

EL TEXT PICTÒRIC. DISCURS METONÍMIC I EXPLICACIÓ D'UNA METÀFORA

(J. Hernández Pijuan i
A. Cardona Torrandell)

Pere Salabert

1. *L'anàlisi. Ambigüitat del discurs estètic*

Si tot al llarg dels textos és l'ambigüitat, allò que un «excés» en la significació de la pintura fomenta i protegeix —per una mena de retorsió d'aquest suspens que trobem en el lloc dels significats—, allò que la producció estètica provoca en cada operació crítica (o en cada anàlisi) és una *sistemàtica destrucció* del «codi» que amb aquesta operació precisament pretenem trobar. Destrucció que farà veure, finalment, una ductilitat combinatòria dels significants, un funcionament entròpic del text, i, en conseqüència, el recolzament de l'obra en l'imprevist,¹ en l'atzar.

Així, una «posta en práctica» del discurs pictòric en o a través del model estructural («simulacre») dels quadres, no produeix altra cosa, després de tot, que una minva accelerada en la significació (selecció d'una via en el significar obert, d'una parcel·la de sentit, d'acord amb *les intencions* de l'anàlisi). Procediment que fa témer, a cada moment, una defallença irreversible de l'objecte.

És per aquest motiu que cal tenir contínuament present el caràcter de «model explicatiu» d'allò construït per l'exploració, per l'anàlisi, pretenent explicitar el seu objecte: model hipotètic, no necessàriament probable. I que: ni tan sols allí on aquest «model proposat funciona operativament sabré quines i quantes altres possibles relacions l'operació ha deixat de banda».²

Tinguem en compte, doncs, que la transcripció analítica (que es pretèn «tètica») del discurs «estètic» no és més que *la resolució final d'un mimetisme desesperat* que hom presenta com una explicació tendint al lògic i raonable (tant com dir, amb uns altres termes: *transformar / posar una*

raó «pràctica», bastida sobre el desig, sota el domini esclaridor de la raó «teòrica» —a canvi, diu Lyotard,³ d'«*une sorte de VULGARITÉ IRRÉMÉDIA-BLE*»—; substitució o desplaçament realitzat amb la *comprensió* —sovint fatal— de l'objecte d'aquest teoritzar).⁴ Si això ho tenim en compte, veurem que tot assaig en aquest sentit obliga no solament a parcialitzar l'objecte analitzat, sinó també a *substituir-lo*; obliga a efectuar una destrucció que s'amaga (es dissimula) sota l'*allure* d'aquella raó i d'aquest mètode.⁵ «Re-mei» —a l'ambigüitat de les pràctiques de significació en el domini estètic— que consisteix, en el fons, a posar una metàfora de sentit abastable (dissimulada pel fet de la seva convencionalització, que la fa «passar sense escarafalls»), allí on la metàfora brillant i inesperada del discurs-objecte (l'obra artística) resulta simplement fruïble, però inexplicable.

I s'ha d'admetre, segons això, que la lectura semiòtica es constitueixi, en la seva necessitat de precisió, com un procés auto-reflexiu gràcies al qual tracta *de dominar-se*, intenta posar fre a una metàfora que —per aquesta raó— s'enfronta a la pròpia degradació (en la que es presenta com a metonímia). La semiòtica prova així *de revaloritzar-se com a crítica* en la seva voluntat de meta-significació «motivada» o «natural», directa, de la significació (el sistema?) del discurs estètic (del) que està parlant.

Considerada la pintura com a portadora de sentit —una zona vasta, global, on situar els significats—, i el «muntatge» crític sobre ella com la instauració d'un *discurs segon* sobre aquest «portar sentit», considerat així, ja no resulta estranya (i molt menys paradoxal) l'observació de Greimas, segons la qual el sol mitjà per a parlar adequadament del sentit consistiria en construir-se un llenguatge *que no significués res*. Trobaríem així una *distància objectivant* apropiada per a fer discursos *sense sentit* sobre discursos amb sentit.⁶ Però és clar, no es tracta tant d'inventar-se'ls per principi, els termes d'aquest llenguatge de l'anàlisi, com de realitzar-se (la mimesi de l'«aparell» crític) *en l'exasperació*; de tendir a una *literalitat*, a una sinonímia del discurs pictòric en el text que l'explora apassionat. El que defensa Greimas, de fet, és la possibilitat (en certa mesura utòpica) de construir l'anàlisi com un trop retòric enorme i discontinu: metàfora total i única en els seus recursos significants.

I és aquí, justament, on resulta òbvia la dicotomia existent entre la precària realitat del discurs *sobre la pintura* i la seva utopia d'eficàcia. L'ambigüitat de la producció estètica es reflecteix clarament —això, com a mínim— en una «profunditat» de la reflexió analítica, en una profusió de la interpretació que ella provoca, car en definitiva el problema es troba en saber de quina manera un signe en pot produir *un altre que el digui*.⁷ D'aquí que el comentari interpretatiu estigui condemnat a assemblar-se indefinidament al seu objecte⁸: si l'anàlisi no *mima* en el seu fer referencial els quadres, els imita —fins i tot sense voler-ho— en llur organització: en el *desordre*.⁹ I és aquí on trobem, finalment, el cul de sac en què la interpretació i l'anàlisi cauen, malmeses per llur inèpcia enfront de la veritat —substituïble, en última instància, per una versemblança epidèmica que constitueix el seu únic contingut—. Imatge virtual, discordant, d'un model que conserva la *força* de significació original (essent aquesta *força*, molt probablement, *el significat*), la crítica oscilla entre (i és) una fidelitat

fatalment destructora del seu objecte i una possible deserció d'aquest gest, d'anduvi defectuós, de tal forma que en endavant pugui ésser concebuda com a «creació» autònoma. (Tal com demanava Baudelaire. Teoritzat —i practicat també— per Barthes: el discours «*amoureux*». Exigència, en Jean-François Lyotard, de què la «veritat» buscada per la crítica esdevingui en el text, també, una qüestió subjectiva i estilística. Etcétera.) En qualsevol cas: Procés de *comprensió* que liquida —primer segmenta i després substitueix— l'obra analitzada.

2. *Metàfora/metonímia*

Ara, fins a quin punt cada un d'aquests dos discursos, emprats aquí com a camp d'operació (teòricament) unificats en l'*opositivitat pertinent per a la lectura* (ACT/JHP),* posseeix un grau d'ambigüitat que —pel seu desnivell, bàsicament— mantingui aquest enfrontament?, o que, cas de no ser així, ens el negui amb una clara ressemblança?

A veure.

El comprensible es:

Primer, que establir una relació del funcionament polisèmic, dispersiu (extrem que no caldrà demostrar de tenir en compte que quasi tot l'escrit aquí *en pateix i així l'expressa*, aquest funcionament multívoc), amb la quantitat de metàfores posades en circulació pels quadres, resulta una actitud simplista —tot i que l'estructuració del discurs (ACT, notablement) sobre l'eix metafòric de la selecció es mostri empíricament origen d'ambigüitat.

Segon, que l'operació consistirà més aviat en recollir i ampliar les diverses al·lusions possibles a un nivell tropològic (retòric) del discurs ACT/JHP per a situar-lo, així, en l'oposició metàfora/metonímia.

D'aquesta manera sorgirà un nou nivell dicotòmic, un estrat d'anàlisi segons el qual *tot allò que comporta (en la pintura) una contigüitat en el sentit —des del treball inscriptiu de la figura, l'empremta, fins al representar que anomenem icònic— correspondrà teòricament a la metonímia, mentre que la metàfora mantindrà la superfície en un suspens, d'aquest sentit, en un aïllament d'allò que el quadre diu en una altra cadena: un segon discurs al qual substitueix, desplaça, i que cal trobar sota la metàfora COM A SIGNIFICANT METONÍMIC del discurs que s'analitza.*

Així doncs, no n'hi ha prou constatant que l'objecte reuneix unes característiques generals (formatives, lexicals, sintàctiques, etc.), característiques previstes ja pel «mètode» utilitzat per a descriure'l. Característiques, insisteixo, pre-donades pel sistema estructurant («simulacre») que hom *sobreposa* a l'objecte tot esperant que un i altre s'acordin, que llur ajustament no faci aigües (d'aquí la vaguetat metòdica de l'exploració semiòtica, que guanya en possibilitats allò que perd en precisió i objectivitat). La manera, l'ocurrencialitat d'aquests trets discrets, significants, hauria de

* A. Cardona Torrandell i J. Hernández Pijuan. ACT i JMP a partir d'ara.

poder ser esbrinada. S'hauria de poder isolar cada unitat sintàctica com a membre d'una classe: construir un ordre global combinatori que generaria la *seriació* del discurs, p. ex., o que impulsaria simplement la repetició d'uns procediments representatius, icònics. En assajar aquesta construcció, però, o aquest «model» explicatiu, ens trobem amb una impossibilitat d'avançar —d'explicar les «normes»— a partir d'un punt que resulta ja difícilment perfilable, per bé que real. Punt, aquest, on el discurs esvalota els codis, s'allunya de la convenció («creativa») sobrepasant el llindar d'allò que és *a priori* desitjable perquè (i únicament) és previsible.

[Evidentment, en relació al que acabem de veure.

1. No hi ha manera de significar *a partir* d'aquest límit; és a dir: a l'interior d'un «excés» que descarta els codis i (per tant) *inintelligible*.

2. Tota producció autènticament «creativa» comença, en conseqüència (però sobretot per a l'anàlisi), en un terreny normatiu, «vulgar»: enceta, de fet, *una deflagració del dir amb la perspicàcia de fer-se entendre*.

Així:

A) L'anàlisi pervé, per la seva banda, a una *re-sistematització* (hipotètica) del desordre imposat pel discursejar estètic als quadres, però a condició de veure'l, aquest desordre, en allò que d'ells resulta visible-intel·ligible (és clar, la qüestió continua essent aquesta: la visió: l'ull).

B) *Re-sistematització*, que impulsa el discurs estètic a una significació «legal» (ho dèiem només començar). Legalitat, però, que en ell —el discurs estètic, els quadres analitzats— és, ALLÍ ON LA DIU L'ANÀLISI, INEXISTENT.^{10]}

Aquest domini, el de l'heterogeni dels discursos

(Kristeva: «que opera a través de la significació, malgrat ella i a més a més, per tal de produir unes *manques* de sentit que no solament destrueixen creences i models preestablerts en la significació, sinó també, i en les experiències radicals, la mateixa sintaxi, que garantitzaria la consciència tètica»¹¹⁾,

és el lloc, doncs, on EL LLENGUATGE ES DESIX DE LA LLENGUA, desarticula la «raó» i significa-fora: en un no-sentit que és l'inesperat, l'«extramurs» del sentit (el cos?).

La metàfora rebutja aleshores els lligams (de convenció o d'analogia, que estableix en aquest cas un iconisme de la «figura») que encara poden mantenir una dependència congruent entre la seva matèria significant, la figura detallable, analitzable, i el *significant* que en la llengua és jutjat amb «pertinència» per a la significació, i al qual el text desplaça. El joc metafòric ascendeix, en aquest moment (i posem aquí en relació la regió del significar «illegal», heterogeni, amb un concepte de *simbol* diferent a l'utilitzat correntment en lògica i en lingüística), al rang de la *producció simbòlica*: producció que en diversos autors, nordamericans sobretot, és una pràctica tropològica de caire personal, «privat»: el «*private symbolism*». Així, «*le symbole se situe au niveau du sens. MAIS IL NE COINCIDE PAS AVEC LE SENS*».¹² I és per això que la conducta que provoca la «posició» del

discurs (matèria, del sentit) en una relació conflictual amb allò que precisament se suposa que condueix, abriga i promou, resulta en si mateixa improbable.¹³ I és improbable perquè l'objecte (suposat) de la promoció del discurs és «un pensament», però col·lectiu, compartit (és a dir: allò que en el pensament del subjecte que fa discurs *JA ESTÀ PENSAT*: reemergència d'una significació social, política, etc., predonada), puix que el pensar veritablement «privat» és desordre, desobediència: onirisme que desbloqueja, allibera per via de ficció, el pensar convenient; social. Hom podria entendre, per aquí, que tan bon punt l'aparell teòric no defuig l'acció, ans bé s'hi aplica, contorneja i delimita el seu objecte *sense descriure'l*, la carcanada del mètode¹⁴ —obligada als fets— s'esfondra.

Hi ha però, sens dubte, una relació entre aquesta deserció del significar normatiu i la simbolització. En la metàfora es produeix una plus-vàlua de sentit, un augment (per tant) de l'estatut ambigu que és propi del discurs estètic. (La connexió entre la producció multivalent, metafòrica, i el discursar afectiu, «irracional» —discurs que seria una primera i sobretot *directa* aproximació al significar, com volia Vico— la veurem més lluny.) El que convé tal vegada precisar és que l'eix selectiu de la metàfora fa del seu discurs un paradigma *sense ordre*, mentre que en la metonímia el paradigma apareix només *usat*: per un sintagma de necessitat significant, expedient per aquest motiu de la seva *artificiositat*.

Ara bé, el símbol comparat amb la metàfora desbarata, descompon, opera una impugnació total de la significació *para-doxal metafòrica*. Si l'ambigu es conserva en el símbol és perquè aquest no s'acomoda *de cap manera* als codis. —No és que practiqui una recodificació *amb altres termes* (com seria el cas de la metàfora), sinó que la seva «intenció» consisteix en instaurar una pràctica que caldria anomenar a-tòpica. És per aquesta raó que el símbol és *més* que la metàfora: la conversió de la segona en el primer es produeix —observa Urban¹⁵— en expressar continguts «ideals», no deïdors d'altra manera. Si la producció simbòlica s'inventa *necessàriament un codi* —en cada manifestació, en cada lectura— (aquesta necessitat, per altra banda, diferenciant-la de la metàfora), codi que no arriba mai a fixar,¹⁶ la *lleï* del metafòric consistiria en exercir sobre un sistema donat una *coacció* que és sempre indeterminada (a no ésser que el text presenti un «figurar» ja instituït) abans del desxiframent. En la metàfora comença, doncs, *UN PROCÉS DE CONSCIÈNCIA DE L'ESCRITURA*; amb ella (i amb el símbol) hom es lliura a una crítica del llenguatge.¹⁷

Però si en el material significant del discurs no és obligatori un aspecte immediat i detallable, unes propietats en superfície d'allò que és metafòro-simbòlic o bé metonímic, de quina manera reconèixer, sense produir pressions, allò que significa en una o altra direcció? O, puix que la dualitat oberta no respon a la realitat (no hi ha dos llenguatges dintre del llenguatge), ¿com averiguar el grau d'inclinació, el desequilibri que caracteritzarà el discurs? El discurs simbòlic en el seu procés referencial no exclou una homogeneïtat metonímica en el significar; i la inversa: una configuració textual de caràcter metonímic *en el detall* pot trametre a un contingut/significant, segona cadena d'un *altre efecte* de sentit, metafòric.¹⁸

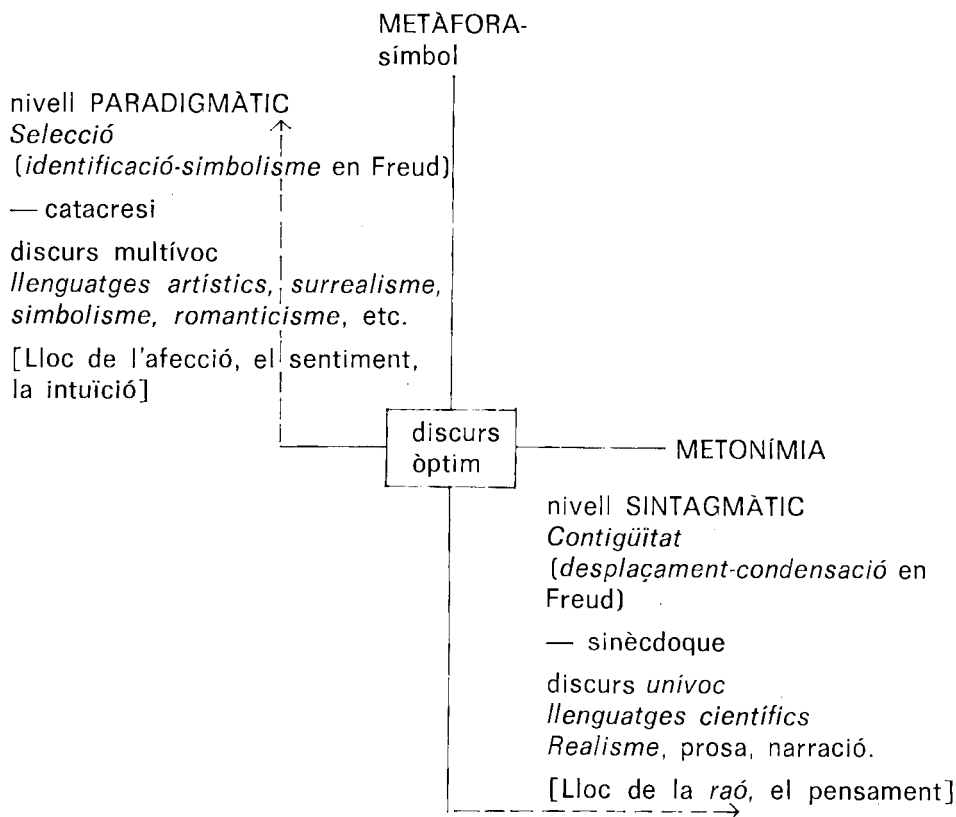
Així, decidir d'un discurs que actua *només* en la selecció o en la

contigüitat, resulta tan simple i irreal com adduir, a un nivell diferent, que metàfora i símbol són el final d'un mateix procés de substitució-selecció, i que obeeixen a idèntiques necessitats.

Un sistema significant es basarà en la selecció (metafòrica) i la contigüitat (metonímica) d'una manera que podem considerar *horitzontal*, és a dir en la superfície (i en aquest cas hi haurà una progressió lineal dels detalls, de les figures, un coeficient *metonímic* del(s) quadre(s), que constituirà el procés significant/significat, *teòricament*, sense *mediacions*, i a condició d'un *sol contingut* del discurs: el que és dit en el sistema tropològic que preval). Però la producció pot també incloure les dues vessants en profunditat, *verticalment*. En el primer cas, apareixerà el llenguatge com una *mescla* més o menys equilibrada, una aparença de rigor semàntic que farà passar per alt, moltes vegades, la component dispersiva —més dèbil— que també comporta. El segon, en canvi, apregona (en) el sentit, de tal forma que exteriorment és analitzable en les ruptures, en la discontinuïtat: el sintagma és construït *a partir* del paradigma, o, com fa veure Lefebvre en el llenguatge poètic, s'«utilitza l'equació per a construir la seqüència».¹⁹

El discurs, això no obstant, treurà sempre la seva versemblança del fet de procedir com una mescla, d'ésser bipolar i emprendre la significació per un camí creuat, fet de desnivells.²⁰

Una bipolaritat *dràstica* del discursejar, a efectes operatius, es podria organitzar esquemàticament²¹ com segueix:



3. LA simetria del discurs ACT/JHP

Una exploració lexicogràfica trobaria sens dubte una tendència metafòrica (ACT) i una tendència metonímica (JHP) en aquest discurs que pretenem unificar. És clar, això situaria l'objecte ACT/JHP, i potser sense voler, en un punt de desenvolupament *òptim* (vegeu l'esquema). Però és que d'una manera general d'això mateix es tracta. Consisteix, almenys, en agafar, transferir la imatge al *text* en allò mateix que constitueix aquesta imatge com a figura (icònica i representant, textual, retòrica, etc.), per tal de donar a entendre no pas la paraula, el substitut lingüístic d'allò que està operant ja *en representació* —i que diria en l'anàlisi els quadres—, sinó la improbabilitat absoluta de dir *coherentment* la imatge sense vulnerar-la, i la necessitat, en conseqüència, de dir-la únicament en el propi decurs metafòric-metonímic que la impulsa (a significar).

(El qual, en justa revenja, provoca un relaxament del discurs exploratori com a text «savi» —tendeix a dissoldre'l, l'exposa a totes les acusacions: d'il·legible, d'hermètic, de laberíntic, de confús—; discurs explicatiu d'alguna cosa *que només ell sap o veu i que els altres, suspectes de no saber ni poder veure, abastaran a través seu*. Això ja ho sabem.)

Per tant: s'hauria pogut dir el discurs ACT/JHP *en* el figurar retòric sense dir gran cosa *d'ell*. No és solament (doncs) com una teoria, que l'anàlisi es posa en dubte (a si mateixa) per tal de fer-se mètode (torneu, si us plau, a la nota 14). Aquí s'hauria de vigilar també en tant que mètode, lloc de reflexió dels quadres, i parlar de ACT/JHP *a través de si mateix*, com una transparència.

Fem, doncs, per tal de no descurar la vigilància, un nou parèntesi: (El més clar problema que això pot plantejar —i no és pas l'únic— és el saber de quina «figurativitat» retòrica es tracta concretament en aquest punt: la de la «lectura» o la del discurs pictòric que és el seu objecte? L'única resposta consisteix a admetre —i és cosa generalment admesa²²— QUE NO HI HA SIGNIFICACIÓ DEL DISCURS ESTÈTIC FORA DE LA LECTURA, i que el seu estatut tropològic no és altre, per tant, QUE EL PRODUÏT PER ELL EN EL DISCURS QUE EL DIU.)

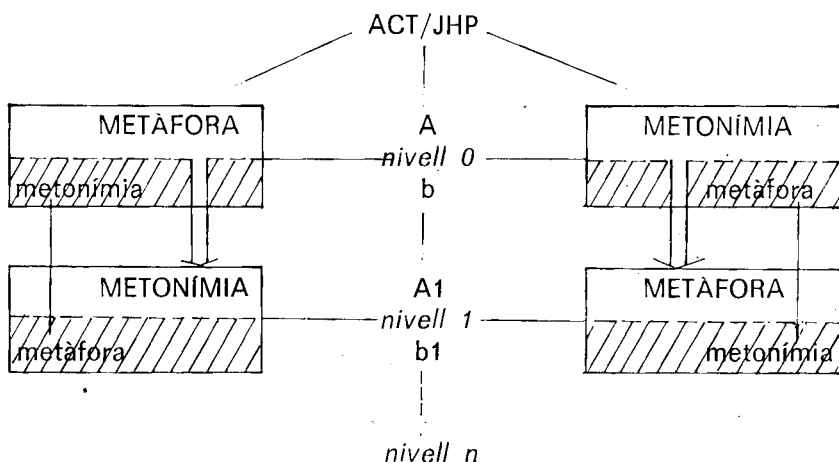
D'aquesta manera, el *discurs òptim* de l'esquema és, del lloc tan precís que ocupa, un discurs de significació ideal, utòpica, (teòricament) localitzable en un meta-llenguatge *en procés conscient de destitució del seu objecte*, és a dir: *reservant-se, mentre el diu, AQUELL DIR QUE EN ELL NO HI HA*. Ara, les conclusions parcials contribuïen, tot i llur pertinència, a dir fragmentàriament el discurs ACT/JHP —en els detalls de cada extrem—; a fer del text global un discursejar de les seves figures. El qual, si bé per una banda era perfectament simptomàtic del significar contextual (fins ara res no indica el contrari), per l'altra organitzava el conjunt del seu objecte com un conglomerat de programes discursius, *de monografies*. Es pot parlar —sense que el terme sigui el més adequat— d'una significació «perifèrica» del discurs en els *de-talls*, significació *tendenciosa* (sempre a l'interior de l'anàlisi) en la mesura que la segmentació no diu, o no deixa veure de manera clara (en JHP, especialment) l'oscil·lació, el muntatge discursiu entre els pols metàfora/metonímia. Contràriament, i pel fet d'és-

ser ACT/JHP la unió de dos discursos (aparentment) contradictoris, però *suficients* cada un en si mateix, res no és més lògic que considerar l'existència en cada extrem —i potencialment— de la seva pròpia desfeta, la liquidació del seu figurar segons la selecció (ACT) o la contigüitat (JHP).

D'aquí que la bipolaritat pugui ésser considerada, en aquest cas, com a (primer) contrast i equilibri del discurs ACT/JHP (*en teoria*: el discurs òptim i xent, si no del meta-llenguatge subversiu, de la reunió de dos exemples oposats i «en natural desequilibri»); però

(segon) agitació interna del conjunt en tant que cap d'ells *no pot funcionar com a mirall de l'altre*, com el seu revers idèntic: oscil·lació que anima doncs d'alguna manera, però inevitablement, l'objecte ACT/JHP (aquest moviment, aquesta *funció significant* de la globalitat com a tal, no seria més que el desacord quantitatiu —la diferència— entre els comportaments «afàsics» de cada part).²³

Vejam de moment, i a partir d'aquí, una simetria *progressiva*:



— *Simetria* en estructurar-se cada discurs simultàniament sobre els dos pols (nivell 0), un dels quals, restrictiu (A), es produeix enfront de l'altre (B) com una «passió», una eferescència que «carrega» a un costat o altre: s'expressa en un sentit —clarificable o no—, en el que això comporta de *transcurs* significant.

— *Progressiva* en la mesura que sobrevé necessàriament la inversió, però no solament d'un pol a l'altre pol (en un sol nivell 0, de *metafòric a metonímic en ACT*, p. ex.) —el qual significaria una estabilitat oscil·latòria, una circulació *cautelosa* en tant que calculable, sempre a l'interior del discurs—, sinó també fora d'ell, per un capgirament dels quadres, que només seran apressables en un dir (metafòric o metonímic) d'acord amb la perspectiva crítica.

Trobem d'aquesta forma que el primer intercanvi *verificable* que s'efectua (al nivell 0) dels quadres —d'A a B— *no revé*, estrictament par-

lant, per un moviment idèntic però invertit com sembla desprendre's de les observacions de Rosolato en aquest terreny: «... un moviment es fa indispensable entre els dos pols de significació, *per una abolició del primer impacte* (metafòric o metonímic) *per a virar en el sentit contrari: s'estableix així una oscil·lació metaforo-metonímica per una remissió possible i incessant*».²⁴

El que fa en realitat és obstruir el discurs *en la seva pròpia, d'oscil·lació, i reproduir-la, tot invertint el desequilibri que la caracteritza* —la «passió» que orienta en un sentit el significar—, *en un altre lloc* (que anomenarem nivell 1). Aquest doble moviment —intern/extern, horitzontal/vertical— contribueix a indicar de manera segurament més efectiva el fet que «la creació sembla sempre donar-se *en la frontera dels dos plans*»,²⁵ i no pas *en la intersecció* —que seria una forma de considerar la convivència d'opcions en el nivell 0 enfront del salt, la *dissidència* entre el nivell 0 i el nivell 1.

Així, si tornem enrera veiem des de molt abans la possibilitat de classificar el discurs ACT/JHP. Inscrivim el discurs JHP, per exemple, en l'estructura METONÍMIA/metàfora segons aquest ordre donat, ordre on el primer terme representa l'*acumulació* del dir, opressiu per al segon, que cedeix, davant la immediatesa significant-significat del signe discursiu. Efectivament: la *incisió* com a significant diu el quadre de dues maneres: ella significa, tot representant, la pròpia representació com un *artifici* (treball de *fer* la imatge, la *pintura*), *producció* del subjecte significant-se en aquest representar. En la mesura doncs d'una *contigüïtat* dels termes utilitzats per a aquest transcurs, JHP operarà «en clau» metonímica: els seus components són un *fer* repressiu del *desig* que mena a, comporta una *fi prevista* d'aquest treball, conseqüentment de naturalesa *pràctica*.

(JHP)

Però deixem la *superfície-incisa* i emprenguem, a títol només indicatiu —de possibilitat raonable—, la *travessia* del seu pla físic tal com l'efectivitat del representar demana (fig. 1). Res a veure, aleshores (en aquest /«paisatge» de la *pintura*/, nogensmenys), llevat d'unes tensions, uns equilibris cromàtics (*llum/ombra, nit/dia, verd/madur, dalt/baix*, etc.), antagonismes encadenats en el discurs, *fent* així la seva reflexió. Un simbolisme del temps *a través* del transcórrer natural —variant l'efecte de la percepció—, *a través* de la imatge permeable que representa, però travessada pel subjecte que intervé l'escena tentacular, *implicada*, per una multiplicitat d'espais *on* significar.

El temps és el transcurs —¿què representa la superfície o la «reixa», el teixit manual fet d'una iteració que fa-oblitera l'espai?—, és el canvi d'allò que, *significable*, sembla remetre en un primer moment el quadre a l'ull, és el desplaçament i la *usura*. *El temps és la metàfora, el paradigma d'aquest discurs JHP que opera en la metonímia de l'espai*: l'espai combina, presenta en contigüïtat les coses; el temps, en canvi, es presenta/presenta aquestes mateixes coses *en derivació*, declina l'objecte que s'obre per aquest fer a la seva ocurrencialitat, i deixa la metonímia: *S'ABSENTA ESTRUCTURANT-SE*.

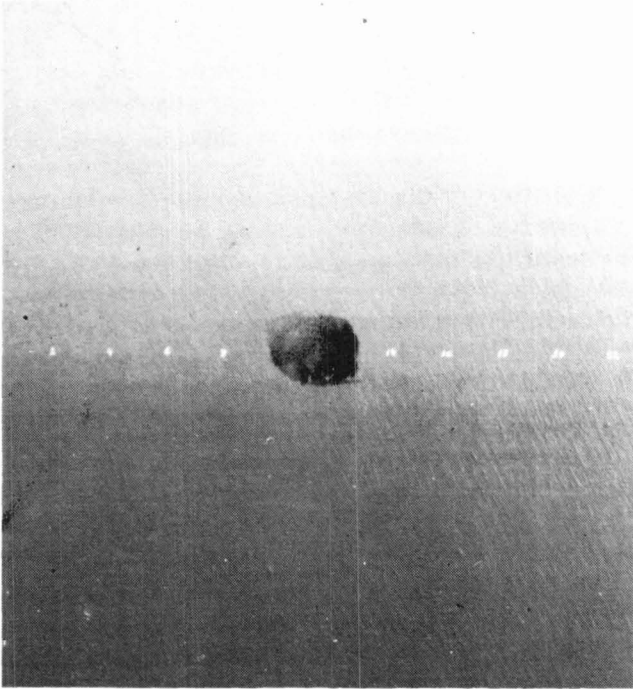


Fig. 1.
J. Hernández Pijuan,
*Espai verd
amb un arbre,*
1974.

Hi ha doncs, pel que veiem, un simbolisme, una metàfora fins i tot acurada, complexa, que es desprèn del significant metonímic *què la censura*, metàfora evolucionant amb el discurs, mostrant-se en diacronia. Possibilitat, en conseqüència, de constituir-se en repertori de tot *allò altre* dit pel llenguatge discursiu²⁶: metàfora del centre —composicions d'«icona centrada»—, de la creació —l'ou, l'arbre, l'objecte receptacular, etc.—, d'un temps reiteratiu, uniforme (¿no es transforma el *fer pràctic* de les cortines de pluja» en una incidència ritual, en un insistir pulsional, del desig «domesticat» —però tanmateix present: «cicatriu» del color— sobre la tela?) (fig. 2). L'altra cara, sempre possible, del discurs JHP —i en la que, tot i no perdre-la de vista, no entrarem— es troba indubtablement per aquí.

Així, allò que anomenem nivell 0 *con-viu* realment en els quadres (JHP), es presenta —no analitzable *en detall*— *homogeni*: cromatisme/ imprès.

4. *La transcripció analítica*

Però parlem d'una altra cosa.

Convindria atansar-se al corpus —després d'haver-se'n momentàniament allunyant— per a fonamentar encara (o destruir-lo) un teoritzar que, d'alguna manera, pot descobrir per aquesta via un nou suspens, una detenció dels arguments adduïts fins aquí per a col·locar el discurs ACT/JHP a l'interior d'unes coordenades (o sigui: *acreditar-lo*).

Ara, no és a una *de-scripció* «desafectada», al que s'ha de recórrer (però *existeix realment, aquesta desafecció?*), sinó a una *trans-codificació*

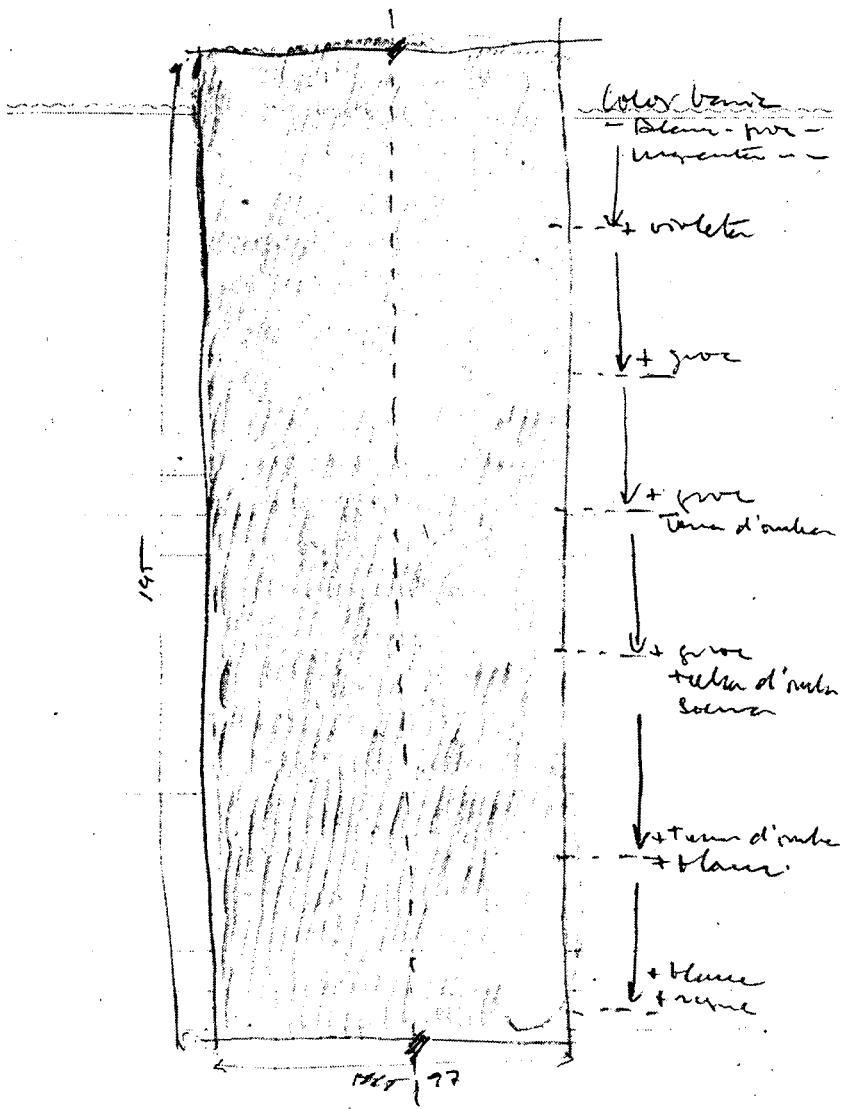


Fig. 2. J. Hernández Pijuan, Nota de treball-paisatge. El gest domesticat, «cortina de pluja».

únicament probable de l'objecte en allò que anuncia —l'objecte de la seva representació— sense significar. (Amb unes altres paraules direm que el discurs estètic *EN EL FONDS ÉS UN DESASTRE*: el seu codi obert, esclatat, fet a mitges —aquest colador bast de tots els discursos que provoca—, no permet una *des-codificació*. *Trans-codificar-lo*, en canvi, portant aquest treball legislatiu «mal fet» a un altre codi igualment inacabat, permetrà de veure el discurs en el moviment.) La immersió de la «lectura» en el fer obligat i irreversible de la *subjectivitat* (d'on ha de partir si no el text = «*cette personne désinvolte qui montre son derrière au Père Politique*», per Barthes? ²⁷) no exclou, però, de cap manera, la seva *necessitat*, la seva *pertinència* en el comentari crític de la pintura. Ben al contrari, aquest

camp d'interpretació eixit de les aptituds i preferències del subjecte que maneja el llenguatge interpretatiu, haurà de *con-formar-se* amb i a l'interior d'allò que està (i mai no deixa de fer-ho) dient, car en definitiva *SENSE OBJECTE QUE TRANSCRIURE EL SUBJECTE S'ANALITZA*: «afegint la meua situació a l'obra que lleigeixo puc reduir la seva ambigüitat; però la situació, canviant, la *composa*, l'obra, no podem dir que la retrobi: l'obra no protestarà del sentit que li dono en sotmetre'm jo mateix als constrengiments (*contraintes*) del codi simbòlic que la fonamenta, és a dir en acceptar d'inscriure la meua lectura en l'espai dels símbols; sentit de l'obra, per tant, que ella ja no pot autenticar». ²⁸

La subjectivitat, suspecta o no —això no té importància—, fa altra cosa que *delirar*: deixa de considerar el llenguatge, els mètodes interpretatius, el *discurs savi* (acadèmic) en una paraula, com a «lleï natural» per tal d'entrar (el *subjecte*) en el producte estètic que vol dir (predicar), ²⁹ com el seu objecte.

En darrer terme, el problema de «lectura» es resol teòricament en establir un sistema d'equivalències d'una a altra llengua, ³⁰ car, es prengui la direcció que es prengui, el conjunt del treball transcriptiu es mostra sempre com «*une recherche de constantes du contenu aux dépens de ses variables... comme une valorisation de la substance du contenu par la mise entre parenthèses des éléments de sa forme*». ³¹ «*Recherche*»; el qual no significa, per tant, que tot el decurs analític no consisteixi precisament en aquesta «*mise entre parenthèses*», que —d'ésser així— haurà almenys obtingut això: una *mise au point* de l'obra amb vista i d'acord amb unes intencions *estructurants*, a la fi. ³²

5. *Metàfora/metonímia. Discurs ACT/JHP*

Tornem ara, i tractem de veure aquí de més a, prop, a allò que abans (punt 2 i començament del 3) s'exposava només a un nivell teòric.

(JHP)

Com la pròpia evolució del discurs indica, el moment més actual i elaborat JHP parteix d'una actuació que podem considerar diàfana en la seva simplicitat. La pràctica gestual de la sèrie de *pintures, gouaches* i *tintes de Xina* —corresponents al període «informal», 1959-1964— busca, en els seus plantejaments, proporcionar la imatge d'una expulsió del subjecte (corporal) a través de o *en* el gest. És la literalitat gràfica d'un impuls muscular, d'un braç en moviment connectat amb la resta del cos per una dependència exclusivament *mecànica*. El gest és *el quadre* com a resultat d'un esdeveniment (pictòric) que ha tingut lloc en l'espai real *improvisadament*. ³³

Així, és en la puntualització dels quadres com a «grafema textual»

(i en certa mesura *metalèptic*, ³⁴ per una disposició necessària del lloc que ocupa(va) l'acció-denotatum del quadre en la matèria) (especulació de l'acte productiu, que no vol intermediaris, amb un significant —matèric— que no

és estrictament el seu, i que troba *en curs* per a detenir-se impresa, en un altre espai) (i és en aquest sentit que podríem dir amb Verdiglione que la matèria «incumbeix i embaluma»³⁵: matèria, efectivament, que es resisteix a desaparèixer, manté la seva opacitat en la significació; això és: EL SEU SIGNIFICAT NOMÉS POT SER ELLA MATEIXA COM A GEST EMPASTAT)

on es troba realment el principi d'una pràctica metonímica del llenguatge que constitueix aquest discurs.

— Però el **Gouache en blanc i negre**, 1962,³⁶ és ja l'exemple d'una direcció significant que recobreix i amplia el contingut de l'obra anterior —o simplement el qüestiona, aquest contingut, es pregunta pel seu sentit. El grafema textual (llegeixi's, ara com abans: *analògic, motivat*), versemblant, de l'acte gestual mínim no se situa ja damunt d'una base neutra, un suport escriptural que així el presenta tot dient-lo com a centre privilegiat de la significació. Tot el quadrangle treballa ara en més d'una direcció: a la *diafanitat gestual* se superposa un capteniment icònic de la *pintura*. Matèria, conseqüentment, que es desplaça, va perdent opacitat i diu fora seu, a *l'altre costat de la producció*.

Un dir, això no obstant, que és mínim: si no inintelligible sí almenys indemostrable. Organització «escenogràfica» del quadre, amb un *fons* referencial articulat («dalt-baix», que prové de dividir la superfície tot *fent figura* de l'oposició cromàtica blanc-negre: «llum-ombra», «cel-terra») i la */figura/*, pròpiament, en primer terme: un residu (o un germen) d'escriptura que fa «cos», s'articula teatralment en relació a un fons: *primer pla d'un arrelament vegetal*.

Però res d'això no és probable. El quadre queda, un cop descrit, bandejat d'aquest representar, torna al període plenament *informal* i, en certa forma, auto-denotatiu: 3/4 de la superfície d'un negre intens —la resta és el suport, blanc— amb una mostra de *grattage* en arabesc al centre, deixada en negatiu pel gest de la producció.

Ara, sabem que és en la mesura que l'ull reconeix un fer representant, un referent icònic de la pintura, que aquesta representació *existeix en efecte*. I comença la indecisió del discurs (per a l'anàlisi), la disjuntiva que té lloc en l'especularitat no deformatant/la pèrdua analògica que s'efectua en el treball. Disjuntiva que proposa al seu torn i a la manera de problema nuclear, de via per on la significació discorre (la *barra*), una distorsió, la *diferència*: punt on una possibilitat del quadre en tant que interpretació —d'un camp (objectual) verificable (és a dir: en la seva *clara relació* amb el llenguatge verbal)— s'installa *metonímicament o metafòrica*.

En definitiva, la qüestió consistiria aquí, esglaonada, en:

- a) trobar un «relat» del quadre —o almenys constatar-ne l'existència— *com l'objecte d'una representació que no mira necessàriament al significat*;
- b) tornar enrera: sorprendre aquest objecte *en la pintura*, superposar la seva realitat o versemblança, per dir-ho així, a la imatge que la nomena *tot (des)figurant-la*; en resum: establir aquella diferència en la distorsió;

- c) indagar una direcció significant en allò que resulta representable per al discurs en el «relat».

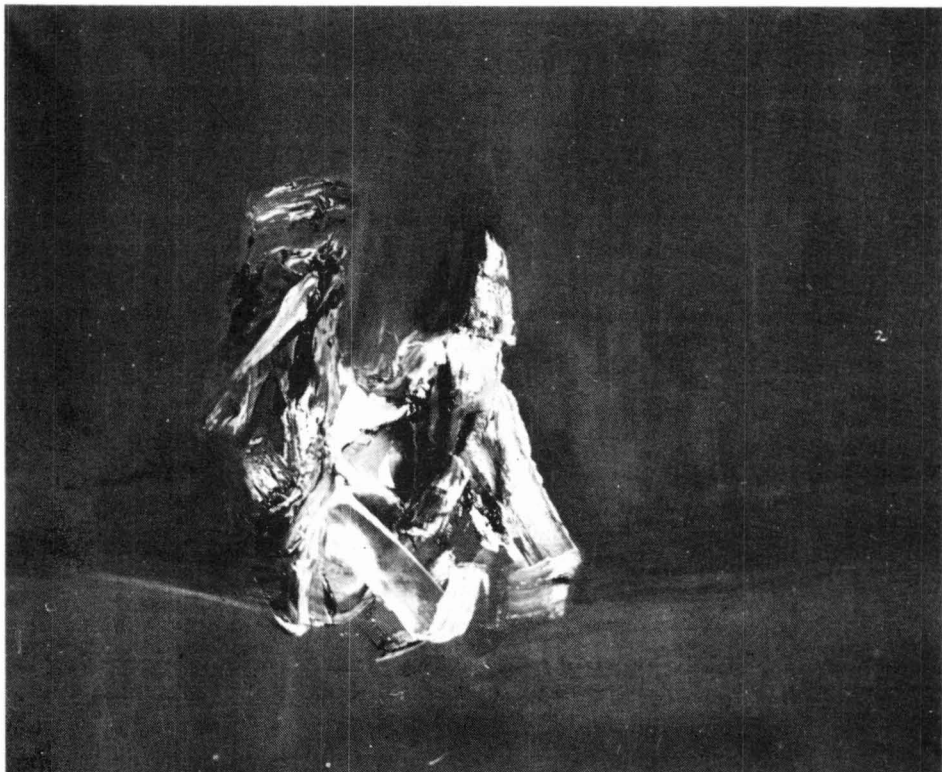


Fig. 3. J. Hernández Pijuan, *Pintura 5-63*, 1963. Comportament semblant al de Gouache en blanc i negre.

(És aquest desnivell produït per la figura en representació, el que impulsa un sentit. Lloc, finalment, de l'energia que treballa: que «plega, rebrega el text per a fer-ne obra, una diferència, és a dir, una forma»³⁷) (fig. 3).

Mentrestant, sorgeix una qüestió teòrica. Car, si aquest és el camp d'acció discursiu de la pintura (i de la literatura, *encara*) construint-se metafòricament, quin és en realitat l'estatut de la «figura» metafòrica: la «semblança»³⁸ o, obertament, la *selecció-substitució*? Si la metàfora es construeix aquí *en superfície*

(el contrari implicaria l'acceptació d'un significat *avant la letre* en la pintura, quelcom al qual el quadre apunta des d'a-

bans de fer-se, amb el que es juga (re)presentant-lo/ocultant-lo. Implicaria, també, reconèixer la relació significant-significat com una correspondència instituïda, o, en tot cas, que allò que se significa és allò que es representa);

és a dir, resultat d'una operació sintàctica percuient/productora de sentit, conseqüència d'un significant en lloc d'un altre —«un mot pour l'autre»—, la metàfora brollarà «entre deux signifiants dont l'un s'est SUBSTITUÉ À L'AUTRE EN PRENANT SA PLACE DANS LA CHAÎNE SIGNIFIANTE, LE SIGNIFIANT OCCULTÉ RESTANT PRÉSENT DE SA CONNEXION (MÉTONYMIQUE) AU RESTE DE LA CHAÎNE». ³⁹

El comportament retòric del discurs de la pintura *s'afegiria* doncs a la representació en tant que en el seu procés és mostrat l'objecte sensible *fet discurs, treballat, vehicle de la diferència* —però sense coincidir amb ell (en tot cas travessat, alterat dispersat o desmentit... des de fora). O més ben dit: la coincidència es pot donar a condició que la «força» deformant figurativa es vegi reinvertida en el «relat», submergida en una narrativitat transcribable dels quadres: les «metamorfosis» a l'extrem ACT —*vaixells-copa, màquines-gat*, etc.—. L'hibridisme representatiu que inclou en l'anamorfosi de l'objecte (que s'està dient) el dir de l'altre objecte (significant) —*Els dos significants juxtaposats*.

Tenim d'aquesta manera, i pel que fins ara hem vist, que:

1. L'anvers metafòric JHP està present i resulta analitzable tot al llarg de la producció, i no solament —com ja vàiem més amunt— des del moment en què l'iconisme obert, la «literalitat» del representar en el seu detall reclama l'exploració sintagmàtica o seqüencial del discurs. D'aquí que l'observació segons la qual l'obra JHP comporta en 1962-1963 una «... *temàtica del vértigo, posiblemente traída por un deseo de más allá incapaz de saciarse con la superficial expresión del gesto*», ⁴⁰ no estigui desencaminada. Essent aquesta «temàtica del vértigo» una interpretació més que discutible, hi ha efectivament «un deseo de más allá» (però a condició d'entendre «un més enllà de la pintura», del quadre, designant així per transparència, lloc on una escena és nomenada). Desig provinent de la superficialitat —diríem més aviat univocitat— del gest que impregna la tela amb l'únic intermediari del suport cromàtic, la matèria, que significa la producció.

2. Per contra, és totalment inexacte que aquest mateix discurs resulti estèril a l'anàlisi («no busque fórmulas para explicar una obra...») donat que tot ell és «tan sólo aspiración y anhelo». ⁴¹ En realitat és la fórmula, la que reté encara l'obra, la seva inserció en un fer col·lectiu de la pintura. «Aspiración y anhelo», per altra banda, que només poden correspondre (el llenguatge més «oficial» i avorrit, *escrit ja abans que pugui ésser pensat*, resulta sovint més inintelligible que aquell que rep de vegades la qualificació d'«hermètic») a la indecisió que JHP provoca a partir d'aquesta data en l'anàlisi.

Així, **Gouache en blanc i negre** es fa exemple d'aquesta oscil·lació que esdevindrà decisiva: cruïlla per al llenguatge entre una estreta dependència de models exteriors (abstracció gestual, *action*, pintura «signogràfica», etc.) i un qüestionar-se que condueix inevitablement a la ruptura amb aquests models.

3. Mentrestant, hi ha una actitud perversa pel que fa a la producció ATC en aquest camp. Perversitat de l'ambivalència, la paradoxa, el doble joc de l'«és i no és»: Les «metamorfosis» ((fig. 4) practiquen una exhibició, un erotisme —diríem— de la figuració retòrica. Exhibició del mecanisme selectiu (estant la substitució absent?) que impulsa el quadre a significar. Però exhibició que enterboleix, fins i tot deroga a cada moment, el metafòric *com a significació*.

L'hibridisme que el significat allega en tant que representa diu molt bé, per altra banda, que el discurs no és pas *en* la metàfora que treballa, sinó *amb* ella, objecte de l'exhibició. (O que, en tot cas, *la llei constructiva del metafòric obra com a «relat» de la pintura: un significat per l'altre, però els dos presents.*)

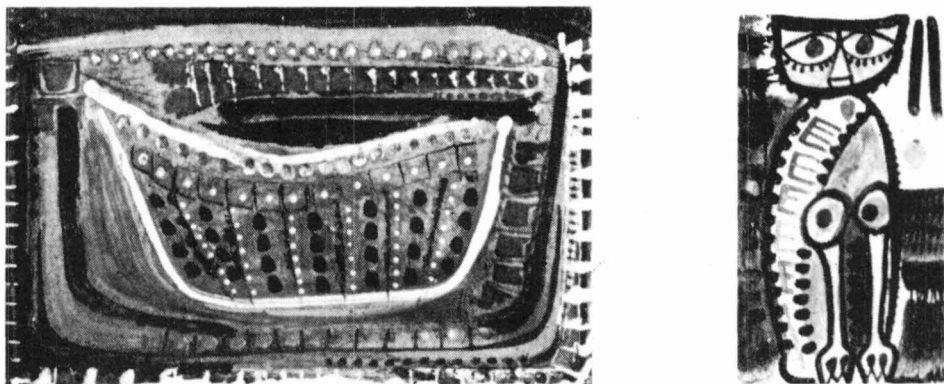


Fig. 4. A. Cardona Torrandell, *El metamorfisme. Vaixell-copa*, 1957, i *Gat*, 1957.

El quadre «metamòrfic» és doncs en el simbolisme («més que la metàfora»), que es veu forçat a introduir-se. I tornem així, amb els fets probables, quasi al començament (*paràgraf 2*): l'exposició del joc metafòric —*un mot pour un autre*— com a «drama» del significat, només pot trobar un relleu, *un altre lloc* que el quadre digui *significativament* en un camp ni deïdor ni representable, abstracte: la presentació simbòlica com una *èpifania* del sentit.⁴² D'aquí la constant disjuntiva de l'anàlisi entre una interpretació «literal» del discurs

(el significat transcriptible és una monstrositat geomètrica; és el cos desfet, l'esquarterament, la corrosió anatòmica per una violència que el significat *en el propi cos* presenta)

i un desbocament ideològic —*extra-semiòtic* (Eco)— que aquesta multiplicitat comporta. Fins on la implicació simbòlica ho permet (la «lectura» es produeix en): l'alliberament d'una *passió del llenguatge* significat un estat repressiu de l'individu, que duu a la pintura el seu cos perbocat, el ma-

(identificable en la representació en la mesura que el *procés secundari*, l'elaboració conscient, li ho permet —superposant-se així i *dirigint* la (des)figura aportada per l'inconscient),

¿no serà la substitució metafòrica un *mecanisme previsible* d'aquest treball de l'inconscient, aquesta interacció de les dues forces productives? Aquesta és una qüestió complexa que no es pot deixar de banda.

En tot cas, i en l'extrem més fàcilment analitzable del discurs ACT, la resposta podria ésser amb moltes reserves positiva. És a dir: la força deformatant es mescla, s'involucra en la substitució en les sèries «meta-mòrfiques» (d'una manera explícita, sobretot, a través del significat lingüístic que l'acompanya. Però el metamorfisme és una pràctica sempre present en el discurs: l'*ull-astral*, el *cos-mecànic*, la *dona-fallus*, etc.). El que hi pot haver és aquesta interpenetració, aquest operar *amb* la metàfora *tot deformatant el camp*, operació que no exigiria, de la visió esquematitzada del funcionament significant, el nivell 2 —íntegrat a la superfície del quadre, totalment o en part. No es pot parlar, en canvi, d'identificació. Hi ha una necessitat d'omplir l'absència (de significant) que la metàfora crea; fàcilment, però, que produeix un nou buit, una esclatxa que determina el vertigen de la significació, dispersiva, irreprimible: la del significat simbòlic.

En la producció literària aquesta força del desig, (des)figura, procés libidinal, primari, opera *a consciència* en la sintaxi

(difícilment en la formació de lexemes: però des dels jocs de paraules, les contradiccions multivoques de l'*Ulises* o el *Finnegans Wake* de Joyce, fins a les tímides incursions de Boris Vian en aquest terreny: *pianocktail* o *députodrome*),

mentre que en la pintura treballa a tot nivell. Un error en la producció pictòrica consisteix tal vegada a interpretar retòricament exemples que comporten únicament la dissolució formal, l'empremta del desig «expressionista» que remet a un subjecte pulsional i no pas a una desviació metafòrica del signe.

D'una manera relativament clara, doncs, en la pintura —i per a un determinat tipus d'afàsia— a l'efecte retòric d'«una cosa per altra» dins de la selecció s'afegeix —clarament en la pintura *moderna*— una necessitat d'*intervenir* aquest altre objecte RT(A') (des)figurant-lo (RNT(A)), convertint la seva «bona forma» en un vehicle o continent *espectacular* del subjecte, *així signant*.

I. A. Richards proposa, de forma infinitament més simple,⁴³ la constitució de la metàfora en la interacció del «tema» i el «vehicle». Fórmula que convertida als termes que manegem aquí donarà aproximadament: RT(A')/ST buit per al «vehicle» i ST x per al «tema», és a dir el significat de l'obra, que ell situa versemblantment en el pla ocult SNT(rnt-rt x) que passa, per aquesta mateixa raó, per ésser la idea o el concepte últim que hauria de promoure la producció. El cert és que la complexitat que anàvem veient de la metàfora per la superposició de la «figura» (retòrica) i la (des)figura (pictòrica), resta aquí, de tan comprensible i versemblant gràcies als conceptes de Richards, gairebé dissolta, increïble.

Ara, l'esglaonament **a, b, c** —si recordem per on ens havíem desviat

(pàg.307)— no preveu tot aquest joc. I és fins a cert punt normal: no podem treballar —en l'anàlisi de la pintura— amb un significat la *propietat* principal del qual consisteix a ésser constantment *diferit* pel quadre. D'allò que disposem a manera de significat és de l'objecte del denotar, el representat. Però en acceptar d'entrada que aquest *representat no és necessàriament allò que se significa*, ens cal tornar enrera (graó **b**), i, una vegada vista la representació global del quadre com a objecte «relat» (able) d'aquesta operació denotativa, referencial, establir el desnivell o la diferència, la *manera*,⁴⁴ que constitueix pròpiament el *com dir* de la pintura —sovint amb total independència d'allò dit.

D'aquí que aquest «relat» només sigui pertinent, en tant que real, *imprès per un desig/objecte* d'un plaer escriptural-pictòric, (des)figurat: fet (graó **c**) —i en certa forma paradoxalment— *representable*.

Podem convenir en què aquí es troba una parcel·la de l'*especificitat* pictòrica. [Però aquesta especificitat cada vegada més dubtosa, també cal convenir-hi. Altrament, riscaríem de fer-nos il·lusions a propòsit d'un «problema» —aquestes relacions entre les «arts»— que a la llarga mostra ésser inexistent com a tal, o, si més no, irrellevant —i no és aquest el cas. Comportament doncs, el de la pintura, que consideraríem com de «grau de motivació analògica», funció especular dels materials —figures— que utilitza. Així, deixem de banda el ple iconisme (que bandeja el subjecte productor, fet *subjecte-anònim*, present en tant que no-res, rera l'escena), iconisme d'una pràctica tradicional que seria el centre innegable —a condició, però, de no negar la «motivació» del fer icònic— d'aquesta *diferencialitat* dels discursos pictòrics. Això, sense perdre de vista, un cop presa aquesta direcció, la *temporalitat* dels signes pintura/poesia. En definitiva: Lessing.]

Potser podríem dir, que en els quadres, a diferència dels textos literaris, la referencialitat importa (a nivell de l'enunciat la referencialitat de l'*H* de Sollers resulta indemostrable) únicament, i *a tots nivells*, com a procés. Evidentment, procés no pas del «relat» sinó del subjecte en el llenguatge, en la matèria, «incumbència i embaràs». L'única seguretat és que l'objecte (*teatral*) del *com dir* apareix sempre suspecte.

7. La metonímia JHP)

En definitiva, descobrim que en l'organització significant de **Gouache en blanc i negre** —i de manera més explícita en els exemples posteriors— es produeix una fina esclatxa, un defecte d'ajustament indicatiu d'un canvi d'actitud, per on la (a partir d'ara) doble significació del discurs JHP s'escola. El procediment aquí consisteix a veure de quina manera l'ordre metonímic —reconegut en el llenguatge «especialitzat», gestual— és llegible en tant que metafòric.

L'entrada és simple: en la restitució creixent d'un iconisme, d'un presentar a l'*altra banda* de la producció/de la *pintura*, i en la qual el subjecte acostuma a veure's relegat: *subjecte-a* la llei del *quadre*-«relat» (able):

1965: «fins ara he anat eliminant l'anècdota per a deixar-lo reduït (el quadre) a un petit signe. En aquest moment treballa una mica en sentit contrari: duc el signe a una realitat més pròxima.⁴⁵

La immediata reacció de l'ull enfront del **Gouache** és la de rebotre (per efecte de la pintura)/travessar (per la «transparència» del quadre), considerant aquesta operació com un clar antagonisme, fet en última instància d'extremes irreconciliables. En la mesura, però, que l'obra com a unitat apareix en l'estasi d'aquest enfrontament, i que en conseqüència un dels dos extrems es deixa condicionar per l'altre, l'efecte és de refracció, de desviació (en el travessar la mirada el quadre però amb dificultats) o de desordre; és a dir: de *distorsió en el denotar*. Pintura, per tant, on es declara l'estatut sumament ambigu del treball/allusiu en el llenguatge, d'esquelet de la producció del quadre com experiència del subjecte, però esmerçat en un procés natural, aliè a la superfície i a la productivitat que la *de-signa*, gestualment: El geotropisme de l'«*arrel vegetal*» en primer pla.

¿Allò que per al discurs resulta representable de l'«anècdota»? l'evolució, la germinació que redistribueix l'espai, el canvi, el procés *temporal* d'allò que representa (recordem, per altra banda, que una part significativa d'aquest fer l'havíem ja observat; calia fer-lo extensiu, veure la possibilitat del seu origen en el discurs, motivat per una manipulació concreta de la matèria del llenguatge que impulsa el *discursejar*).

El que resta indemostrable, metafòric —tant per la pintura com per a l'acte que la transcriu—, és l'«*arrel vegetal*» —terme intrús, si som de l'opinió que la metàfora consisteix a dir de determinada manera una cosa que s'hauria pogut dir més directament... I no solament l'«*arrel*» és indemostrable, sinó també els darrers «paisatges», avalats pel títol. Quant a l'iconisme fort, aquesta *literalitat* de l'objecte en la pintura, continua essent —demostrable ara, si bé innecessari— totalment accessori, a no ésser que l'anàlisi es decanti vers un simbolisme estatuit (vegeu el paràgraf 3).

Hi ha doncs una transició, en la qual *el sentit sembla establitzar-se excedentari*. **Gouache en blanc i negre** no és, ben segur, el capdavanter d'aquest gir. El moviment s'escampa, es defineix, en **Pintura 36-62** (1962), **Pintura 37-62** (1962), fins al **Negre i blau amb moviment lateral blanc**, 1964,⁴⁶ on tot un «motiu» temàtic *presenta* ja l'escena, on —i de manera ara ben oberta— l'escriptura (gestual) es dona a veure textu(r)alment tot *estranyant* alguna cosa que no és pas el treball en el que s'engendra, enigma d'allò que diu o que, finalment discurs, dirà. Transició, no obstant, remarcable en els seus alts i baixos; estabilització *que tarda* per un consolidar-se —aparent— de la metàfora —però esparracada, malmesa, indecisa, deambulant pels quadres sense acabar d'esbiaixar el discurs, guanyant així un territori *just* i susceptible d'anàlisi.

Allí on la metàfora sembla incidir formant-se a distància del sentit, dient l'abisme que el separa de l'escena, com a enigma, *aquest lloc és l'objecte de la metonímia*.

Només a títol d'exemple, d'aquest transcurs:

A/B) **Dibuix, gouache i llapis cera** (1967 / Sèrie de **Les cel·les** (1966).⁴⁷ Alguna cosa és evident: diu la pertinència d'enfocar així el discurs, en aquest punt més feble i *innocent* cara a un sentit global, «veritable» —*un i nu*, ve a ésser per Derrida⁴⁸—, en el que hom creu i del que hom parla *per conveniència*: excusa per a fer que el quadre *digui* en un discurs la probabilitat (discursiva), de la qual sempre es reserva.

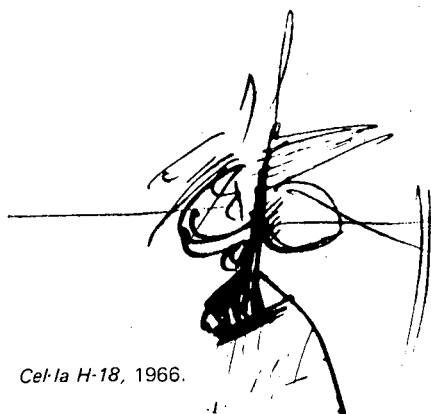
En relació al **Gouache en blanc i negre** (i títols coetanis) els quadres com a representació corren ara a entaforar-se en un cos compostiu que no els pertany, cos geomètric que *distribueix* la figura, compartimenta i «para» el suport per a significar. Així, tota la figura s'esfondra, es fragmenta —**Dibuix, gouache i llapis cera**— o es dissol —**Les cel·les**— al contacte amb amb una «ciència» aplicada al pintar, tècnica —enquadrar l'objecte, centrar-lo, *aixafar* el seu



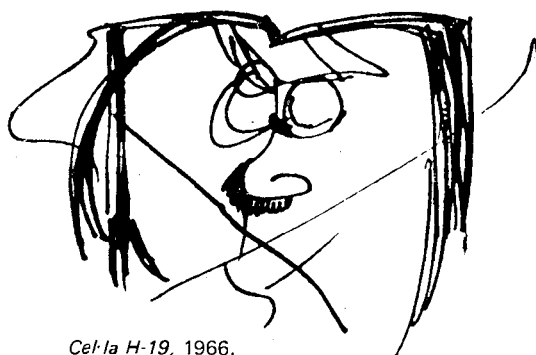
Cel·la H-19, 1966.



Cel·la H-16, 1966.



Cel·la H-18, 1966.



Cel·la H-19, 1966.

Fig. 5. *Les cel·les.*

gruix corpori, la perspectiva, quadricular la tela i distribuir, organitzar trossejada la realitat— que divideix en allò que té d'escriptural (d'ortogràfic, àdhuc) l'escena: d'una banda, l'objecte del representar, escàpol i mai indemne; de l'altra, el *pro-grama*. És a dir: la tècnica que *registra la visualitat* (que s'hi dóna, a fer-ho), obra de l'ull, el cos enigmàtic, estrany al representar *que es vol, a través seu* (aquest cos), *legal*, normatiu.

Però això no és tot. Car els dos exemples adduïts s'articulen en l'oposició. Així, mentre **Dibuix, gouache i llapis cera** es titula —deixant-se commutar pel significat que el diu— com a *quadre* d'uns mitjans pictòrics, d'una diversitat matèrica conjuntada en signe, **Les celles** efectuen (fig. 5), amb el significat lingüístic de la sèrie, una metàfora dels quadres. La figura anamòrfica del /personatge/ que tant un com l'altra contenen, *deriva en la sèrie*. La fragmentació que resulta d'aplicar al personatge (*representable*) l'escriptura del representar, el cos *estranyant*, comporta una resposta en els gravatges de la sèrie: el personatge dissolt, representant ambigu, «enclaustrat» per efectes d'una llei amb la qual el representar es monopolitza.

- C) **Perpendicular A-B**, 1965-1967.⁴⁹ Eliminació del fer gestual i conversió del quadre en un qüestionari d'aquest cos compositiu i geomètric. La figura —el /personatge/— desapareix igualment: l'*ordre* tècnic és ara autosuficient. Ho és, però, en l'exposició que el posa necessàriament en dubte (en la pintura tradicional, que en última instància és allò que el discurs JHP interroga, aquest cos *és per a no ésser vist*, més present i efectiu com millor s'amaga) tot *endegant* l'escena.

Finalment, puix que allò que pretèn la crítica (una determinada crítica) no és tant dir —costi el que costi— el seu objecte, *com dir-se dins d'un discurs global ja acotat* —discurs reiteratiu, «assenyat», censurat per la collectivitat que el fa i a la qual, en justa reciprocitat, s'adreça: en un procés continu d'intercanvi de «valors» *reconeguts*—, tots els comentaris crítics coincideixen en un punt des des d'ara: pintura d'espai, d'espais, de mesures d'aquest espai. Etc. I efectivament: tota la història de la pintura és una història *de la representabilitat d'espais*. (Però, ¿en quina mesura aquest espai no és aquí cosa imperceptible de tan òbvia per a fer-se accessori impossible de bandejar?, i, per què són els objectes, els relegats a un simple paper *d'introductors d'espai*? ¿En quina mesura el discurs reiteratiu de la crítica, devot d'un «sentit» palès i superficial dels quadres, no introdueix, a força de repetir-se i insistir, aquest sentit en el discurs pictòric: fins a lograr que la pintura *treballi en la direcció indicada, com a veritable i real, desitjat sentit?*).

- D) **Gran espai blanc**, 1970⁵⁰ (fig. 6). Hi ha una refluència dels materials icònics, renovat el repertori lèxic. La superfície —d'aquest llenyatge— es mou ara, parcialment, *en sentit especular*: en reclou-

Gran espai blanc és, en aquest decurs, el darrer exemple d'una complicitat declarada entre el representar *objectiu del signe* —detallable perquè és *de-tallat*: espai minucios d'una commutabilitat del quadre— i l'extensió cromàtica que l'exposa. El *dys-curs* es fa en la productivitat d'aquest desnivell. (Però si el sentit d'un text —pictòric, literari— és únicament previsible en el conjunt diagramàtic de les diferents «lectures» que demana,⁵¹ la mínima separació d'una transcripció («interpretació») a l'altra ¿és indicatiu en JHP d'un estatut tendent a la univocitat —al metonímic—: a una llei pròpia del discurs, però *tancada*?).

- E) El *fons* de **Paisatge**, 1972.⁵² Aquí no es pot parlar de complicitat entre els diversos nivells. El «paisatge» és el *fons*; la *figura* (la /cinta mètrica/) *intercepta* el representar autònom d'aquest *fons*, barrat, fet objecte d'una explicació de la impotència de la pintura.

El *quadre*/la ficció apareix —exposat— en el treball que impregna, *programant-lo*, aquest *fons* cromàtic: l'espai profund és *la* figura obliterated. En un altre lloc ja hem vist de quina manera l'/objecte/ (ou, tisores, copa, etc.) es deixa substituir pel transcurs escriptural (imprès) en la matèria *representant*.

(Cal tenir en compte que la *pro-gramació* present és el resultat d'una revisió del *pro-grama* (A/B) tradicional pictòric: aquest *cos* normatiu i geomètric, que en els quadres anteriors resulta únicament localitzable en la seva defecció, transcriptible, precisament, per *l'enigma* amb què recobreix la imatge.)

- F) **Doble paisatge acotació 12** ((1947), **Llum-ombra** (1976)).⁵³ La transcripció interpretativa es torna en aquest punt insistent, reiterativa.

Però hi ha alguna cosa encara a destacar: el doble joc menat pel discurs es troba ara usualment introduït pel títol *en cada un* dels quadres. **Doble paisatge acotació 12** i **Llum-ombra** duen implícita una racionalització, un fer reflexiu actuant en la matèria ficcional. La imaginació metafòrica *que tot ho dóna per explicat* i en conseqüència practica substitucions amb finalitat «es-tètica» (o, del punt de vista de Vico: ... que no tenint res d'explicat estableix relacions, una «intelligència» entre les coses, que es diuen aleshores entre si), es manté, però *objecte* d'exploració quant a la seva consistència i eficàcia. *És així com la metàfora que s'expressa com a tal, dient en el propi cos el sistema productiu que la impulsa, ÉS (sobretot) ANALITZABLE COM A METONIMIA.*

El títol dels quadres contesta en aquest discurs, probablement en part, a les preguntes de Derrida a propòsit del lloc, l'acció, la necessitat, del títol —«*Quel est le topos du titre? A-t-il lieu et où quant à l'œuvre? Sur le bord? sur la bordure interne? dans un par-dessus-bord remarqué et réappliqué, par invagination, au-dedans, entre le centre présumé et la cir-*

re's el qüestionament d'aquest estatut (representatiu) de la pintura en els efectes compositius i teatrals, efectes que «fan figa» davant la versemblança. Teatralitat que és, per aquest motiu, confusa: si el *cos legal* emergeix amb força —no ja subvertit sinó *invertit*— en el *detall*, és del text com a conjunt que es retira, on trontolla, abandonant l'*ordre* sintàctic a un dir especulatiu marcat pel seu replegament.

L'únic territori del quadre que detenta l'«autèntic» treball de representar (/ou/) incideix aleshores, *percut* sobre la superfície com un objecte postís, *collage* d'un retall fotogràfic en una extensió de color, jugant amb la percepció, amb la memòria de la visualitat: descriptible en tant que *fons escènic*, tancament de la pintura rera aquest objecte.

— 1. a) El detall isolat del quadre —grafema gestual o icona— segueix essent la base teatralitzadora (*que aprofundeix*) l'espai bidimensional pictòric.

b) (Però hi ha una clara torsió del discurs, un canvi en el *funcionament* dels quadres): el nivell de la referencialitat creïble, versemblant, no és ara aquest sintagma «teatralitzat», sinó el retall, significant aïllable que proposa en l'anàlisi un fragmentar l'escena per figures nominables (situació inversa a la de **Gouache en blanc i negre**).

— 2. Allò que la pintura diu en tant que «figurativa» és l'**EXTERMINACIÓ DE L'ESPAI (TRIDIMENSIONAL) COM A ÚNICA CONDICIÓ DE LA PINTURA**. D'aquí que el discurs pictòric *parli exhaustivament de la pròpia impotència*: i presenti aquesta «falla» com a *lloc d'interpretació*.

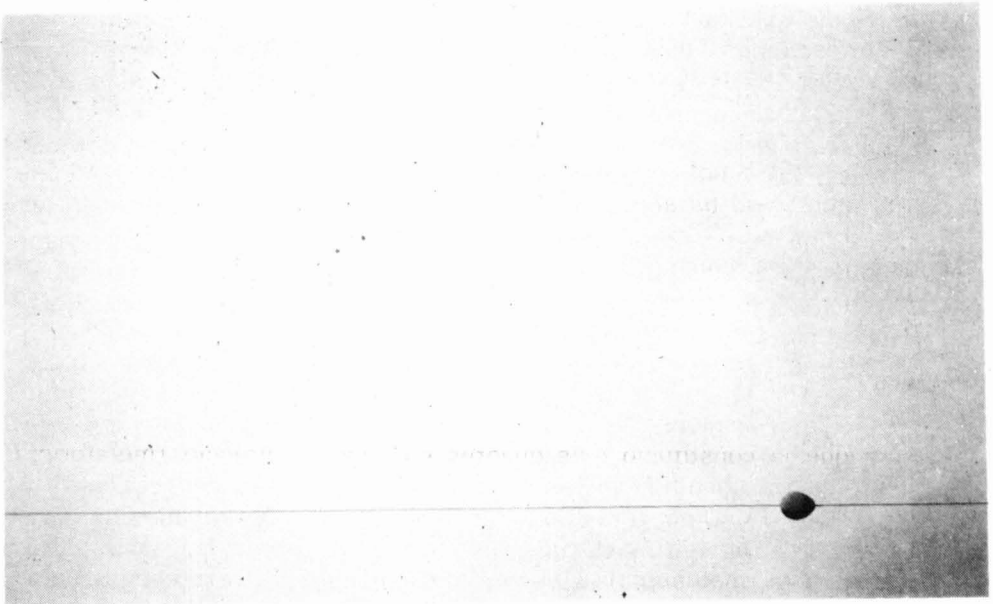


Fig. 6 *Gran espai blanc*, 1970.

conférence?... Est-ce que le topos du titre, comme d'un cartouche, commande l'«œuvre» depuis l'instance discursive et judiciaire d'un hors-d'œuvre...?.⁵⁴ Etcètera.

8. (ACT) Amants a la tardor: l'«escena original»

(ACT) Aquí no existeix, en canvi, aquesta posició d'incertitud, aquesta vacil·lació inquisitiva. O, més exacte: aquest basculament del llenguatge, introduït sempre per l'interrogant.

ACT remet, s'agafi per on s'agafi —i en allò que té d'analitzable, el qual no significa forçosament resoluble—, a una constant i normativa del discurs: un estatut «excedentari» que impulsa i fa girar la pintura en els sentits amagant la significació. La diferència entre els discursos, dins del discurs ACT/JHP, és susceptible per això d'un nou control que reprengui una part del que s'ha dit fins ara:

1) mentre les substitucions en JHP (el cos estranyant com a desencadenant metafòric) es veuen configurades a l'interior d'un fer perfectament pausat»

—parlen d'una selecció vertical (paradigmàtica), que apareix en l'exploració dels quadres, simultàniament al progrés horitzontal sintagmàtic (metonímic) del dir *propri* del discurs—,

i així *conforten* aquesta contigüïtat, mantenen l'equilibri dels quadres en relació a, o en la relació del seu objecte

(però aquest «espai» com a lloc de la significació és deïdor, «relatable» en tant que commutable: pel fer productiu, com ja sabem, treball que *temporalitza* una matèria —espacial— per la inscripció: El basculament),

2) en ACT la direcció significant és un encreuament continu dels dos pols —metafòric-metonímic—, en el qual les substitucions metafòriques representen *si no un sentit sí el discurs de la seva perdició* —car la mateixa contigüïtat és en certa mesura intel·ligible a condició d'ésser enfocada en allò que comporta de metàfora.

Així, el codi *subjacent* (en hipòtesi, entengui's) a les relacions metafòriques (però: aquestes relacions mateixes són el codi: l'inventari, el paradigma) no és solament un codi producte de l'anàlisi —per la senzilla raó que per a fer llegible l'obra cal obrar selectivament, efectuar una tria de les «interpretacions» possibles⁵⁵—, sinó que només existeixen en la mesura que la constitució dels quadres en aquesta direcció (metafòrica) implica sempre, manifest, el dir sexualitzat, i per tant irreductible: SUBJECTE-A-PÈRDUA. D'on veure les clares relacions entre la metàfora i el desig esmerçat en (un) text que —per un procés retroactiu (anàleg al de la metàfora ⇔ metonímia)— *devora* el subjecte, el (re)presenta en el discurs COM A COS EVAGINAT, MATÈRIA DEFECTUOSA, PELLERINGA EN DISSOLUCIÓ.

[De fet, no caldria continuar. El discurs (crític) produït pel discurs ACT/JHP com el que és: un dispositiu «arreglat» per a inquirir el com i el perquè, la raó dels discursos sobre la pintura, ha donat ja de si raonablement.

Però la raó no ha d'ésser buscada en la pintura (no pas com a ingredient determinant). De la mateixa forma que el transcurs o la part



Fig. 7. A. Cardona Torrandell, *Amants a la tardor*, 1971.

lexicogràfica s'obria continuament i necessària en cada un dels seus exemples —detalls— al seu context —no podia passar-se de veure *sintagmàticament* el discurs de la pintura—, aquí existeix, ineludible, l'*obertura paradigmàtica* de l'enunciat.

I, per tant, això no és tot. La pintura no es pot acontentar amb un deixar-se dir *amb final*, limitat, sinó que ha d'impulsar aquest dir, ha d'*expulsar-lo* del seu territori —al meu entendre. LA PINTURA S'HA DE PERDRE, OBLIDAR EN QUALSEVOL MOMENT DE L'ANÀLISI CRÍTICA, i definitivament. (No és que l'escriptor, o el crític, o l'analista —o què, a la llarga?— hagi d'acabar *parlant-se*, fent el propi discurs a l'esquena de la pintura, sinó que la pròpia «lògica» del seu objecte demana una exterminació de les *figures-transcriptibles* per un exili de la paraula que ha de donar-se a l'exterior del quadre, de la mateixa manera que la figura no val si no és *allí on en realitat no es troba*: en la ficció, el representar. I aquesta ficció —només començar m'ho preguntava—, ¿com dir-la sense

atemptar contra la superfície? —¿o demanarà aquesta superfície, al final de tot, l'extradició de la paraula? La qüestió, perfectament previsible, resulta insegura.)

Continuem doncs, i amb totes les insistències que fan al cas.

Allò que no és segur és que l'objecte (pictòric) d'aquest discurs pugui ésser definitivament abandonat.]

L'origen d'aquesta perdició de sentit com a llenguatge (ACT) prové sens dubte, en conjunt, d'una producció *fluent* de la pintura —els quadres, el discurs—, fluència que en el seu mateix moviment canvia constantment de nivell o d'orientació: joc de *flux* i *reflux* en la productivitat significant. Del desig (flux) que comporta el gest *metonímic* d'infiltració/producció del subjecte en la matèria cromàtica i/o dibuixística, al capgirament (reflux) del gest en una actuació discursiva on el significant es llança, en tant que representa, a la referencialitat delirant, a les substitucions *metafòriques*, a l'obsessió actuant en un terreny irrepresentable —però repre-sible, del punt de vista del subjecte.

Així, **Amants a la tardor** (fig. 7), exemple particularment il·lustratiu al respecte, es podria reduir a una representació allucinatòria de l'*escena original* psicoanalítica, que ens acontentarem amb indicar.

Veurem *efectivament* aquest teatre en *tots* els seus elements: una proximitat gairebé inesperada de sentit —en l'especificitat d'aquest camp,



Fig. 7 b. *Amants a la tardor*, per seqüències de sentit.

s'entén— que arribaria a fer dubtar de la pertinència de l'orientació (allò excessivament clar resulta sempre suspecte) si no fos perquè tot el corpus el corrobora, aquest sentit.

1. L'escena representa la parella, els «amants», com una superfície torturada per l'escriptura que omple i cohesiona les diverses parts, òrgans, etcètera. Així, és el subjecte (operador) que *s'immisceix* en l'escena representada pel representar escriptural, el propi cos (*metonímicament*) inserit, IN-CORPORAT en el cos en *dissolució* de la parella: els pares de la visió —efectiva i real o únicament imaginada— durant l'acoblament carnal, el coit.

2. La parella és un cos esfumat pel dibuix, un cos *obert* al seu entorn. És en realitat un retrat dels pares segons la visió monstruosa, que metaforitza en l'inconscient el fet real: un sol cos bicèfal, d'on emergeixen unes mans (no és aquest l'únic cas). Només en allò que no participa de l'acte sexual, totalment o parcial, trobem que la *pintura* («lloc textual d'un plaer»: PERÒ DISSOLVENT) «deixa pas al *quadre*», representa en els caps, els rostres enfrontats, mirant-se amb els ulls per on el cos «sucós» s'escapa, vessa, i les mans efusives.

De passada notarem que la imatge —per bé que dissolta, objecte de pertorbació: (recordem) el significat violentat— no és aquí «la parella monocèfala i monstruosa dels pares» (Rosolato),⁵⁶ és a dir: un cap i dos cossos, sinó el contrari. El concepte d'escena original (o primordial) en Freud (*Urszene*) implica diversos punts, alguns dels quals importa considerar: la violència (del pare a la mare) i el poder (del pare); l'interrogant de l'origen del subjecte/els germans (la procreació) *gràcies a l'exercici d'aquest poder* sobre la mare que resta, així, reduïda a un paper d'objecte, de «cos habitat»: de caps, receptacle («de la divinitat», per Kristeva), continent del nadó, gresol.

3. Aquesta relació poder-violència-vida, vagament sexualitzada, oblitera l'escena amb el misteri general de la creació, provocant així una *deperdió de significats* de l'acte que esdevé simbòlic (vegeu el paràgraf 2). Ara, aquest fantasma primordial, projectat en el discurs ACT, opera per diverses vies: desguàs libidinal del subjecte: l'escriptura del desig —que té com objecte la dissolució del cos en el significat —*separa els pares* actuant aquí per la pèrdua de contorn de les figures, per una inscripció del subjecte en aquest significat *com a força de treball*, però negatiu (del punt de vista de la representació icònica); negativitat que re-produueix l'escena, aquest cos únic, com a «lloc textual d'un plaer».

4. Així, la representació icònicament *desviada* dels pares no es l'únic camp d'ingerència del subjecte en l'acte d'acoblament de la parella. No és solament en aquesta «deglució mútua» d'espais carnals, en aquesta ignorància del «contorn com a frontera» —situació en la qual es veu reproduïda/censurada l'acció, el «relat»/el *drama* de la generació en la representativitat dels significats—, que l'escena funciona com a màquina de significar (o de: «*produrre interpretazioni*», segons l'expressió d'Eco), «discurs que se surt de mare», sinó també en els diversos nivells de representació de l'acte en l'escenari, en la seva multiplicitat en un mateix espai (físic —el quadrangle del suport pictòric—, no pas mental).

El detall *H 1* de la fig. 7 bis —sub-escena i «cos oval»— és, de fet, l'ull *voyeur* que contempla des d'un angle l'operació sexual/el «quadre» en la superfície del qual (*perforada* per la seva interferència) es reflecteix l'escena. Reflexió, però, de naturalesa «idíllica»: lloc on la unió de la parella es *re-realitza* digerida per la visió: espai, en conseqüència, de contenció —d'(auto)interdicció— de l'estat... que corromp els cossos... teatre exempt de l'efecte (escriptural) de mort que apareix en el fer (pictòric) de la imatge significant incidint sobre el fantasma.

Podem dir, doncs, que **Amants a la tardor** conté a més a més de l'escena delirant *A/B* en primer pla, tot el drama ulterior provocat per la visió (efectivament: la reproducció «idíllica» de la parella en *H 1* o en *H 2* correspon versemblantment a un nivell conscient de l'acte, posteriorment «elaborat» i acceptat per part del subjecte).

Amb una relació concisa n'hi haurà prou:

A/B El coit, la visió terrorífica del cos bicèfal.

H 1

- L'infant *voyeur* reduït a l'òrgan ocular a través del qual l'escena es manifesta.
- Mirall del quadre on l'acoblament com un acte de violència es mostra commutat («treballat», censurat) per una visió «idíllica».
- «Cos oval», al mateix temps, com una mostra (persistent tot al llarg del discurs) de la doble transferència metafòrica: la mare-entrada vaginal/espai buit, *forat* de la pintura/marca d'una absència del pare.⁵⁷
- Forat contínuament* obstruït pel designar de les figures que l'habituen, dissimulat per un denotar propi (que paradigmàticament en totes les seves operacions el discurs) com a «cos»-a metafòricament representable: ull (mirades), màquina teatral o *remolí* de les figures. Possibilitat levitatòria de tot l'escenari, imatge astral (¿no és en el deliri de Daniel Paul Schreber, estudiat per Freud, que una identificació Déu-Sol-Pare resulta localitzable?).⁵⁸

H 2 Repetició d'*H 1* amb l'angularitat del corn fàllic, d'objecte conoïdal emèrgent del cap del personatge. Aquesta oposició formal externa *H 1/H 2* evoca el terreny *efectiu* de l'acte mitjançant una nova transferència que s'afegeix al cos bicèfal *A/B*, centre del «relat»: L'agressió del mascle amb l'objecte punxant que perfora, violenta, fa sagnar el cos matern. El pare, així representat, és el cos fàllic, l'*arma*.

H 3 L'«efecte i conclusió» d'*A/B* en el grup *H 3* és perfectament coherent, però en un altre pla d'aquest drama. El subjecte *voyeur* trobaria aquí la fruïció al contacte amb el cos de la mare desitjada, i en absència del pare (el grup està coronat de manera molt precisa per *H 1*: *figura del buit patern*). Però:

a) ¿Cobreix la mà femenina sobre els ulls del personatge el lloc transferit del càstig del pare —la ceguesa com a castració simbòlica—, resultat d'una aspiració ja consumada: fertilitzar la mare?

- C b) El cos matern —llevat del braç amb la mà protectora ocultant el nom-del-pare, imprès en el rostre del fill-adversari: la conca buida, l'esclètxa, *el lloc deshabitada*— és no-res, un grafisme no distingible com a cos. El personatge reduït a una part, un òrgan, un membre: una testa (un espai oval resseguit d'un gruix de negre), una *capsa* hermètica transparent per on el paisatge —les ondulacions d'una terra retallada contra un fons— apareix com en una finestra. Reintervenció simbòlica de l'objecte del desig incestuós en l'origen representable.⁵⁹

La perspectiva psicoanalítica d'**Amants a la tardor** proporciona —aparentment— la clau de volta *d'un significar encobridor* dels quadres, homogeneïtzador del discurs. Procés axial *instigant* alhora els discursos fragmentaris de les pintures, els detalls. El que resulta arriscat, però —i per estrany que sembli—, és intentar la reintroducció d'aquestes imatges parcials dels quadres, i en cada una de les lectures que elles permeten, al drama «nuclear» que l'Escena proposa, gènesi d'una significació que un cop *atribuïda* es dilata, rebrosta i dissimula (encobreix) en les seves excrescències (de sentit) el sentit «original» de les figures.

Així, la imaginació delirant, atada per una visió o un so.⁶⁰ (es) presenta (amb) múltiples derivacions en l'obra, d'acord amb les més diverses vies, algunes d'elles aparentment contradictòries. Però el que resulta interessant és que a manera de rerafons paradigmàtic, aquest fantasma explica de retorn alguns desnivells de l'anàlisi que a primera vista semblen desprovistos de sentit, i, sobretot, sense una mínima relació entre sí. El qual significa, en conjunt, que no és una reducció dels quadres a l'origen impulsor, allò que cal practicar, sinó ans bé un *redescobrimient* d'aquest origen però amb un cert desequilibri o diferència amb respecte del primer:

Podem concebre el sistema «lògic» del paranoic —diu Rosolato⁶¹— com el semblant d'una Escena immobilitzada que conté totes les contradiccions, les quals venen a proporcionar «brots» delirants en una mena de procreació intel·lectual. Aquests engendraments, *d'ordre metonímic*, parteixen d'una metàfora delirant, *no pas una idea, sinó tot un sistema* (delirant).

9. ACT, JPH

Una producció —així unificada—, present a la «lectura» com un pou sense fons, folrat d'imatges, encadenament d'un «figurar» (retòric) que resulta inabastable en el seu *propri final*: a cada passa diferet, ajornat. El qual contribueix, lògicament, a abonar el transcurs analític constituït a la manera de «sèrie monogràfica» incident en el discurs i en cada una de les seves aproximacions (monogràfiques) segons un gest distint, *re-organitzador* del seu objecte, aplicant al text pictòric un fer textual crític que en definitiva *escriu* els quadres. [Insistirem una vegada més en la *in-discreció* d'una síntesi conclusiva —que situaria el discurs ACT/JPH en un fora-del·loc versemblant però inútil, en l'*a-topia* de l'epíleg—. En la pertinència,

per contra, de l'escriptura *com a tempteig* de l'objecte (que se sostreu, *qui se dérobe*), de l'oscil·lació inherent a un discurs que no *pre-veu* pas *un saber seu* dels quadres, *sinó que el busca fent-se.*]

Això explicaria —superficialment, però amb una certa eficàcia— el fet que els moments en què l'anàlisi crítica incideix en el discurs ACT siguin en conjunt més extensos i nombrosos que els moments d'incidència en el discurs JHP. Situació irreductible, però, a la realitat d'un discurs «exuberant», per una banda (ACT) (sistema «delirant»; complex però unitari, travessat, re-modelat per múltiples ingerències), i «parsimoniós», a mesurat, per l'altra (JHP): discurs que fa *un* sentit de la concisió, producció que es redueix, ajustant-se a un *dir especialitzat*. Resulta més congruent de pensar que no és solament aquesta proliferació de signes, el que produeix una activitat *superior* en la crítica, sinó el fet de constituir-se el discurs sencer sobre una substitució (metàforo-simbòlica) que —aleshores sí— impulsa l'escriptura, fa parlar, *dispara* els discursos —que la *re-animen*. I això resulta concebible de reflexionar i representar-se mentalment la pantalla sobre la qual en les diverses transcripcions l'anàlisi topa com a fre: Per la via d'ACT una frontera mòbil, un mur elàstic que presenta a cada col·lisió una textura renovada, un perfil que resulta, si bé continu —el *cos paradigmàtic*—, variat: fomenta i empeny la cursa del text crític sempre al seu encontre. En canvi, tots els transcursos *convergeixen*, per la via JHP: duen al mateix enigma —addicte a la superfície textual—, que constaten sense resoldre.

D'una forma contundent: la descàrrega dels quadres o l'*explosió* de sentit és aquest efecte dispersiu retrobable en el discurs que els anomena: buit de la significació: *«Imagine une partie du monde verse sur une autre à travers une ombre ne supposant pas la lumière. C'est cela que la signification espère rejoindre. Ou bien là qu'elle poursuit une chasse et: continue d'écrire!»*⁶²

(I) Si JHP obre el discurs (metonímic) en un significant textu(r)al (l'empremta, la signatura), endinsant-se en la significació segons un mecanisme de contigüitats idèntic al primer però treballant ara en un representar icònic —l'únic significat *presentable*, mentrestant: el diagrama dels significants «llegits»—,⁶³

(II) ACT reuneix

a) una articulació figural que és —aparentment— geografia «lògica» en la qual una realitat exterior a la pintura es veu *dissipada*, vehicle (la dissipació) d'un sentit contigu als quadres (metonímia);

b) presentació de les imatges segons una «naturalitat» falsa —teatralització dels significants o sintaxi espectacular de les figures—, lloc de la significació com a procés *connotant* la superfície: a través d'un (altre) discurs fantasmàtic —discurs efectiu, real, però situat entre la ficció analitzable (del quadre *en superfície*) i la realitat representable: terme o nivell buit, en flotació. Buit substantiu implícit en (o alludit per) la substitució metafòrica en què es produeix el «quadre» —pictòric/tropològic, *delirant*.

1. V., p. e., Umberto Eco, *La estructura ausente*, Barcelona, 1974, pp. 152 ss.
2. U. Eco, *ob. cit.*, pp 460 s., 466-467.
3. Jean-François Lyotard, *Rudiments païens*, París, 1977, p. 9.
4. Que no és altra cosa que el procés jeràrquic de la *Crítica del judici* en Kant, essent aquesta «*troisième faculté*», el judici, «*médiatrice entre la raison pratique et la raison théorique*», etc. (v. Herbert Marcuse, *Eros et civilisation*, p. 163). Esquema que no solament manté una pertinència (ideològica) en l'escissió —ja clàssica— de l'individu entre les dues facultats, *inferior/superior*, sinó que contribueix a establir-la amb la invenció d'un terreny —o d'una acció— *de ningú*, amb el qual es fonamenta en el cos trencat una necessitat d'*intermediari*, d'una traducció del desig, la base pulsional, el sexe, al refinament «legal» i a la previsibilitat. Una manera, en definitiva, de fer deïdor allò que per si mateix és *baix* i menyspreable: el cos (v. nota 33).
5. V. en aquest cas, molt especialment, J.-F. Lyotard, «*La peinture comme dispositif libidinal*», *Des dispositifs pulsionnels*, París, 1973, pp. 244 ss.
6. A. J. Greimas, *Du sens. Essais sémiotiques*, París, 1970, p. 7.
7. Cf. Hubert Damisch, «*La 'prise de langue' et le 'faire signe'*», in *Prétexte: Roland Barthes*, París, 1978, p. 411.
8. V. Michel Foucault, *Les mots et les choses*, París, 1966, p. 56.
9. V. Gilbert Lascault, «*Peter Klasen: le sexe et/ou le neutre*», in *Figurations 1960/1973*. Potser és adequat preguntar-se, amb Marc Le Bot, sobre la conveniència de la crítica interpretativa de la pintura, encara avui: «*La peinture, le tableau, l'image: sollicitent-ils, autorisent-ils encore l'interprétation aujourd'hui? Et si oui, quelle rigueur, quelle méthode rendra l'interprétation crédible et légitime? («Eloge du formalisme: les peintures de Joel Kermarrec»*, in *ob. cit.*, p. 85).
10. Sobre la primera part del tema (1 i 2) es pot consultar, p. e., Gillo Dorfles, *Símbolo, comunicación y consumo*, pp. 29 ss. O, especialment, Julia Kristeva, «*D'une identité l'autre*», *Polylogue*, pp. 157 s.
11. J. Kristeva, «*D'une identité l'autre*», *ob. cit.*, p. 158. (Cometes i subratllats són meus.)
12. Henri Lefebvre, *Le langage et la société*, París, 1966, p. 254. «*Il y aurait rivalité PLUTOT QU'IDENTITÉ ENTRE SYMBOLISME ET SENS: RAPPORT CONFLICTUEL. Chacun enveloppe le langage à sa manière: LE SYMBOLISME VERS L'ORIGINEL, LA NATURE, LA MÉMOIRE... —le sens vers l'activité, vers le possible, vers l'horizon. A la limite, en soi, LE SYMBOLE SOMBRE DANS L'ABSURDE*» (*Ibid.*, p. 255. Poso capitals).
13. V., per una banda, Max Bense, *Estética de la información*, Madrid, 1976, pp. 63 ss., i, per l'altra, Jean-Michel Rouquette, *La créativité*, París, 1973.
14. Es pot consultar a aquest propòsit (teoria-mètode) la discussió entre O. Revault d'Allonnes i R. Passeron a l'ocasió de la taula rodona sobre «*Histoire de l'art et marxisme*», in *Esthétique et marxisme*, p. 200 s.
15. Cit. Gillo Dorfles, *Símbolo, comunicación y consumo*, p. 139.
16. La fixació d'un codi simbòlic, unes relacions estables *simbolitzant-simbolitzat*, significa una *recuperació* del símbol per part del llenguatge, una assimilació que el trametria novament a una condició de signe arbitrari, convencional —si realment el simbolitzar es troba a l'exterior del dir.
17. V. Roland Barthes, *Critique et vérité*, París, 1966, p. 55.
18. Sense anar massa lluny, perquè no és aquesta la intenció del present treball, es poder trobar uns exemples que de tan clars no hagin de menester explicacions en els «retrats» vegetals d'Arcimboldi o en la mateixa obra de Bellmer —en el primer cas—, mentre que la majoria de pintures de Dalí serien catalogades en el segon. Vegi's Guy Rosolato, *Ensayos sobre lo simbólico*, París, 1969, part II, esp. pp. 166 ss., on l'autor assaja una classificació (p. 173).

27. Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, París, 1973, p. 84. Cf., del mateix autor, *Critique et vérité*, pp. 34, 46, 54-55, 64, 67.

28. R. Barthes, *Critique et vérité*, pp. 54-55.

29. Vegi's, a aquest propòsit, R. Barthes, *ob. cit.*, p. 69 s.

30. Cf. A. J. Greimas, *Du Sens. Essais sémiotiques*, p. 13 s., pel qual parlarem de llengua «natural» per oposició a llengua «artificial». Però com que un no es pot deixar de preguntar què i on és la llengua «natural», preferim —si més no en aquest cas— parlar de llenguatge i meta-llenguatge, com ja anem fent.

31. A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, París, 1966, p. 166.

32. El que practicaria l'anàlisi (tot el rigorosa que allò en el que s'aplica li permet) seria la imposició d'un *madurar forçat* al seu objecte, provinent del que L. Sebag veia com una de les raons que dificulten la precisió d'estudi en les ciències: per la «immaduresa de l'objecte *l'inacabament profund del qual posa un límit, que es dilata cada vegada més, però sempre present*, a l'anàlisi científica». El que, per altra banda, queda ratificat pel fet que no hi ha únicament les «dificultats trobades a l'interior del treball científic, o més aviat aquestes no són preses en consideració més que per referència a una problemàtica més central *que es refereix a allò que l'home pot esperar d'aquestes mateixes ciències quan tempta de fonamentar i de legitimar la seva activitat, de donar-li un sentit*» (*Marxisme i estructuralisme*, pp. 203, 204. Subratllo).

33. Potser no estigui demés senyalar que tant la «connexió exclusivament mecànica» com la «improvisació» no exclouen de cap manera un pensament, sinó que en la pràctica tendeixen a constatar l'absoluta impossibilitat de separar camps: el cap —lloc del pensament, la raó, etc.— i el cos (que és sempre el cos «baix»). El pensament —com ja volia Zola— és de *tot el cos*; no hi ha llocs privilegiats, tampoc no hi ha una «aristocràcia» del cos —les mans, els ulls—, com deia Cirlot: la mecànica corporal no s'ha de plegar a l'expressió «pura», a aquest imperialisme del treball mental després de la matèria (v. Margit Rowell, *La peinture, le geste, l'action*, París, 1972, pp. 108 ss., pel que fa al tema en el terreny plàstic).

34. Una de les variants del metonímic, la metalepsi, consisteix en expressar l'antecedent (o el conseqüent) d'allò que se significa. V. Michel Le Guern, *La métaphore i la metonímia*, Madrid, 1976, p. 14.

35. V. «La jouissance de la matière», in *Psychanalyse et sémiotique*, París, 1975, p. 28.

36. Ref.: catàleg *Sala Ateneum*, Còrdova (publicacions Espanyolas, «Cuadernos de Arte», n.º 116), maig, 1963, p. 7.

37. Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, París, 1971, p. 14 (subratllo).

38. V. Jean Cohen, «Teoria de la figura», in *Investigaciones retóricas II*, p. 32 s.

39. Jacques Lacan, «L'instance de la lettre dans l'inconscient», *Écrits I*, p. 263.

40. Text introductori de Mercedes Molleda, catàleg *Sala Ateneum*, Còrdova, cit., p. 10.

41. Text introductori de Carlos Areán, catàleg *ibid.*, p. 12.

42. Cf. Gilbert Durand, *La imaginación simbólica*, p. 14, s.

43. «Entendiendo por 'vehículo' el tema, la imagen, de la metáfora misma, y por 'tema' la idea que viene a mencionarse a través del proceso metafórico». Però el que interessa més és que «la metáfora sería para él [Richards]... un término referencial compuesto, o una forma de discurso donde uno de los términos siempre es denotativo» (Gillo Dorfles, *Estética del mito*, Caracas, 1970, p. 14).

Hi ha una disjuntiva tanmateix —error de traducció?— en «entendiendo por "vehículo" el tema, la imagen...». ¿A què es refereix Dorfles: a la figura *en superficie* o al tema denotat? «Vehicle» ho pot ésser tant un com altre. Anomenar tema a les figures significa identificar mentalment allò que representa amb allò representat. D'altra banda, la segona utilització de «tema» («la idea que viene a mencionarse...») sembla corroborar el primer ús en el sentit que prenem: el tema del denotar.

44. El que en la producció literària és relativament localitzable en la sintaxi com a desviació, és aquí molt més confús, dificulta tots els plans començant pel material: els suports, l'element cromàtic, la pasta, la *paraula*, el detall representatiu del quadre, l'escena, etc. Però aquesta *manera* és confusible amb la noció d'«estil»; i, de fet, *podríem dir* que la sola diferència resideix —si la manera *representa* el subjecte i no la seva adherència a un fer estilístic fora d'ell, més general— en l'anàlisi. Però cal no equivocar-se: no es pot oblidar que hi ha la manera (del subjecte) impregnant l'«estil» —o a l'inrevés— («estil» de l'època, del fer comú, etc.), i aleshores la distinció pertany a un altre terreny d'estudi, *gestalt*-psicològic, història de l'art. Tanmateix, el fet de mantenir

aquestes distincions purament operacionals com si es tractés de territoris a part, i voler-ne treure conclusions com si entre ells es produís un «cert intercanvi», una relació de veïnatge, resulta més informatiu de l'estatut ideològic que guia l'anàlisi que no pas de la pròpia realitat analitzada. (V., a propòsit d'aquestes qüestions, mantingudes a un nivell més general però perfectament indicatiu, Karel Kosik, *Dialèctica del concret*, Barcelona, 1970, pp. 103 ss.)

45. J. Hernández Pijuan entrevistat per Del Arco a «La Vanguardia Española», 11-6-1965.

46. Ref.: catàleg *Sala Ateneum*, Còrdova, cit., pp. 38-39, 41; (*MAPEC*) *JHP*, p. 12. Respectivament.

47. Ref.: (*MAPEC*) *JHP*, p. 14 i *Estampas de la cometa*, Gustavo Gili, Barcelona, 1966, respect.

48. *La vérité en peinture*, Paris, 1978, p. 26.

49. Ref.: (*MAPEC*) *JHP*, p. 15.

50. Ref.: *Ibid.*, p. 18.

51. El rastre d'aquesta teoria, *lògica de tan familiar*, es pot anar seguint en diferents autors; Adorno i Hauser, cada un per la seva banda, i en un altre sector Barthes, Schefer (cf., p. ex., R. Barthes, *S/Z*, p. 126 s.).

52. Ref.: (*MAPEC*) *JHP*, p. 28.

53. Ref.: (*MAPEC*) *JHP*, p. 40 i catàleg *Galeria Ciento*, Barcelona, 1976, p. 5. Respect.

54. *La vérité en peinture*, Paris, 1978, pp. 28-29.

55. Cf. Pierre Francastel, *La figura y el lugar*, Caracas, 1969, p. 37. Cp. amb nota 51.

56. Cf. *Ensayos sobre lo simbólico*, part III, «Paranoia y escena original», esp. pp. 234 ss. Per l'entrecometes, p. 238.

57. V. Rosolato, *ob. cit.*, pp. 252 ss., per la qüestió del «buit assignat al lloc del pare» (p. 253) i de l'«evocació per a omplir aquest buit» (p. 254).

58. Vegi's Freud, *Psychoanalytische Bemerkungen über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia (Dementia paranoides)* (versió cast.: *Paranoia*, in *Paranoia y neurosis obsesiva*, p. 63 s.). Es pot veure, també, el treball de Jean-Louis Schefer sobre l'assaig de Freud, «Le dieu, le droit, la paranoia» i «Second corps de Schreber», in *L'espèce de chose. Mélancolie*, Paris, 1978, pp. 137-164. També en Julia Kristeva es pot seguir el tema: «L'éthique de la linguistique», in *Polylogue («On peut multiplier les références évoquer Lautréamont, Bataille, Cyrano ou Schreber...»)*, p. 353 s.

59. A propòsit de les transferències simbòliques del cos femení, v. Freud, *Introducción al psicoanálisis*, pp. 160 ss., on també es pot trobar un seguit d'altres valències en relació més o menys directa amb el discurs ACT/JHP. Així, la boca (aquest element detallable del discurs ACT: la importància de la boca ensenyant les dents/el sexe femení devorador), les sines (un possible terreny simbòlic en JHP: les sines/el cul/la poma/l'ou, etc.).

60. Cf. Freud, «Comunicación de un caso de paranoia contrario a la teoría psicoanalítica», *Obras completas*, Tomo VII, on la imatge delirant de la pacient es desencadena a partir d'un so, un cruixit, no pas una visió.

61. *Ob. cit.*, p. 225. Compari's l'asserció de Rosolato amb les observacions d'Ehrenzweig (*El orden oculto del arte*, Barcelona, 1973, pp. 20 ss.), mantingudes a un nivell més simple —en el procés primari (*inconscient*) i secundari (*conscient*) freudià—, però aplicades a la producció artística.

62. Jean-Louis Schefer, «Dissecta membra», *L'espèce de chose. Mélancolie*, p. 256.

63. J.-L. Schefer, *Escenografía de un cuadro*, Barcelona, 1970. («El significado no es reverso del significante, sino que es el diagrama de los significantes, su red y, por así decirlo, su configuración»), p. 93.