puede llevarlo, el día de mañana, a asentarse de forma inopinada. La generación a la que pertenece Taulé le incita, en efecto, a contemplar la obra de sus mayores y de sus inmediatos predecesores como el fondo a partir del cual su propia pintura se distingue y se distinguirá con cada vez mayor claridad. Pero, no es en la ignorancia de la pintura abstracta, expresionista, geométrica, *all over* o "soporte-superficie", que la suya se va hilvanando y cobrando cuerpo. Muy al contrario, los cuadros de Taulé pueden ser interpretados como respuestas individuales a un conjunto de teorías, contradictorias entre sí, pero que tienden,

cada una de ellas, a privilegiar una forma de expresión pictórica a costa de todas las demás. Este pintor concibe sus cuadros por series, tal como lo han hecho algunos impresionistas y, desde aquellos entonces, buen número de pintores abstractos, lo que facilita una lectura de sus intenciones más coherente de lo que permitirían cuadros aislados los unos de los otros por lo que a la disparidad del tema y al tratamiento formal de éste se refiere. Por tanto, nadie podría, sin pecar de abuso, intentar aprovecharse de Taulé como de un pretexto para ejercer a su vez una suerte de terrorismo crítico en contra de todos aquellos que no pintan como él: el "realismo" de sus cuadros deja traslucir la construcción y la sistematización del arte abstracto y una de sus cualidades principales reside en permanecer abierto a todo cuanto pueda ensanchar su propia concepción del espacio pictórico, y a renovar los medios figurativos a través de los cuales puede captar algo más de lo que ha sido captado por la pintura realista del siglo XIX, de la que el hiperrealismo es (al propio tiempo que de la minuciosidad de Ingres) el heredero contemporáneo.

No creo que se pueda, sin dar muestras de dogmatismo y de ligereza, ignorar de ahora en adelante lo que diferencia la pintura de Taulé tanto de una ingenua reprise del realismo del siglo XIX, como del hiperrealismo del siglo XX. Basta con analizar el clima psicológico de incertidumbre de su lienzos para convencerse de ello. Tal como, en 1891, lo decía Mallarmé a Jules Huret, creo que "en una sociedad carente de estabilidad, carente de unidad, no puede florecer un arte estable, ni arte definitivo alguno" y que "de esa organización social inacabada, que explica al propio tiempo la desazón de las mentes, nace la inexplicada necesidad de individualidad". Se puede comprobar fácilmente la propiedad de ese punto de vista en todos los campos de la creación, desde hace más de ochenta años. Ciertamente, los cuadros de Taulé no tienden a crear un "arte estable", un "arte definitivo", sino que responden con toda evidencia a la "apetencia de individualidad", cuya incertidumbre, desazón, una especie de interrogante lancinante y permanentemente sin respuesta, constituyen toda la virulencia así como la actualidad.

Los cuadros de la serie *Enllà del Temps, l'espai* (1974), cuyo tema central viene representado por una niñita de tres años de edad, situaban a ésta en espacios, interiores y exteriores, en los que se hallaba ella siempre sola. Solita, sentada en un banco, en un sombrío pasillo del Palacio de Justicia, solita, en las escalinatas o en la terraza del Museo de Arte moderno de París, solita, sentada a una mesa de grandes dimensiones, solita, de espaldas, al lado de un coche aparcado, solita, ante el muro del cementerio, solita, corriendo por delante de la fachada de un castillo, o en un paisaje de orillas del mar, o también caminando sobre las traviesas de unos rieles de ferrocarril, en un paisaje desértico. Uno de los lienzos más sorprendentes de esta serie nos la muestra, sentada en el suelo junto a un radiador, tratando de utilizar un teléfono, como si estuviese sola y abandonada en el apartamento. Observada, espiada, captada su imagen a su talla de criatura —menos en las escaleras, donde se la ve desde arriba intentando alcanzar a gatas el piso superior—, esa niñita tiene todo el aspecto de estar insertada en un entorno no por ella escogido, adonde otros la han llevado, y que parece ver ella, por lo general, por vez primera. Se trata, pues, de la historia de un descubrimiento: el del mundo exterior —y de su mutismo carcelario— a través de los ojos de un niño. Una de las características esenciales, que se encuentra en todos los lienzos de esta serie, es lo que no se ve en ellos, lo que ha sido sistemáticamente pasado por alto: la presencia de otras personas. Ni padre, ni madre, ni rastro de ser alguno en la lejanía: el mundo de los objetos en el que se mueve ella está desierto. Así pues, Taulé no pone únicamente a contribución la vista, los ojos del espectador, sino también su imaginación, la conciencia que tiene él mismo del mundo en el que se desenvuelve. Esos cuadros, en los que la niñita está situada a menudo de tal guisa que parece estar esperando a alguien, o tratando de alcanzarle corriendo, revelan, sin que medie palabra alguna, la íntima soledad del individuo con respecto al espacio y al tiempo, incluso antes de que se forme lo que se denomina la "conciencia de sí mismo". El espacio de cada cuadro es el lugar donde empieza a surgir dicha conciencia. Fuera del tiempo, quizás exista el espacio. Pero, fuera del espacio, ¿qué es lo que hay? Nadie lo sabe. Las pinturas de Taulé no pretenden dar respuestas a semejantes preguntas, preguntas a las que ni los mismos filósofos y poetas son capaces de contestar, sino inventar la poética visual susceptible de fomentar en nosotros inquietudes a este respecto.

En la serie que Taulé ha consagrado a Velázquez en 1975, dicho interrogante se va precisando y desdoblando: ¿qué es de los personajes de Velázquez con sus trajes, sus mantillas, sus espadas, sus fusiles, sus bastones de mariscal, situados en un marco contemporáneo? La realeza va a la deriva en el seno de un mundo trastocado, en el que el genio de un pintor se torna anacrónico. Velázquez, es la pintura, pero es también el tiempo: el que nos separa irremediablemente de la época de las *Meninas*. El trasplantar, tal como lo hace la imaginación, a los personajes de Velázquez fuera de su propio mundo, sobre las escalinatas del Museo de Arte moderno de París, o en una carretera cubana, o con una montaña nevada de Suiza como tela de fondo, es afirmar, en el cuadro, la primacía del espacio sobre el tiempo. Pero, no es hacer como si el tiempo no existiese. El rostro de Velázquez apareciendo encima de un charco de agua (*Gení*, 1974), en esa misma



terraza por la que deambulaba la niñita en la serie anterior (Bassal, 1974), dialoga en cierta manera con su sombra, substituyéndose a ella. El cuadro es por sí mismo el terreno en el que los signos se dan la réplica de un tiempo a otro, y su sucesión forma el cortejo en el que se reconoce y se descifra uno de los oculitos sentidos de la historia. La niña rechazaba la presencia de personas en torno suyo, de igual forma que Taulé rechaza el marco de Felipe IV en torno a los personajes de Velázquez y los introduce, con efracción, en el nuestro: el papa Inocencio X, que sigue con su carta en la mano, domina ahora Suiza con su mirada impávida (*La Lletra*, 1975); Esopo lleva el mismo libro bajo el brazo, pero, al igual que el Heráclito de Rafael en las escalinatas de la Escuela de Atenas, se encuentra ahora en las escalinatas del Museo de Arte moderno de París (Esop, 1975). Por lo que se refiere a Felipe IV, éste aparece impertérito, al otro lado de la mesa en la que se acaba de tomar el café (Desdejuni, 1975). Si se fija uno con más detenimiento, se reconoce incluso, sobre el diván, la muñeca de la niñita del *Enllà del temps*, l'espaï, abandonada detrás del hombre que ha encadenado a Velázquez. Así es cómo los cuadros de Taulé dialogan entre sí silenciosamente. De substituciones en sustituciones, acabarán sin duda por hacer aparecer al propio pintor en su taller, o en las diferentes circunstancias donde le arrastró su vida. A cada una de las series que realiza, se va aproximando más y más a la realidad de su existencia, como si le permitiese tomar paulatinamente conciencia de su propio pensamiento. Pero, por ahora, prefiere aún hacer aparecer a los demás en escena y en el espacio, antes que mostrarse a sí mismo, en su papel de oculto ordenador. En la serie dedicada a Velázquez, al igual que en las demás, Taulé deja asentado, sin embargo, aquello mismo que dicen, a través de medios diferentes, los pintores abstractos que pretenden pertenecer a la prosapia Manet - Cézanne - Matisse - Kandinsky - Mondrian: la autonomía de la pintura con respecto a las leyes del mundo exterior, la autoconstitución de sus medios específicos de organización. Pero, en vez de decirlo eliminando el espacio, la ilusión de la tercera dimensión, la figura humana y la historia, Taulé lo dice con el espacio, con la marcada ilusión de la tercera dimensión, con la figura humana y la historia. Revuelve, pues, en contra de sí misma, la teoría, tan cara a los críticos americanos: la pintura no es menos independiente y menos libre de decidir acerca de sus leyes recurriendo al espacio y a la figura, e, incluso, a la tradición pictórica, que aboliéndolas. Toda la ironía de la serie Velázquez consiste en hacer caer de pies la pseudodialéctica hegeliano-marxista de los historiadores del arte moderno, en la alusión a nuestra realidad cultural, a nuestro presente social y político: los cementerios de nuestros condenados a muerte, las calles de nuestras revoluciones, los divanes y los cojines de nuestros hogares, las escalinatas de nuestros museos, las chicas de nuestras revistas pornográficas, las montañas de nuestras vacaciones en Suiza. La pintura de Taulé no se moja más de Velázquez que Recalcati, en *La Bohème de Chirico*, se mojaba de Chirico, o que Erró, en los cuadros en los que establece analogías entre Léger, los comics americanos y las tiras cómicas francesas, se mojaba de Léger. Díré que se moja aún menos: Velázquez está ligado a todos los pasos graduales de la luz a la sombra que Taulé lleva a cabo en sus cuadros, y ello de forma aún más patente que, según Michael Fried, "De Kooning combina una práctica del color que recuerda a Rubens y a los Venecianos con la sintaxis visual del más moderno cubismo". Pero, en vez de "combinar" a Velázquez con el cubismo, Taulé lo concilia con esa nueva pintura de historia de la que Jacques Monory, Erró, Recalcati y Bernard Dufour han sabido dar recientemente, en Francia, ejemplos sumamente convincentes. Su meta no es la de asentar dicha conciliación a través de una "práctica pictórica a grandes rasgos", un "modelado heroico", sino a través de la sutileza más delicada, aquella que consiste en hacer olvidar en la mayor medida posible sus procedimientos técnicos (tal como Magritte, por ejemplo, lo recomendada), y en especial, el del collage. Se linda ahí, en cierta manera, con los confines del paso a segundo plano del pintor —en tanto que actor estético de su obra— con respecto a su pintura. Con esa segunda intención, sin embargo, que estriba en querer atraer la atención del espectador mediante un concepto individual (por no decir individualista) de la pintura, un concepto que la traspasa como el campo de experimentación permanente de todos los posibles visuales.

En la tercera serie de cuadros de Taulé, *Contrallum*, la cuestión del tiempo y del espacio se desdoba aún con mayor fuerza y libertad: dos figuras, en esta ocasión, se ven confrontadas la una a la otra, en espacios paralelos y contiguos, uno de los cuales ilumina a veces el otro (*Les dues llums*, 1976) o uno de los cuales suprime a veces el otro (*Passeig*, 1976). Ahora bien, lejos de tratar de llevar a cabo la demostración sistemática de una idea inicial tal como era el caso en los cuadros concéntricos del *Enllà del temps*, l'espaï, Taulé intenta ahora mostrar las diferencias graduales de separación y de aproximación entre las figuras de esas dos amigas: Laetitia d'Elchingen y Adriana Bogdan. Entre dos cuadros, se crean relaciones al igual que entre dos seres, relaciones de semejanza y de antagonismo, de osmosis y de impenetrabilidad, de separación y de connivencia, de analogía o de metáfora. En cada nuevo espacio, esas relaciones varían: en la Terraza del Jeu de Paume, las dos siluetas se acercan a nosotros a contraluz, rodeadas por una claridad malva en la que el menor objeto parece retroceder detrás de su sombra, con respecto a nosotros. Al pie del Mont-Cervin, dos renards

unidos por la cabeza juntan el hombro derecho de Laetitia con el izquierdo de Adriana, y ante el paisaje crepuscular del Yemen, es el secreto que parecen susurrarse en medio de un silencio demasiado imponente para ellas, que las reúne fortuitamente a la puesta del sol (Jemen, 1976). En cada ocasión, tal como era el caso en la serie Velázquez, el paisaje se convierte en el telón de fondo revelador que pone de relieve la distancia, o la no distancia, entre lo que liga las figuras la una con la otra, y lo que las separa del mundo circundante: una suerte de tiempo-espacio queda plasmado de esta guisa, pero al substituir a los personajes de Velázquez, Laetitia y Adriana duplican la sensación del presente.

Es, probablemente, en *Les dues llums* que esa idea se pone de manifiesto con mayor intensidad: aun cuando situadas en planos diferentes con respecto al fondo de esos dos cuadros que la línea de horizonte relaciona entre sí, Laetitia delante de un paisaje tropical, Adriana delante de un puerto ruso cubierto de nieve, están colocadas exactamente bajo idéntica iluminación, lo que transforma su desemejanza exterior en complicidad. En este caso, ya no hay espacio ni tiempo reales, puesto que cada pintura contesta la realidad del tiempo y del espacio de la otra: el espacio mental da vida a un tiempo imaginario que depende más del "trabajo de la imaginación" que del realismo. Cuando Laetitia, sentada sola a una mesa delante del mar (*Quadres vermellos*, 1976) nos da la espalda y mira hacia la izquierda, más allá del marco del cuadro, se puede observar que el mar está tan vacío y es tan liso como la mesa: parece enteramente que el pintor haya rasgado la realidad. Lo esencial es lo que sucede en la mente de ese personaje, tan solitario como lo estaba la niñita del *Enllà del temps*, l'espaï, entre dos sillas desocupadas: quiero decir en el campo no visible, no retiniano, del pensamiento, teniendo el cuadro por función la de recordar la existencia central permanente. Toda la pintura de Taulé gira en torno a ese punto insustituible: la presencia, encerrada en sí misma, de un individuo que trata de situarse en el espacio y en el tiempo y que se descubre, a la par, prisionero de un mundo que él no ha escogido, y que no se resuelve jamás a aceptar tal como es.

Así pues, haciendo como si pintase la realidad exterior de manera más o menos tautológica, Taulé, de hecho, lleva a cabo la operación opuesta. Su pintura ha encontrado, sin duda alguna, su paradigma en esa pequeña maleta de aluminio, situada junto a la mesa de los *Quadres vermellos*, y que vuelve uno a hallar ni más ni menos que en medio de un pasillo del Chelsea Hotel de Nueva York (Al Carrer 23, 1976), ya que ésta demuestra, con su mera presencia plateada bajo esa espléndida luz amarilla, que todo permanece oculto, y que se debe abrir la significación del cuadro para tratar de percibirla en su totalidad —no darse por satisfecho en caso alguno, con lo que está ahí, brindando a nuestras miradas, y encerrado en sí mismo. En esa pintura, una de las más reveladoras de Antoni Taulé, los dos paneles que la componen se unen exactamente siguiendo la junta de los dos batientes de la ventana del fondo, como si, en un arranque, Taulé hubiese relacionado la abertura de la maleta con la de la ventana, y la lectura de su cuadro con una efracción.

La luz y las sombras de Taulé son aquellas que caen, entre una ensueñación inquieta sobre el mundo y el propio mundo, en ese intervalo de reflexión que nos permite reconocer que, en una sociedad inacabada, inestable; en donde todo da la sensación de descoyuntarse, de quebrarse, todo permanece misteriosamente relacionado, y próximo, incluso lo que más se aleja de nosotros. En 1891, Mallarmé decía que el mundo está hecho para llegar a convertirse en un hermoso libro. Hoy en día, se podría añadir que los hermosos cuadros, al igual que los libros hermosos, son aquellos que llegan a convertirse en un nuevo concepto del tiempo y del espacio, adonde el pensamiento de cada cual se convertiría, efectivamente, en el centro del mundo. Bella utopía, se podrá argüir. No conozco otra más eficaz para dar sentido a lo que, aparentemente, no lo tiene. ¿Para qué pintar, si es para aceptar que nuestra mente resulta impotente para aprehender lo que vemos? ¿Para qué escribir sobre pintura, si es para limitarnos a repetir, con palabras, lo que capta nuestra retina? Los ojos son órganos esenciales del cerebro: son parte integrante de éste: el error de aquellos que quieren reducir la pintura a la ópticalidad viene a ser como olvidar esa simple y científica constatación. No existe, para el hombre, ruptura aceptable entre lo visual y lo mental.

Al contemplar los árboles podados en forma de arcos del *Passeig*, y el verdeo de los bosques llenos de bruma, ¿qué se descubre más del mundo, si no es, en primer plano, lo que oculta la figura de esa mujer que parece estar aguardando, de pie en el césped, como si ella transformase ese jardín, con su pequeña maleta plateada, en un inmenso andén de estación para un tren que no llegará jamás? Esta pequeña maleta de aluminio, que aparece en cada uno de los cuadros, en cada uno de los países, tanto en los paisajes de Adriana como en los de Laetitia, sobre una duna (*Duna*, 1976), una acera (*Museum*, 1976), o a la entrada de un sindicato de camioneros neoyorquinos (*Unión*, 1976), encierra la única realidad imprevisible, puesto que en ella se juega algo imprevisto, algo que a cada instante puede cambiar el concepto que tenemos del mundo: el oculto y secreto pensamiento de un individuo.

ALAIN JOUFFROY

*Cf. MICHEL FRIED. *Trois peintres américains. "Peindre"*, Revue d'esthétique, 1976, 1, 10/18, Paris.

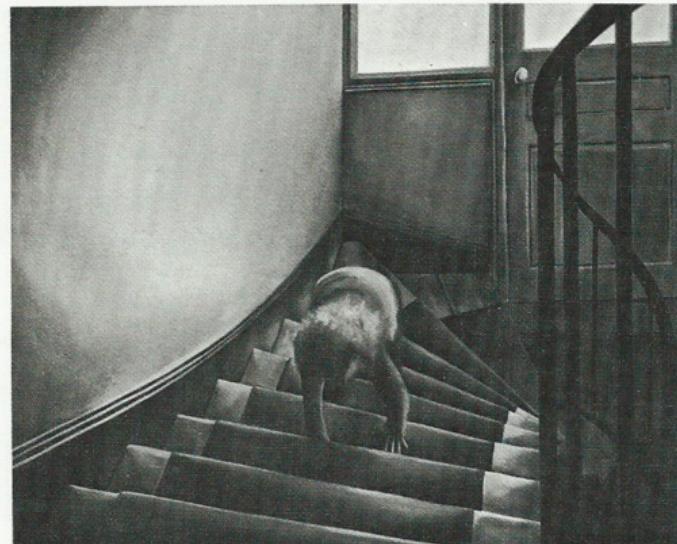
ENLLÀ DEL TEMPS, L'ESPAI



CREU. Oli damunt tela. 1974. 130 x 162 cm.



COTXE. Oli damunt tela. 1974. 130 x 162 cm.



PORTA. Oli damunt tela 1974. 130 x 162 cm.



CASTELL. Oli damunt tela. 1974. 130 x 162 cm.



DESERT. Oli damunt tela. 1974. 130 x 162 cm.



SUCRER. Oli damunt tela. 1974. 130 x 162 cm.

VELÁZQUEZ CEC.



OLIVARES. Oli damunt tela. 1975. 97 x 130 cm.



GRANADA. Oli damunt tela 1975. 97 x 130 cm.



LA LLETRA. Oli damunt tela. 1975. 97 x 130 cm.



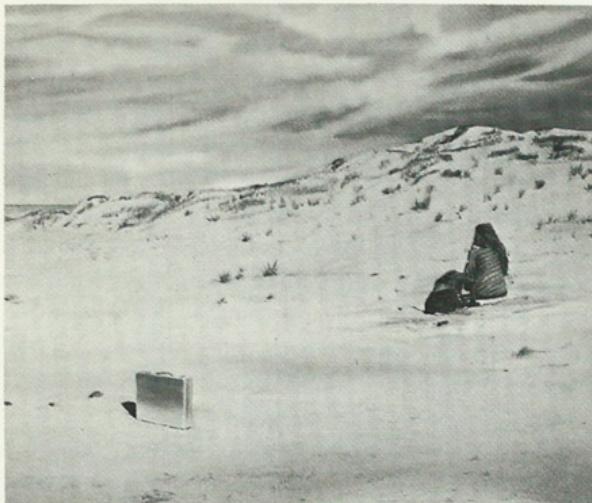
ESOP. Oli damunt tela. 1975. 97 x 130 cm.



DUQUE. Oli damunt tela. 1975. 97 x 130 cm.



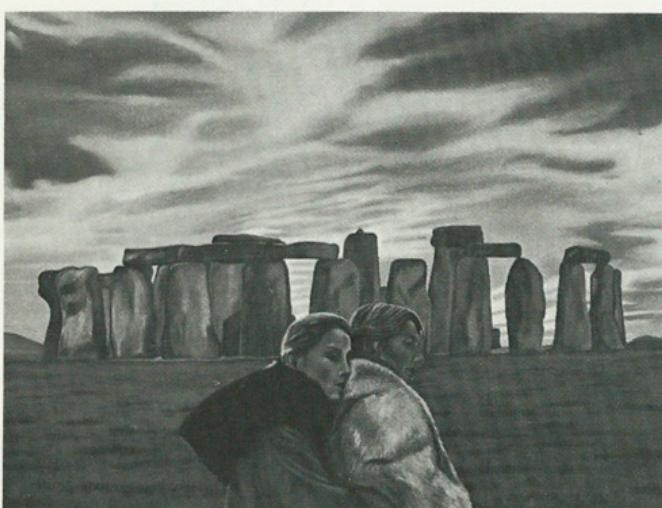
BARBARROJA. Oli damunt tela. 1975. 97 x 130 cm.



DUNA. Oli damunt tela. 1976. 81 x 100 cm.



IEMEN. Oli damunt tela. 1976. 130 x 190 cm.



STONEHENGE. Oli damunt tela. 1976. 97 x 130 cm.



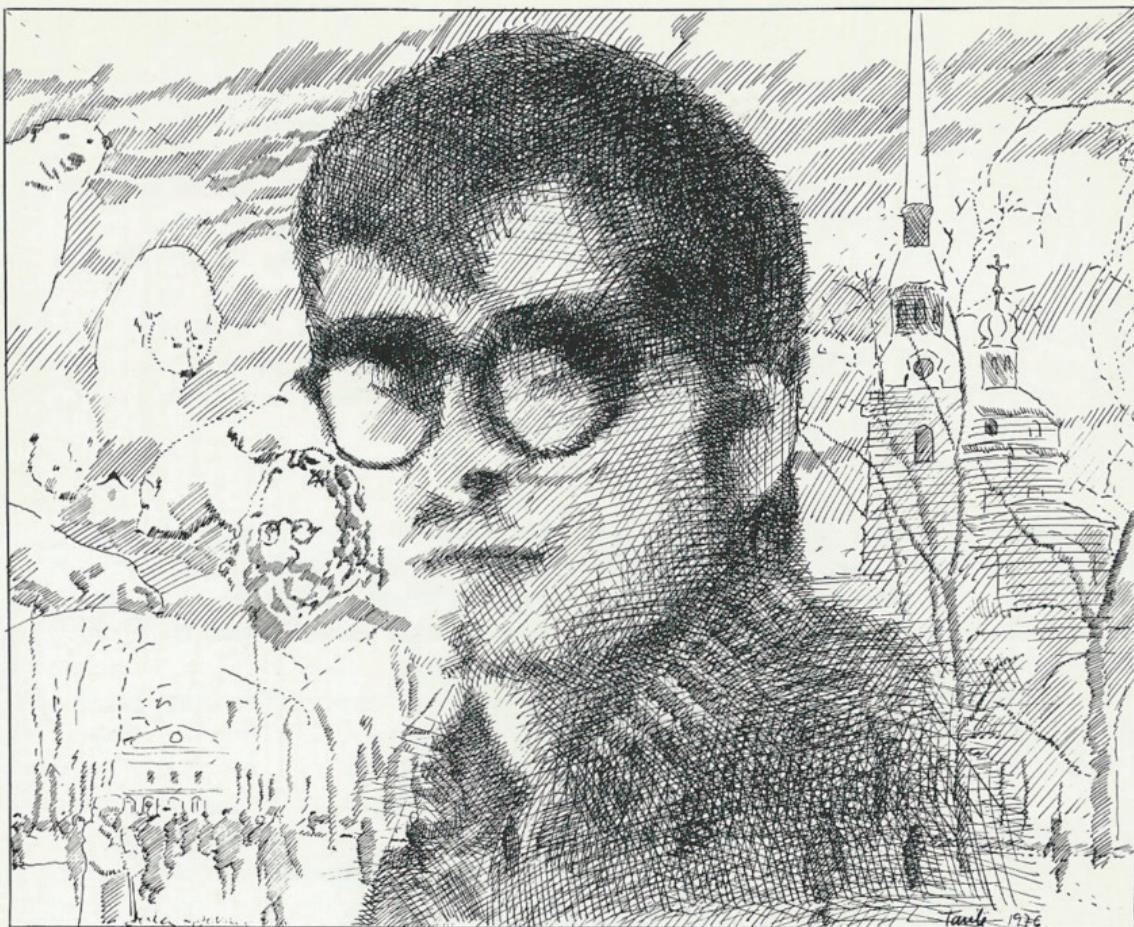
LENIN HILLS. Oli damunt tela. 1976. 97 x 130 cm.

BIOGRAFIA

1945. Neix a Sabadell (Barcelona) el 25 d'agost. Estudis a la Universitat de Barcelona. Actualment viu a París.
 1964. Viatja i resideix als Països Baixos i França.
 1966. Exposició individual a l'Acadèmia de Belles Arts de Sabadell. X Saló de Maig. Barcelona. *Happenings* a Sabadell, l'Escala i Can Padró.
 1967. XI Saló de Maig i secció contemporània del Museu d'Art Modern de Barcelona. Exposició individual al Cau Ferrat, Sitges. VI Biennal de Belles Arts de Sabadell.
 1968. Exposició individual a can Tatum, Sabadell.
 1970. Creació del Cerimonial Roig Negre. Exposició individual a l'Acadèmia de Belles Arts.
 1971. Resideix i treballa a Londres, París i Formentera.
 1973. Creació de la Pintura Normalista. Exposició individual a Sala Gaudi. Barcelona. Borsa Castellblanch. Biennals de León i Guadalajara.
 1974. Viatja al Brasil. Musée d'Art Moderne de Paris. Jeune Peinture. Grand Palais, Grands et Jeunes d'aujourd'hui. S. Comparaisons Paris.
 1975. Viatja a Rússia. Musée d'Art Moderne de Paris, Salon de Mai. Exposició individual a la galeria Mathias Fels, París. Salon de la Jeune Peinture, París. Maison de la Culture de Maló les Bains. Grands et Jeunes d'aujourd'hui. Biennal de Pintura Contemporània, Barcelona. Novembre a Vitry sur Seine. Foire de l'Estampe a Villeparisis. Éditions Ganesh. París.
 1976. Viatja als Estats Units. Fond National d'Art Contemporain, Collection d'État. Exposició Individual a la galeria d'Eendt, Amsterdam. Un siècle de Peinture Française, Collection Citroën. Galerie Noire, París. Galerie Fabien Boulakia, París. Galeria Maeght, Barcelona.

BIBLIOGRAFIA

- 1973. Josep M. Espinàs, Pròleg Sala Gaudi.
 Daniel Giralt Miracle, "Destino", 14-7.
 Santos Torruella, "El Noticiero", 3-7.
 Vallès Rovira, "Tele-eXprés", 29-6.
- 1974. Bernard Lamarche-Vadel, Opus International.
 Rosa Ten, "Diari Sabadell", 30-11.
- 1975. Alain Jouffroy, Catàleg Galeria Mathias Fels.
 Alain Jouffroy, Catàleg Europaña, 75.
 Gilles Plazi, L'enfance du peintre,
 "Le Quotidien de Paris", 28-6.
 Antoni Urrutia, "Batik", juny.
 Monique Dittierre, "L'Aurore", 3-7.
- 1976. Albert Skira, "Anuel 76".
 Alain Jouffroy, Catàleg Galerie D'Eendt.
 J. Sala Sanahuja, Catàleg Galerie D'Eendt.
 Hans Redeker, "N R C. Handelsblad", 28-1
 J. C. Van Der Waals, "Het F. Dagblad", 16-1
 Fanny Kelk, "Het Parool", 28-1.
 Jean Christophe Bailly, "XX Siècle".



EL MERAVELLÓS PROJECTE UNIVERSAL D'ANTONI TAULÉ

"el camí de Zhou és empedrat i dret com una fletxa"

Del Xi King (s.XI-s.VI a J.C.)

Tot hi és present:

Els arbres, com mantells, als stoks nocturns de l'escriptura. I els habitatcles coberts de brossa, amb el foc de les finestres reflectint-se dins el ventre dels ocells, la vall que fendirà tots els bromalls, i aquelles prades on algú conreava una estranya planta: el pensament.

La presència d'un mot traeix sovint l'absència de tots els altres. O potser és la blancor del paper el que amaga les guineus, les martes, les genetes, els fondals que en Taulé albirà des del seu observatori de les roques.

Caldrà també considerar l'ambigüïtat dels signes. Bes-treure un a un els elements que més tard compondran un paisatge. Llegir les platges, escoltar els quadres com si fossin una petxina, i fer entrar el vent a les sales on seran exposats.

Totes les frases van a morir a l'horitzó. Heus aquí la immensitat, omplint estances, esperes, els segles un a un. Aviat arribarà un personatge. La multitud roman apartada, amb els rellotges i els ocells a les mans. Ara travessa un núvol.

El mar.

Apareix un personatge de la vida del pintor —el pintor conviu amb ell, lluny d'allà, en un altre mapamundi. I després el sol, com una o de llum, multiplicant lesombres, els bassals i les veus.

O la maleta, com el fons d'un pou, mostrant els astres a ple dia.

Van passant més personatges, amb els quadres a tall de miloca, perdent-se finalment pel camí de les grans amplades —carbó del dubte: llur pensament.

JOAQUIM SALA-SANAHUJA