a imaxe é para Escrita elemento sobranceiro;
é o texto de criación, o informe, a
tradución, o actual; todo o que intervén
na sensibilidade cultural que arelamos



Escrita 3

PRIMAVERA 1984

Portada: ANTONI TAPIES. 3, A ONDA LIMPA por Ramón de España. 4, OS XASTRES VALENTES por X. M. Martínez Oca. 5, O VIDEO NO MUNDO DA INFORMACION por Pérez-Quintanilla. 6, FRANCISCO FERREIROS PONTE (1884-1942) por Xoan M. Carreira. 7, QUENTURA DE NEVE CARBONICA por Xosé M. Alvarez Cáccamo. 8, DAS INDIGNIDADES DA INTERPRETACION por Guillermo Domínguez Santos. 9, METAFORA DA VIAXE por Victor F. Freixanes. 9, JULIO CORTAZAR NA AUTOESTRADA DO SUL. 10, COMIC por Fragoso. 11, O CONTO: UN XENERO DO SECULO XX por Alberto Avendaño. 12-13, TAPIES, DEDOS NO TEXTO por Margarita Ledo Andión. 15, A AUTOPSIA DO SUPERREALISMO por César Vallejo. 16, A ANALISE DE SISTEMAS COMO METODOLOXIA PARA A BIOLOXIA por Uxío Labarta. 17, AS RIAS GALEGAS, SAIR DO MITO por M. Anxel Murado. 18, GALIZA PERANTE A CRISE DA MODERNIDADE por "Golpe Vello". Poemas de: NOVONEYRA, FERNAN BELLO, RODRIGUEZ BARRIO, páx. 19. CHUS PATO, 20. VAELLO, X. L. GARCIA, ANTON COSTA GOMEZ, 21. CARBALLO CALERO, MANUEL MARIA, ALVARO CARDOSO, 22.



CAIXA GALICIA

Tápies, dedos no text

Por Margarita Ledo Andión

práctica da sensibilidade, do homemuller dialéctico en relación consigo, coa natureza, co tempo seu, co outro, multiplicándose na revalorización do material, do que se colle porque ten textura, da tensión dun signo que manifesta o profundo da acción como os mascaróns de proa de Eirik o roxo que descubre América anque a historia paralela teime en non llo recoñecer.

Tapies, un pintor ao que lle gusta a literatura.

É que veño dunha familia de libreiros, de editores, o libro foi algo normal en min. Como pintor fixeime máis que outras persoas no aspecto de comunicación plástica que ten o libro, non só en canto poida conter ilustracións senón na encadernación, na tipografía, no tipo de papel, porque coido que todo isto tamén comunica cousas.

Hai anos houbo un texto de Cortázar. Cortázar facía unha historia sobre Tapies: alguén pintaba nun muro un grafitti; pola noite alguén máis continuaba ese grafitti; pola mañán o autor óllao medrado, descubre por determinados signos que debe tratarse unha muller, o autor engade un trazo máis. E así, até que un día ninguén continua co grafitti porque se ven achegando a represión. Este senso de que a obra é pra ser continuada é unha constante sua.

A comunicación polo grafitti en min tén toda una historia, adiqueime muito ao grafitti. Cadros meus foron comparados con paredes. Non eran só unha parede senón que aquela parede contiña uns signos, unhas manchas tiradas das cousas de rueiro. Isto vencéllase co aspecto plástico que lle comentaba do libro, ou do texto, cunha vida moito máis anterga ca dos grafitti, e máis longa que a miña como pintor, que é o que fan os extremo-orientáis: para eles non hai diferencia entre o que di a escritura e a escritura mesma, a caligrafía, e eu sempre entendín que escritura e pintura, no fondo, son idénticas.

Vostede confía na sabudiría que ven de Oriente.

O coñecimento non é exclusivo de Oriente, anque foron eles quen aportaron formas de coñecer as cousas que agora, para os científicos actuais, adequeriron valor porque advertiuse que o coñecimento clásico, inculcado dende os gregos, o sistema do mundo newtoniano, de Descartes, non serve para os novos descubrimentos. Os novos descubrimentos non se poden explicar coa linguaxe normal e retórnase a unha especie de linguaxe paradóxica, de tipo indirecto, que dalgún xeito tamén se une coa comunicación mística occidental. Como forma de entendemento da vida isto popularizouse axiña nos USA —como pasa case sempre— e influíu aquela xeración hippy que, após, dexenerou en moda.

O concepto de vida non como expresión do ben e do mal senón harmonizando contrarios dáse na sua obra, os signos alfa e omega, principio e fin ¿a introducción deste tipo de emblemática é conscente?

Boeno, eu ao falarmos parezo un pouco intelectualizado pero cando vou para o estudo non penso, non me lembro de nada disto e quen manda é a obra. Tento fuxir dos signos tópicos porque as cousas gástanse e compre ter isto en conta na arte xa que, a pesares da boa intención, das boas ideas e da boa vontade que teñamos, hai unha cuestión de gusto estético, só, e si vulgarizamos muito certos signos, pois non funcionan. Mesmo o vulgar —tamén o decían os chinos— é perxudicial, é como unha falla de honestidade ser vulgar.

Na poética contemporánea maniféstase certo senso antiretórico, ir depurando a forma, deixar a decoración ¿Coida que este universo é algo máis que temporal, que se vai impoñendo?

Eu estou moi desenganado tocante a que vaiamos impor nada e que a poesía moderna teña gañado muitas batallas. Pola contra, coido que neste momento asistimos a un clima regresivo. En pintura eu vexo que muitos voltan á pintura figurativa, académica, até se formou unha corrente que se chama o postmoderno e que me parez unha das badocadas máis considerabeis que se fixeron nos últimos tempos.

¿Unha badocada de orixe comercial ou por falla de referencias?

Ou, simplesmentes, por ignorancia, ou un chisco por querer ser máis, ser número ún anque, no fondo, penso que todo isto está sempre fomentado. Os aduaneiros da cultura, como dí o meu amigo Brossa, os aduaneiros que ten o Poder son quen din isto que pase, isto que non pase, por exemplo nos medios de comunicación.

E acostumar ao público a non deixar pasar.

Pero ao dirixirnos a un auditorium deixámoslle as cousas pra que as remate o espectador. Os chinos tiñano moi sistematizado, pintaban unha ponla de bambú ao mellor nun recanto do cadro, e o espectador tiña de imaxinar cómo era toda a árbore. Hai unha colaboración.

Unha forma de provocación.

Claro, facerlle traballar como espectador, poñelo a reflexionar.

Ao falar de vostede sempre aparece o gusto pola música, Bramhs, un autor pouco brilante, que non quere ser brilante.

Entroques cando chegou a vello deixóuse ir, outravolta, e fixo aquelas fantasías e caprichos tan abraiantes.

Vostede tampouco xoga co brilante, dálle un lugar maior ao obxecto usual.

Rexeitar o que normalmente se ten por fermoso, a beleza oficial, o uso de materiáis demasiado nobles, mármore, bronce, típicos da arte académica, é unha filosofía. Busco materiáis sinxelos polo material mesmo e tamén por demostrar que a arte pode estar nas cousas cativas, non fai falla tratar temas da santísima trinidade pra facer arte senón que o profundo pode estar no máis cativo. E topámonos outravolta co oriental, anque tamén na civilización nosa houbo correntes místicas neste senso, aquelo de santa teresa "até nos pucheiros anda deus" ten que ver con dicer que as cousas máis sacralizadas poden estar en calquera tontería.

Vostede pensa que da nada non se consigue nada, que se vai traballando sobre modelos preexistentes, sobre o que xa existiu como ese sustrato oriental que tamén se manifestou en occidente confome o que ven de decir. Pero pode chocar esta defensa súa dunha concepción á expectativa, espiritualista, cunha posición no mundo tan comprometida, cun idearium materialista como o seu.

É difícil solucionar este tema, si, sempre dixen que son un materialista-espiritualista. Non sei moi ben se os filósofos profesionais aceptarían isto... eu son materialista pero non naquel senso decimonónico mecanicista e con sobexo de positivismo que se espallou. A través de autores como Joseph Nitham soupen que o materialismo dialéctico —ao millor sen sabelo o propio Marx— ten tamén moito de oriental, a loita dialéctica entre o Yin e o Yan seguramente estéa nesa base que Marx tirou de Hegel, Hegel de Leibniz, Leibniz dos xesuitas que viñan da China e que lle traían libros de Confucio.

¿Nunca fixo o que se chamou realismo-social, o que estaba de moda para o pintor de esquerdas nos cincuenta?

Eu fun conscente do problema que tiña a arte por ocuparse da sociedade e do home. Pero tiven a sorte de que ao se encetar esa corrente de tipo humanista e realista, influída polos comunistas, a min déranme unha beca pra ir a París. Alí coñecín a pintores comunistas que estaban nesa corrente e vin que eran o máis ridículo e feo do que se pintaba naquel momento en París e este feito dábame que pensar. Para ben no mundo da arte e sobre todo no da literatura quedaban artistas, tamén comunistas, que non andaban nesa torpeza de pintar cromos, como era o caso de Picasso, de Eluard en poesía, facendo poemas que parecían surrealistas e que tiñan un contido social ben lexítico porque ámbalas expresións non son incompatíbeis.

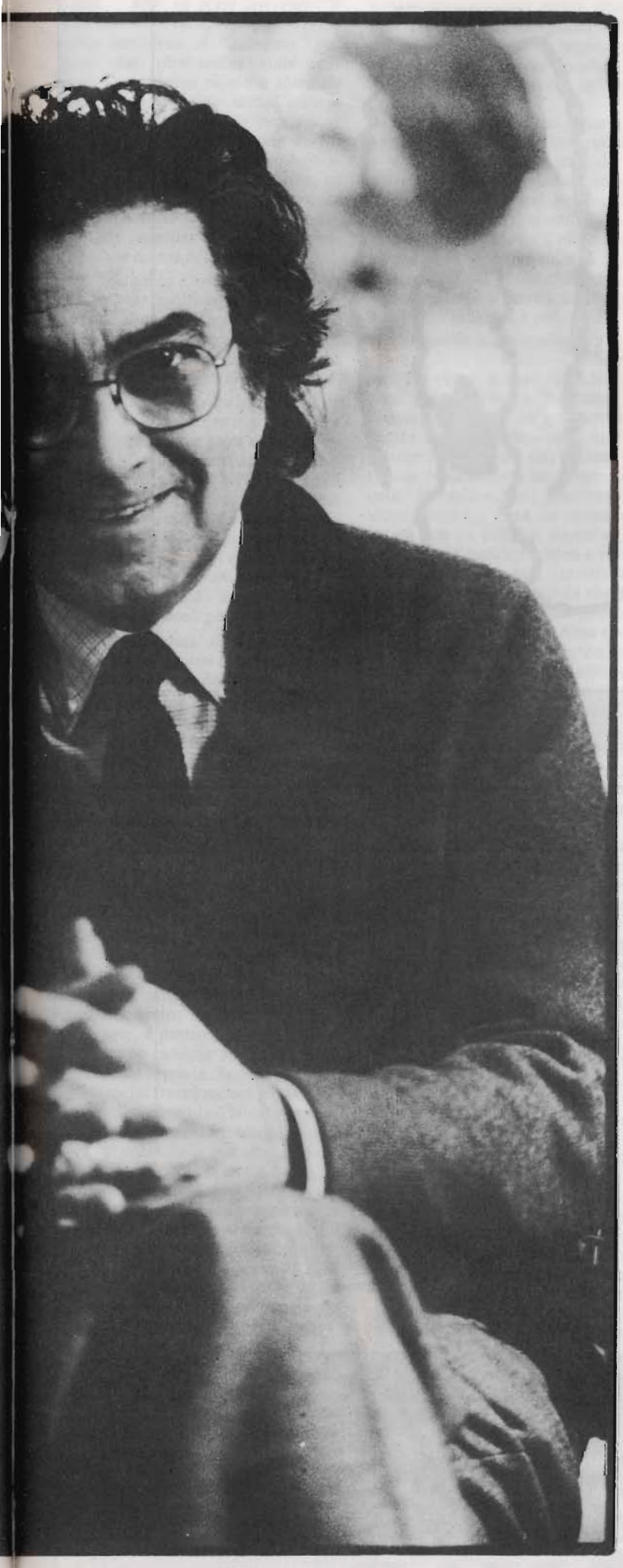
Dende posicións como a que define poderíamos decir que o realismo é reducionista, reduce a realidade.

Si, si, onte comentábamolo cun señor que tivo contactos con xordomudos e con invidentes. Decíame que os cegos son xente normal, que poden facer traballos normalísimos, mentres que un xordomudo, que non semella tan tráxico como un cego, un cego parez unha cousa horrorosa, pois un xordomudo, entroques, ten máis problemas. E é que a visión, para min como artista, a arte



XURXO FERNANDEZ

Espresándose en todo sen adorno trademark, de aspecto tan normal...



retiniana, como decía Duchamp, a arte basada na pura realidade vista, non explica ben a realidade, que non é somentes o que vemos, é pouca cousa a realidade dos ollos. Anque tampouco son dos que van dunha beira para outra e di: fusilalos a todos. Coido que nun intre determinado poden cumprir unha función.

Inda sen pertencer ao contemporáneo senón ao conxuntural.

Si, unha función conxultural. Aínda esta corrente de pintores realistas que poderíamos simbolizar, para non decir homes, na escola de Antonio López, coido que están trabucados, que xa os sustituíron as cámaras fotográficas.

Na súa obra o humano aparece como pegada, de pé, da man, do obxecto que forma parte do cotián.

As veces pode que necesitemos unha alusión de tipo figurativo pero fai falla andar queimando as pestanas a reproducir como nas academias. Podes facer un collage cunha fotografía ou podes facer signos, improntas de mans e pés, alusións, pódese aludir a realidade visual pero transformándoa e completándoa.

Naqueles anos de combate anti-fascista, a primeira imaxe que nós, dende Galicia, tiñamos de Tapies, eran os catro dedos da bandeira catalana.

Era un pequeno símbolo, moi ambivalente, que serviu como alusión á bandeira catalana prohibida e, ao mesmo tempo, tiña ese carácter de raiba, de esgazar, querer esgazar unha cousa para sair.

Quizáves o primixenio os dedos.

Si, como ve era tan ambigüo.

Os dedos son parte do instrumental que usa muito ao facer unha obra.

Si, uso moito as mans e todo tipo de instrumental, dende os máis clásicos aos pinceis chinos, hoxe, unha proba recén que fago.

Non hai un método para poñerse a...

Non. O bonito e divertido para un traballador é facer probas cada día e eu cada día ando a espreitar.

Nos procesos de creación, entendidos cunha componente forte de espontaneidade, como na poesía surrealista, os feitos concretos, da vida íntima ou social, a historia, cando aparece na sua obra o 1714, nomes como Ramón Llull, ¿funcionan de estímulo para experimentar?

Ou a veces para completar algo máis vago. Eu estas cousas case sempre as fago ao remate do cadro. Cando teño unha imaxe incerta dun cadro ou, pola contra, cando teño unha imaxe relativamente concreta (chego a apuntala para que non se me vaia da memoria), empezo, deixo, repousar, engádolle cousas que entendo que poden completar. As escrituras máis ben fágoas ao final.

¿Adoita facelas rachando a textura, o material, grabando?

Hai veces que si outras non, todo o que fago é mui variado.

Como cando comparaba a área, un material dos que utiliza, coa solidariedade.

Si, porque ao fin non somos tan distintos uns dos outros.

Pero como reflexión é posterior.

Si, eu non fun un teórico nen agora coido selo. Pouco a pouco fun concretando algunhas ideas gracias a vostedes que viñan facerme preguntas e porque pasamos un momento en Catalunya moi baixo de crítica. Ouvin moitos disparates e decidinme a intervir. Escribín algúns artigos en **Destino**, despois xuntei eses artigos nun libro, e fun collendo, así, fama de escritor. Pero fun á escrita forzado polas circunstancias, para facer unha laboura de suplencia, como decíamos naqueles anos, ou para dicer cousas que non podían dicer os políticos e viñan pedir axuda: "gustaríame que ti dixeras...".

Que é o que vostede quería dicer que non estaba a dicerse por parte da crítica.

Ben, fomos pasando varios períodos. O período de moda do realismo social preocupáme moito e fixen algún artigo criticándoo. Despois houbo outro período de arte conceptual e eu non me puxen en contra como posible forma de expresión distinta —eles decían arte alternativa— senón porque naquel momento atacaban a pintura decindo que era cousa doutro momento, como se agora nos puxeramonos a dicer que a entrevista xa pasou de moda; son cousas que non pasan de moda, a pintura, a escrita, é un sistema de expresarmonos que non pasará de moda, haberá outros medios de comunicación pero non quere decir que os devanceiros esteñan mortos. Neste senso polemicei un pouco.

O seu gusto polos románticos, o seu gusto polos contemporáneos —sobre todo Shöenberg—, o que é hoxe a creación cultural, ten cada vez máis referencias en movementos como o surrealista, o que ven da primeira parte do século.

Si lle damos importancia ao romanticismo é quizaves porque foi un inicio de ruptura e as súas propostas ainda son válidas, rachar co clasicismo da ciencia, ocuparse máis da rebeldía humana, desencasillarse de esquemas trazados polas academias, controladas, ao fin, polo poder monárquico e pola eirexa; esta creba sigue a interesar porque ainda non rechamos de todo ¿nonsi?, a eirexa sigue pesando ¿ou? Outros movementos xa do século XX como a Dadá, acentuaron toda unha sorte de rupturas, foron a tábula rasa, Duchamp é o máximo espoñente, está xa na fronteira do que se chama modernidade —que agora xa non sabes si dicer ou non este nome—, un proceso que inda non concluíu, a modernidade non a dimos implantado, porque a modernidade non é un vestido moderno, un diseño máis ou menos moderno, a modernidade é un concepto da vida.

Do que o vestido tamén e parte.

Si, non o desprecio.

Quero dicer que o vestido pode ter unha expresión actual ou non tela, o modelo Adolfo Domínguez, con liños, sen cor, con enrugas.

Non sabía que era el o da enruga, téñolle certa admiración —ese vestido que levas é moi bonito—.

Non é del pero tamén é dun material...

Eu síntome integrado neste tipo de cousas, non sei se el viu a miña pintura pero podería ser o que eu fago, usar cores neutras, materiais rústicos, todo ten que ver con ese ideal de modernidade que é facer a vida máis para vivir e, sobre todo, máis xusta e máis equilibrada.

¿Como é tan inmensa a sua obra?

Porque son un traballador bastante regular. Cada mañán vou ao estudo. Non quero dicer que deseguida colla pincel, as veces paso a mañán dando voltas arredor dunha tea, fago unha especie de ceremonial que estimula a miña imaxinación, ando muito polo estudio dunha maneira rítmica.

E xoga con elementos sorpresa.

Procuro primeiro sorprenderme eu mismo como primeiro espectador. Se o cadro a min non me sorprende considéroo fallido, xa non me interesa. Pero non busco sorpresas sistematizadas para "épater le bourgeois", senón que, dunha maneira sinceira, quero que me diga algo a mín mesmo.

Hai muitas persoas relacionadas con vostede, Brossa.

Brossa é un amigo entrañabel que coñecín cando empecei a pintar. Daquela, como tiña cinco anos máis, pareciame un señor maior. El estaba moi achegado ao grupo do poeta Foix, Miró; procuroume contactos e fóronme utilísimas as conversas que mantiñamos, as reunións.

Por qué se agrupaban, por qué se reunían.

Porque sentíamos esta necesidade de conservar algo do catalán, falar catalán era case delito e érao escribilo. Voltar a sentar a identificación catalana, conservar a literatura e a cultura propia ter concencia de país, era importante.

Sen ese sentido de temporalidade do creador ¿é posibel a obra de arte?

Non. Decíao sempre Miró. Canto máis enraizado estás máis podes ir ao universal. Ao orientalismo pasoulle isto, hoxe, forzosamente non está radicado na China, ao millor na China nen lles gusta.

¿Cando coñeceu a Cortázar?

En París. Non coñecía moito a sua obra pero falábame del e merquei **Rayuela**. Sentín que había confluencia, simpatía, só ceei unha vez con el e só tivemos unha conversa pero abondou, había entendemento —un pouco o que me pasóu tamén con García Márquez, anque nunca me escribíu e teño a impresión de que non se interesa pola pintura—. Entón propuxémoslle facer un texto pra o catálogo da miña exposición en París e Cortázar fíxome aquel texto tan bonito do grafitti co que empezabamosnos a falar. ○