

Si Déu és bellesa, la bellesa existeix?

**(Un intent d'aproximació teorèticopràctic a la
noció variable
de significat estètic en la vida i obra del pintor
finlandès Vilho
Lampi a partir de les obres conservades al
museu de Liminka)**

Albert Arribas

*A l'escenari hi ha una petita tarima amb tres taules.
La primera taula té flors i fruites, com una natura morta
natural. La segona no té res, i servirà de tribuna quan el
conferenciant ho necessiti. La tercera té caixes d'eines i
estris de treball, sobretot cisells i martells.*

*Entre la tarima i la grada del públic hi ha pupitres i cadires,
per si algú hi vol seure.*

Nota al text

*Els fragments en cursiva negreta corresponen a talls "espontanis"
del conferenciant
respecte al text de la xerrada, i per tant poden contenir un grau tan
elevat com calgui d'improvisació en la interacció amb el públic.*

El pintor finlandès Vilho Lampi és un fals exemple /

(Silenci.)

**—Em sentiu bé, eh, els d'allà al fons?
Sí? Si voleu apropar-vos...**

El pintor finlandès Vilho Lampi és un fals exemple més hipotètic que no pas real /

(Silenci.)

Vull dir, que podeu seure a les taules d'aquí, també, si voleu, eh, que eren perquè us hi assegússiu i veig que al final no s'hi ha assegut ningú. Com vulgueu.

El pintor finlandès Vilho Lampi és un fals exemple /

(Silenci.)

Si us hi voleu asseure alguns dels de davant, també, i que els del fons puguin apropar-se. Com vulgueu. Com vulgueu. Se'm sent bé, eh? Se'm sent bé—

(Silenci llarg.)

El pintor finlandès Vilho Lampi és un fals exemple més hipotètic que no pas real de l'actiu post-academicisme nòrdic que a principis del segle XX ja començava a integrar entre els seus paradigmes estilístics algunes de les tècniques cromàtiques inaugurades per l'avantguarda plàstica continental que les acaballes del XIX havien iniciat. Es va suïcidar per motius personals el dia 17 de març de 1936, llançant-se daltabaix d'un pont mentre es trobava de visita a Oulu, una important ciutat del nord de Finlàndia. Lampi és conegut al seu país /

(Silenci.)

—Si de cas, senyora, abans que comencem, els bolsos i les bosses, ara us repartiré uns xubasqueros, i els bolsos i les bosses poseu-los dins de bosses de plàstic, tenim bosses de plàstic, sí, tenim, i poseu-ho tot en les bosses de plàstic, o si voleu deixar els bolsos allà en aquell costat, ho podeu deixar tot allà. Ara mentre us

reparteixen els xubasqueros de plàstic, si us els voleu anar posant, si podeu els aneu fent circular i que cadascú n'agafi un. I les bosses, les deixeu allà, qui vulgui, allà, allà on, exactament, allà, però en tot cas nosaltres no ens en fem responsables, eh, que aquí l'entrada no és de pagament i no podem controlar qui entra o qui deixa d'entrar.

Lampi és conegut al seu país /

(Silenci.)

Sí, millor que us ho poseu tot dins d'una bossa de plàstic però que cadascú es quedi amb les seves coses i no se'n separi. Això, els xubasqueros els aneu fent circular, i qui vulgui que se'ls vagi posant ja, i així, sí, sí, millor poseu-se'ls ja, i així ja els tenim posats—

Lampi és conegut al seu país pels autoretrats pintats per ell i va ser immortalitzat a les pàgines de *Jumala on kauneus* (*Déu és bellesa, o Déu és la bellesa*),

—ja sabeu que en finès no existeixen articles i que per tant la traducció dels sintagmes nominals sempre és molt subjectiva—

escrita l'any 1959 per l'escriptor també finlandès Paavo

Rintala, autor de novel·les entre les quals destaquen *Puolan malja* o bé *Aika ja uni*, respectivament *El plat polonès* i *El temps i la son*, aquesta última candidata al guardó més important de les lletres locals, el premi *Finlandia-palkinto*, juntament, evidentment, amb la ja mencionada *Déu és bellesa*. Cinc dècades més tard, tenia lloc en el Teatre Nacional l'estrena de l'espectacle homònim *Jumala on kauneus*, una adaptació escènica força lliure del text de Rintala que correu a càrrec del dramaturg contemporani Kristian Smeds, del qual hem tingut ocasió recent de veure a casa nostra, primer a la Sala Beckett de Barcelona i posteriorment a l'Espai Lliure de Montjuïc, la peça en un principi radiofònica *Jääkuvia* traduïda al català com *Imatges gelades*, que va ser dirigida per la jove directora Alícia Gorina i va tenir l'honor de veure's nominada a la millor escenografia teatral en els Premis Butaca 2012 amb l'espai concebut, dissenyat i construït per la també jove escenògrafa i creadora Silvia Delagneau. El pintor finlandès Vilho Lampi nasqué la tarda del 19 de juliol de 1898 a la ciutat d'Oulu i passà la major part de la seva infància en una granja de Liminka, la regió més pobra del país. L'any 1921 es dirigí a Hèlsinki per estudiar a l'Escola de Dibuix de la Societat d'Art Finlandès. Allà fou becat ben ràpidament i de seguida s'hi féu amb diversos premis. Un cop enlestits els estudis l'any 1925, va

retornar cap al nord, on va produir una gran quantitat de natures mortes, de retrats, de paisatges d'objectes familiars, de models i de panoràmiques d'aquells environs que tan inspiradors li resultarien al llarg de la seva fèrtil carrera. És ben sabut que pels volts de 1918 el país patia una guerra civil entre blancs i vermells, en la qual, els primers, tradicionalistes finesos pròxims al feixisme occidental, combatien feroçment els comunistes. Lampi, malgrat no ser una figura pública especialment compromesa en política, va arribar a expressar obertament el seu suport a la IKL, el Moviment Patriòtic Popular, la Isänmaallinen Kansanliike, una organització antivermella més aviat partidària del bàndol blanc. L'amor i l'odi poden ser grans forces, però la força més gran sempre és el desafiament. La primera exposició individual de Vilho Lampi es produí durant l'hivern de 1931 a la seva ciutat natal d'Oulu i desafiant tots els pronòstics apriorístics, la major part de les pintures es vengueren prou bé, aconseguint així que l'exposició fos en definitiva un gran èxit, un autèntic desafiament per a un artista de l'època. Tal com afirmaria el *Doppelgänger* novel·lesc o millor dit dramaturgic del nostre pintor, l'amor i l'odi són grans forces, però la més gran és sempre el desafiament, perquè uneix la bellesa i la divinitat i no espera compensació ni caritat a canvi, tot i que tampoc no perdona res. Aquell mateix any, Lampi marxà cap a

París amb una beca, obsessionat a concebre el desafiament com una part essencial de la categoria estètica de Déu, és a dir, com una part essencial de la noció variable de Bellesa. A la ciutat de les llums participà en un sens fi d'exposicions i fins rebé grans reconeixements i premis pels seus inquantificables mèrits. El diumenge 6 de desembre de 1936, dia de la Independència finesa, també a la seva ciutat natal, Oulu, es va organitzar una retrospectiva sobre l'obra de Vilho Lampi. L'artista havia mort nou mesos enrere amb només 37 anys. Des d'aleshores s'han organitzat múltiples mostres commemoratives arreu del país i inclús a l'estranger i en l'actualitat hi ha un bon nombre de quadres a molts museus, així com en col·leccions particulars. La *Societat Vilho Lampi* establerta a Liminka manté actiu un museu dedicat a ell, a més de promocionar-ne la recerca i buscar-ne la promoció entre l'àmbit nacional i internacional. Si tal com aventura Reiner Maria Rilke per boca de Joan Vinyoli, «el bell no és res més / que el començ del terrible, que encara suportem tot just, / i ens meravella tant perquè amb indiferència / desdenya destruir-nos», podríem afirmar amb contundència que Vilho Lampi és un molt bon exemple — aquest cop més real que no pas hipotètic— d'allò que pot arribar a significar ser artista en la societat dels homes

| —*en la societat dels homes i de les*

| ***donec, ja ens entenem—***

i buscar la Bellesa com qui busca Déu. La bellesa no és res més que el començament d'allò terrible que encara som capaços de suportar i ens fascina tant perquè amb la seva indiferència no es digna a destruir-nos.

| ***—Tothom porta el xubasquero, eh?—***

Em sembla que la manera més idònia d'entendre un pintor en profunditat és tenir l'ocasió de pensar un recorregut a través de les seves obres i veure's impel·lit a extreure'n alguns esquemes que serveixin per exhibir-lo de cara al públic amb la perspectiva més complexa i global possible, sempre des d'una òptica no tant cronològica com estètico-epistemològica. En aquest sentit, l'estructura expositiva del museu Vilho Lampi a Liminka d'alguna forma crec que ens permetrà recórrer —resseguint els fruits de la seva recerca infructuosa de bellesa— la transfiguració més ontològica que no pas semiòtica del significat abismal que pot arribar a assolir cada raig de pintura en les teles de l'artista finlandès. Igual com succeirà posteriorment amb els regalims degotejants de l'*action painting* de Jackson Pollock, però en aquest cas sense arribar encara a l'extrem de renunciar a cap mena de voluntat figurativa, la pintura en Lampi també pren protagonisme com a massa corpòria,

revelant així la seva naturalesa de substància líquida que l'artista vessa sobre nosaltres en un sentit tan metafòric que de vegades el podem arribar a experimentar fins i tot com a real. En un recorregut prou ample de mires a través de les obres lampianes, s'hi projecta d'una forma nítidament transparent la presa d'una consciència tràgica sobre allò que simbolitza la plasticitat de la pintura com a veritat estètico-física última que ho impregna tot, la qual arriba a tenyir en darrera instància qualsevol valor semàntic inherent a les representacions plasmades pel pinzell del nostre home. Resumint, la pintura, matèria líquida que, en assecar-se pel contacte directe amb l'aire del taller, es metamorfoseja damunt la tela en una lluita salvatge que només pot ser percebuda per l'artista entre la voluntat creativa i la seva concreció atzarosa en el temps vertiginós que dura el procés de solidificació, adquireix així el vertader protagonisme de les obsessions més íntimes del pintor finès, frustrant-ne —pràcticament sempre amb una desaforada crueltat— totes les expectatives que aquest hi havia pogut dipositar.

S'ha posat sovint de manifest que en qualsevulla obra d'art s'hi uneixen un *desig*, una *idea*, una *acció* i una *matèria*. Aquests elements essencials poden presentar entre si relacions molt diverses, no gens senzilles, i a vegades tan subtils que resulta impossible d'expressar-les

amb paraules. Quan això succeeix, és a dir, quan som incapaços de representar o de definir una obra qualsevol reduint-la a la mera fórmula retòrica que ens en permeti concebre que algú l'ha feta i refeta segons la seva voluntat, és aleshores quan es genera la necessitat autèntica d'anomenar-la Obra d'Art en majúscules. Sempre m'ha agradat pensar que fou en la seva etapa com a retratista infantil quan Vilho Lampi prengué consciència d'aquesta importància que pot arribar a tenir el control sobre les expectatives en la creació de bellesa. En aquell temps — segons el meu modest entendre— Lampi estava convençut que allò que convertia una pintura en obra d'art, en Obra d'Art en negreta, és clar, guardava una estreta vinculació amb la manera en què es frustrava o se satisfieia allò que l'ull de l'espectador pretenia trobar en el quadre o si més no en l'artista. No cal dir que aquest primigeni desenvolupament teòric sobre l'origen de la bellesa en el geni finlandès entra en profund desacord amb la mirada nostàlgica i falsament psicologitzadora que ha volgut llegir els retrats infantils de Vilho Lampi des d'una hipotètica obsessió traumàtica per la pèrdua del paradís moral i sensorial en l'edat més primerenca. Si bé he de reconèixer que jo mateix vaig alimentar en algun moment un semblant discurs que ara per ara em pareix preocupantment desencertat, ja que és probable que per culpa d'aquesta

lleugeresa encara estiguem patint les conseqüències d'una mirada massa contemporània i fins i tot m'atreviria a dir que massa estatunidenca a l'hora d'aproximar-nos científicament a l'obra lampiana, confio que després d'aquesta intervenció meva siguem ja força més els que entenem l'evolució de l'artista des de connotacions sobretot antropològiques en lloc de moralístiques.

—*Hola. Què tenim aquí? Quins nens tan bonics i tan preciosos, tan calladets. Què? Que us està agradant la xerradeta? Sí?—*

(Silenci.)

—*Me n'alegro.—*

Lampi, doncs, no pinta nens per enyorança d'un passat millor, sinó que ho fa senzillament per encàrrec. No m'entretindrè a tornar a demostrar aquesta afirmació que per a alguns segurament resultarà escandalosa i em limitaré a remetre a les darreres intervencions que ja he fetes en aquest sentit, i que malgrat haver suscitat sistemàticament polèmiques més aviat estèrils, encara no considero que hagin estat rebatudes amb major consistència que la que em penso que posseeixen els meus arguments.

Vilho Lampi no pinta retrats de nens per amor, ni per desig, ni per recança, sinó que encara que pugui sonar frívol o inconspicu, ho fa per diners i això dota les seves teles d'una dimensió estètica infinitament superior a la que havíem sospitat fins ara. Si volem ser rigorosos, per tant, no l'hauríem de seguir considerant un artista de tendències lleument pedòfiles o marcadament pederàstiques, i sigui com sigui, aquesta mena de lectures de caire biogràfic no haurien de determinar per res la nostra aproximació a la seva feina d'una manera tan limitadora i castradora com s'ha pogut esdevenir fins ara entre alguns cercles que aquí no ve gens al cas de mencionar, i dels quals és ben sabut que servidor fa força temps que desitjaria ser distanciat. És precisament en els retrats infantils on el pintor s'adona del poder estètic que li ofereix el fet de controlar les expectatives, a través de la frustració i de la satisfacció mesurada d'allò que el públic espera trobar en l'objecte artístic. Bastarà confrontar les sol·licituds dels clients de Lampi —una documentació valuosíssima que ha sigut meticulosament servada pels marmessors dipositaris del llegat lampià— amb les obres acomplertes segons cada encàrrec i que els seus patrocinadors varen rebutjar en no poques ocasions, per adonar-nos del control pràcticament teatral —avui en dia l'anomenaríem *performatiu*— sobre allò que s'espera del quadre i la seqüència de recepció

articulada per la pintura des d'un primer cop d'ull més aviat casual fins a la mirada reposada que només pot tenir lloc passats uns minuts d'una manera al capdavant tranquil·la i desinhibida. En els seus *portraits* infantils, no en tinc cap mena de dubte, el pintor pauta a consciència el tempo precís de la mirada a través d'una controlada successió de frustracions i satisfaccions sobre allò que prometen les obres a qui les contempla.

—Potser us sembla que no esteu entenent res del que us estic dient, però segurament aquí sou els que ho esteu entenent millor. Els altres ja són massa vells.

Quan sou nens, encara formeu part de dos mons. Perquè m'entengueu, quan sou nens en vosaltres encara hi ha com dos regnes, sí?, sabeu el que és un regne, eh?, com les terres de dos reis. Com dos països diferents. Doncs en vosaltres hi ha això, encara, quan sou nens. Dos mons. I per això encara podeu anar cap a l'altra terra. Nosaltres els grans, ja no ho podem fer, això.—

NENS: Quina és l'altra terra?

És la Bellesa.

NENS: La Bellesa no és cap terra.

Sí, sí que ho és.

NENS: No, no hi ha cap terra així. Hi ha Amèrica, hi ha Afganistan, i hi ha Àfrica i Espanya, i, i, i, i Catalunya, i

| *Alemanya, però no hi ha cap terra que es digui Bellesa.*

En els seus *portraits* infantils, no en tinc cap mena de dubte, el pintor pauta a consciència el tempo precís de la mirada a través d'una controlada successió de frustracions i satisfaccions sobre allò que prometen les obres a qui les contempla. Un control de les expectatives que s'emmiralla lleugerament —val a dir-ho— en la mirada de qualsevol adult perspicaç que observi un infant endiumenjat, palplantat en les immediacions d'un petit toll de fang ben marronós, una mica massa ben empolainat per no haver-se d'esquitxar tard o d'hora els pantalons.

| **—Podeu venir amb mi un moment? Em fareu un petit favor, va. Només si voleu, eh—**

| *NENS: Sí.*

(El conferenciant agafa els nens de la mà.)

| *NENS: Em fas mal.*

*(Els nens surten de la sala amb el conferenciant.
Aquest torna sol al cap d'una breu estona.)*

(Silenci.)

De vegades, tanmateix, algunes criatures retratades per Lampi cobren un protagonisme insospitat en l'obra, que

contradiu anàrquicament la hipòtesi per la qual la recerca de bellesa en el finlandès s'hauria dut a terme de mode exclusiu a través del modelatge de la pintura entesa com a substància material, i per tant aquests infants ens neguen categòricament la possibilitat de buscar la bellesa des d'àmbits de recerca estrictament formals.

*(Mentre el conferenciant segueixi parlant,
els nens portaran un per un, i amb molta
cura, els blocs
de guix que posaran sobre les taules de
l'escenari.)*

Una resposta covarda des del punt de vista intel·lectual seria expulsar aquestes imatges de la teoria desenvolupada per així permetre'ns prescindir del valor iconogràfic que s'imposa a desgrat nostre en aquestes figures infantils que tan sovint poden resultar malagradeses per al crític que vulgui aproximar-se a Lampi des de les seves mateixes eines discursives, i per tant pugui tenir una certa propensió a caure en paranys similars que el condemnin a un fracàs paral·lel al de l'artista que no pas per això serà més il·lustratiu de les seves significacions estètiques. Em sembla que el *Retrat de nen davant d'un llibre en blanc* (habitualment conegut com a *Lukeva poika* o *Lectura infantil*) és la mostra més paradigmàtica d'aquesta potencialitat icònica que desborda les anàlisis d'ordre

formalista preocupades només per la relació semàntica dels elements plàstics que conformen els quadres. No cal dir que no m'estic referint aquí a l'expressió facial del noi reproduït a la tela, d'un natural tediós que ha estat posat tantes vegades de manifest —sense abans replantejar-se amb serietat les significatives divergències que separen les nocions fisiognomòniques del segle XIX finlandès de les del segle XXI occidental, tot sigui dit— només pel barroer valor simbòlic d'un llibre aparentment en blanc que seria lògic pretendre entendre com a precursor diacrònic del cèlebre *topos* literari inaugurat formalment per Stéphane Mallarmé (no oblidem que, quan Vilho Lampi pinta *Retrat de nen davant d'un llibre en blanc*, els textos del poeta francès encara no han arribat als confins culturals que ara ens ocupen, i per tant no hauríem de considerar que un quadre pintat l'any 1933 sigui forçosament posterior a les teories d'un poeta mort el 1898 mentre aquestes no havien arribat encara a l'àmbit geogràfic del primer); sinó que, ben al contrari, es tracta sobretot de conceptualitzar aquestos elements des d'un altre prisma que pugui demostrar-se menys pendent de la retòrica crítico-literària imperant, per tal de conjuminar-los de nou en una interpretació que també doni compte de la vàlua material del llibre —de la vàlua física i no només exclusivament simbòlica— i ens permeti comprendre millor l'innegable pes iconogràfic d'una

pintura com aquesta. Alliberem-nos, doncs, del llast ideològic de poetes com ara Baudelaire o T. S. Eliot, i arraconem d'una vegada per totes la idea del «tedi» com a pecat capital modern que molts han volgut també descobrir —amb tanta poca gràcia hermenèutica, certament— en el *Retrat de nen davant d'un llibre en blanc*. Potser no estarà de més que recordi aquí que la societat finlandesa és —almenys a l'època que ens ocupa— un espai cultural amb tendències gairebé primitivistes i una fanàtica reactivitat als canvis de paradigma socioculturals que propugna la contemporaneïtat. Quan siguem conscients d'això, potser estarem en condicions de capir que allò que caracteritza la mirada fascinada d'una criatura per una pàgina en blanc és sobretot el magnetisme físic que aquesta genera en ell, equiparable a la fascinació —i ho dic sense connotacions morals de cap mena— d'un ésser primari incivilitzat davant el refinament d'un objecte modèlic de progrés que li resulti inaprehensible des del seu limitat marc mental. M'agradaria aprofitar per destacar que aquesta meva lectura ens hauria de permetre finiquitar d'una vegada per totes l'estèril discussió sobre la «blancor» o «no-blancor» de les pàgines esguardades per l'infant que Lampi retrata, sobre la qual s'ha produït tanta literatura crítica, ja que aquesta fascinació davant l'inconegut —una fascinació més aviat fisiològica que no pas intel·lectual— funcionarà amb similar

vigència tant si la pàgina es troba realment en blanc com si ja ha estat escrita o, per ser més precisos, impresa. En la iconografia de *Lukeva poika*, el finès ens serveix a consciència una imatge de la bellesa sorgida en la fascinació respecte a l'inconegut, respecte al material encara verge que espera ser transformat per la mà de l'artista, i ens ho fa oferint-nos un rostre que —lluny de ser tediós, com massa vegades s'ha repetit, no em cansaré d'insistir-hi— ens permet adonar-nos que aquesta fascinació mai no apareix exempta d'un dolor profund, gairebé metafísic, i d'un pànic que no té res a veure amb la petitburgesa noció de «por» que sembla haver quallat amb massa èxit en la nostra mirada contemporània, i que gosaria dir que ens genera enormes dificultats a l'hora de comprendre aquest «terror» clàssic tan ben plasmat per Lampi en un teixit indissociable amb la fascinació provocada pels misteris de la matèria encara immaculada. El rictus de *Retrat de nen davant d'un llibre en blanc* ens anticipa que la il·lusió moderna en relació a l'art —una il·lusió que després la Postmodernitat no farà res per corregir— ha estat considerar l'artista com a *creador*, és a dir, com algú que fa el salt impossible del zero a l'u, en lloc de considerar-lo com el que realment és, o sigui, un *receptor*, algú que dóna forma a allò que ha rebut i que en tot cas ha estat capaç de transformar amb les peculiaritats

de la seva singularitat. És evident que qualsevol pintor viu en la fascinació, i que les seves accions més característiques —aquells gestos, aquells traçats que només ell pot fer i que seran revelacions per als altres perquè no comparteixen les mateixes mancances— alguns creadors poden creure que emanen directes de les coses, com el dibuix de les constel·lacions. Per això Lampi ens recorda que precisament aquesta fascinació del *precreador* és l'expressió més bella de la consciència tràgica —en el doble sentit del vocable, amb «b alta» i amb «v baixa»— i no pas l'herència moral de cap artista davant el món que li ha tocat viure.

*(El conferenciant agafa un martell de la
taula
on hi ha les caixes d'eines.)*

El vertigen que sempre acompanya la fascinació és probablement l'únic impuls generatiu de bellesa capaç de sobreposar-se a l'arbitrarietat que es desprèn del fet que tota creació sigui sempre accidental, de l'evidència que cada obra es transforma per si sola en un procés d'elaboració del qual erròniament es vol fer protagonista l'artista, malgrat que ens vegem constrets a reconèixer per activa i per passiva que els gestos deliberats en art no encerten mai allò que es proposaven.

(Dóna un cop de martell a una taula per tancar la conclusió. Després, li dóna el martell a una senyora del públic.)

—Tingui senyora, li fa res aguantar-me el martell? Gràcies.—

En un inici tenia previst parlar aquí sobre *El botxí*, que com més d'algun sabrà és un dels quadres que va valdre fama internacional a Lampi, però després d'haver llegit amb fervent entusiasme el meravellós article de l'única persona que avui en dia es podria considerar reconeguda amb unanimitat com a vertadera experta en l'obra de l'artista, em sento realment incapaç de superar qualsevol lectura crítica sobre aquesta pintura, tant pel que fa a la violència cromàtica aconseguida en la contraposició entre blaus i marrons —i aquella franja rosa tan esplèndidament inquietant que trenca l'equilibri compositiu central— com pel que fa a la simfonia de tensions provocades amb el contrast entre la freda presència de la destal i les ones expansives que trasbalsen els plecs de la roba del personatge i en conseqüència l'erigeixen en «víctima primera» de la seva mateixa funció sociològica. Per aquesta raó, només em limitaré a observar que, en *El botxí*, el nostre artista explica com ningú la dependència de la societat humana respecte a la tecnologia, que alhora la

possibilita i la destrueix a parts iguals, en un moviment simultàniament centrípet i centrífug que il·lustra amb una desacostumada clarividència les contradiccions de l'home en la seva naturalesa alhora animal i racional. Cada pal, cada pedra, cada ganivet, cada destral com la llunàtica destral del quadre del botxí, tots els instruments de treball que afavoriran que el simi deixi de ser simi, des del moment en què apareixen sobre la faç de la terra, ja lliguen d'una forma indestruïble les promeses de progrés amb la destrucció, la intel·ligència amb el fracàs; les eines inventades pels homes, en definitiva, ocasionen alhora que aquestos treguin el millor i el pitjor de si mateixos. Vilho Lampi ens recorda que el dia que l'ésser humà féu servir la primera llança per matar un animal, aquell mateix dia també el dibuixà a les parets d'una cova amb l'ajut del primer pinzell. No m'hi entretindrè més, i si us sembla bé podem fer ara una petita *pausa cafè*, que he preferit denominar «Còctel de benvinguda» perquè crec que a aquestes hores la cafeïna ja no és gaire recomanable i en tot cas he tingut la impressió que seria més atractiu per a tothom celebrar una trobada com la d'avui amb un senzill maridatge de llesques finlandeses acompanyades d'un bon vi del Montsant.

—Podeu aixecar-vos si voleu, eh. Hola Maria! Hola Alícia! Ei! Hola Sílvia! Home,

si al final has vingut! Què tal? A vostè no la conec, però també li faig dos petons, eh. Hola! Ei! Si voleu el xubasquero us el podeu treure de moment, que ara encara no farà falta. Aquest senyor s'ha espantat, amb la broma del xubasquero, oi senyor? Miri com s'ha posat vermell, i això que amb els focus des d'allà gairebé no es veu res. No pateixi que de moment no li llançaran res per sobre. Si voleu podeu baixar a agafar el pa finlandès, que és boníssim, jo no és la primera vegada que en menjo i és realment boníssim, és més bo amb el vi, també, tot sigui dit, eh. Hola! Ei, què tal? Hola! Us podeu aixecar, eh. Fem una mica de pausa, que ens anirà bé, i després continuem—

(L'actor treu d'una caixa d'eines gots i ampolles de vi, i d'una altra caixa llesques de pa finlandès i es disposa a repartir-ho. A cada espectador que s'apropi per agafar menjar i beure també li donarà un martell i un cisell. Molt de tant en tant, a la persona a qui doni els objectes li xiuxiuejarà que
«Dios quiere dioses».)

—Què, ens posem a treballar? Sí, no? Va collons, que si no ens hi posem no acabarem mai. Som-hi? Vostè primer, senyora. Gràcies, eh! Què, ens hi posem? No cal que segueu a les butaques, eh. Els que vulgueu us podeu posar a les taules, o si voleu seure pel terra, com estigueu més còmodes. I sobretot, abans de continuar, qui s'hagi

tret el xubasquero que se'l torni a posar, sisplau, que després no acceptarem tiquets de tintoreria—

(L'actor es col·loca davant d'un bloc de guix i comença a picar-lo molt suaument amb el martell i el cisell.)

—Si ho vol provar, senyora, a dins hi ha una forma amagada que és com l'ànima del guix. Una forma real, eh. La clau és no picar gaire fort la capa de guix exterior per sentir bé el que hi ha dintre. Igual que si fos marbre, sí? La millor manera d'extreure la forma que hi ha amagada en la roca és escoltar molt atentament l'ànima del material per donar-li forma. Així.—

(L'actor continuarà treballant el guix mentre parla. Qui ho desitgi també podrà treballar amb cisell un bloc de guix; a dintre de cada bloc hi haurà amagada una figura de guix del mateix color, de manera que qui piqui amb cura el guix anirà descobrint-hi una escultura nascuda de l'interior del bloc.)

Un vespre, la foscor cau sobre la ciutat de París. El cel és de color blau fosc. Tot està en silenci. En algun lloc llunyà, sona una campana d'església. Una dona crida. Carrers vells, llardosos. Lampi ensuma al seu voltant el barri de la classe treballadora. Hi ha un home dret sota un fanal solitari. Du un pinzell a les mans, porta un barret

posat i té un embenat blanc al voltant del cap, que es veu vermell a la zona de l'orella. Els seus ulls són com túnels sense sortida. «No hi ha cap motiu per seguir-me», li diu, «segueix pintant aquelles peces de museu, Lampi, i no m'imitis a mi. Imita la naturalesa. Imita les obres d'art que t'han precedit. Però fes com jo, i no m'imitis. Torna-te'n al Louvre i tria algunes peces de museu. No em segueixis, jo ja no hi aniré.» «Per mi les peces de museu se'n poden anar a la merda», li replica Lampi. «Vull pintar com tu. Vull treballar com els espigadors amb la seva falç. Vull ser com les altres persones. Treballar dur, passar calor. I vull una dona. Una dona! Una com les de les teves pintures. Sóc un pagès, he estat treballant tota la meua vida en una feina que fotia pudor de merda. M'importen ben poc les peces de museu. No és això el que vull imitar. Sóc un neandertal i l'únic que vull és viure i pintar com un pagesot.» «Viure? I qui d'aquí no vol viure? Jo el que més, no? I què va passar aleshores? Se suposava que jo era un vividor. Era un assassí. Quan pintar, quan imitar els colors i les línies va deixar de ser suficient, vaig començar a matar gent. Em sentiú? Vaig començar a matar gent. Vés al Louvre, tria algunes peces del museu, imita-les i deixa'm tranquil. No facis com jo. Si fas com jo ja saps què et passarà. Ho pots saber mirant les meves pintures. Et tornaràs boig.» «Tant se me'n dóna», li respongué Lampi. «Jo ja sóc tu, després

de tot. Vaig darrere teu. Et seguiré fins al final.» L'home s'enfurismà. «Escolta, maco! És difícil ser com jo.» Lampi no es rendí. «Durant milers d'anys, ha existit gent com nosaltres que no en tenen prou amb el que la realitat els ofereix. Volen més. Volen tant com sigui possible. Creuen que la bellesa pertany a la vida. Saben que la vida humana no pot ser perfecta, si la bellesa no hi és. La humanitat entén que la vida no és perfecta sense amor, sense humanitat, sense Déu... Jesucrist ho va fer comprensible... Però a hores d'ara la gent encara no entén que la bellesa és una part de la vida que cal reproduir. Es parla molt de la felicitat. Però no es pot aconseguir cap mena d'estat de felicitat mentre la bellesa no sigui present a la vida. L'enriqueix. Sempre es deixa la bellesa en segon terme i en realitat és tan important per a la vida com el pa i l'amor. La bellesa és una part de Déu.» Aquests eren els pensaments de Vilho Lampi perdut pels carrerons de París en la trobada amb el seu mestre i model. «No em demanis que no t'imiti, perquè no ho faré. Tu, Vincent van Gogh, has rescatat la bellesa per a la vida de les persones, l'has rescatada traspasant els límits, transgredint directament el reialme de la bellesa.» L'home cada cop estava més nerviós. «I a quin preu, què va passar? Vaig començar a matar persones. Em vaig tornar boig. T'ho dic per última vegada: no em segueixis, vés al Louvre, escull algunes peces del

museu, i copia-les. Et mataré. Em sents, et mataré.» «No m'aturaràs, perquè jo sóc tu. Me cago en déu, jo, Vilho Lampi, ara sóc Vincent van Gogh.»

(Silenci llarg.)

Si bé s'ha repetit en mantes ocasions que l'estada de Lampi a París marcà un irreversible punt d'inflexió sobre la seva manera de concebre el gest artístic determinada irremeiablement pel fet que el recent descobert Vincent Van Gogh li seria company de viatge metafòric ja fins a la mort malgrat que en vida el pintor finès s'esforcés d'allò més per camuflar una influència que no li era sinó una feridora dependència similar al dolor aclaparat d'algú a qui se li ensorra la il·lusió d'haver formulat per primer cop una idea tan bon punt la reconeix al cap de poc en un dels Pares de l'Església nord-africans o encara pitjor en un deixeble peripatètic que tan sols estava parafrasejant en to burleta un pensador presofista,

—i ho dic amb una al·lusió em sembla que prou clara que espero que sigui captada per qui correspongui—

no hauríem de caure en l'error de seguir copiant i recopiant acríticament les mitificacions en què s'ha incorregut gairebé sempre en aquest sentit.

(Silenci.)

La mostra més representativa de la insistència en aquest calc historiogràfic equivocat la tenim probablement a l'extens fragment que fa poc he citat més amunt de la peça teatral *Déu és bellesa*, en la qual Kristian Smeds reproduueix la mateixa desviació que trobàvem a la novel·la de Paavo Rintala i ens fa presenciar aquest diàleg de Lampi amb un Van Gogh il·luminat sota el fanal parisenc de la inspiració. Que ningú no es pensi ara que pretenc pas posar en dubte el fet que fos a París on Vilho Lampi va descobrir que el realisme no consisteix a mostrar com són les coses autèntiques, sinó com són *autènticament* les coses, que cal despullar la realitat de les seves aparences, retornant-li l'aspecte brut que fa que es basti a si mateixa. Encara que també pugui semblar problemàtic per a més d'un,

—i m'ensumo que més per a més d'una que no tant per a més d'un, com bona part d'aquesta conferència meva, per cert, per limitar-me al context que ara ens ocupa—

l'únic que dic és que no fou pas en el contacte directe amb els baixos fons de la capital francesa, ni tampoc en la imitació obsessiva del mestre Van Gogh que Lampi féu seu

aquest aprenentatge; estic dient, només, i espero que se m'entengui sense mala fe, que va ser sobretot en la digestió reposada de les pintures de l'ala holandesa del Louvre.

—No sé si heu anat mai a l'ala holandesa del Louvre, però és molt maca. Si a algun lloc hi ha bellesa, hòstia, és allà. Hi ha bellesa eterna, a l'ala holandesa, és un puto carrusel imparable de bellesa, vagis a l'hora que vagis, de dia, de nit, al cap de setmana, un diumenge de Rams, quan sigui, no hi ha mai ningú que et molesti com passa a les altres parts del museu. T'hi pots estar allà tot el que et roti, i l'únic que necessites per disfrutar és mirar aquelles pintures, menjar una crostó de baguette francesa, i entendre el que puguis entendre. Entendre el que entenguis. Si a algun lloc hi ha bellesa, és a l'ala holandesa del Louvre. I si la bellesa és Déu i si Déu és bellesa i... Bueno, hòstia puta... És igual, ho miris com ho miris, és allà. És tot maco, collons, tot és maco... Oh, hòstia... Tanta bellesa et fot una pressió en el cor... Mare meva... Tanta precisió... Si ets una mica sensible, t'agafa aquest pessigolleig aquí. T'agafa aquell pessigolleig allà. Com és possible, tanta humanitat, en una combinació de colors tan senzilla. Tanta tendresa, se't remou, quan les composicions donen en el clau... Me cago en la puta! Tanta tendresa, quan els contrastos són

perfectes, quan són totalment perfectes, com aquí, no gairebé perfectes, no, perfectes-perfectes del tot... És tan emocionanta, tanta tendresa. Que t'agafa aquest pessigolleig, t'agafa... Merda, merda, no ho puc aguantar... Merda, que se m'està coagulant... Merda. Merda! Ajuda! Collons, que algú m'ajudi... Hòstia puta, que algú m'ajudi! Seguretat! Seguretat! Que em moro! Em moro.—

(El conferenciant cau mort sobre la taula.)

(Silenci.)

NENS: No està mort.

NENS: No, només es fa l'adormit.

(Silenci.)

Efectivament, si no esperéssim endevinar sempre en definitiva algun encert entre les mentides i les fal·làcies que ens envolten i que sovint ens alimenten, seria neci i del tot inútil perdre el nostre escàs temps amb imprecacions condemnades a estancar-se en atzucacs innecessaris. No cal haver vist en la conversa fictícia que té lloc entre Van Gogh i Vilho Lampi a l'obra de teatre *Déu és bellesa* l'herència dels esmentats errors historiogràfics d'un dramaturg palesament mal documentat, per percebre sense

més ni més que hi ha quelcom d'autènticament veritable en aquest líric encontre dialèctic concebut amb tanta fortuna poètica per Kristian Smeds, qui d'una forma gosaria dir que intuïtiva també ens proposa a continuació una de les escenes més lúcides que s'hagin escrit mai sobre el pintor finlandès, en la qual aquest es veu afectat pel Síndrome de Stendhal mentre és al Louvre contemplant un quadre de Vermeer

| **—no podia ser d'altra manera—**

fins que la bellesa d'aquella petita tela del neerlandès provoca en ell una violenta crisi neuròtico-somàtica que s'acaba traduïnt en una aguda fiblada al cor i una nàusea subreptícia que inevitablement desembocarà en un generós vòmit al mig de l'escenografia, del qual m'agrada afigurar-me el pànic immens que deu causar en els vigilants que l'hauran de descobrir.

| ***Això sempre em fa recordar a una anècdota real que em va passar fa bastants anys a la presó de Quatre Camins.***

(El conferenciant es posa dret damunt la taula i es treu la bata blanca, que deixa caure als seus peus.)

| ***A mi, a l'Oriol Genís, eh. Jo estava***

enfilat sobre una taula, així, fent una obra que es deia Soldadito valiente, un cabaret antimilitarista, i

[EL CONFERENCIANT EXPLICA LA SEVA ANÈCDOTA REAL A LA PRESÓ DE QUATRE CAMINS.]

(El conferenciant baixa de la taula.)

En resum, que Giotto tenia uns fills molt lletjos i que quan li van preguntar que per què creava cares tan maques en els seus quadres i fills tan lletjos en la realitat, va respondre que els fills eren les seves obres nocturnes, i els quadres les diürnes.

Els que, com jo mateix, procurem estudiar les manifestacions artístiques des de prismes interpretatius reactualitzats que superin d'una vegada per totes l'absurda segmentació de l'art en categories cronològiques i territorials (nacionals o sobretot nacionalistes), sabem bé que el lloc de l'art és la diversitat, la diferència, la variació, la divergència, la pluralitat, l'ambigüïtat, la polivalència; la tolerància, al cap i a la fi. Per aquest motiu bastant menys compartit del que hom podria creure entre els meus col·legues del món universitari i dels crítics artístics en general, considero que hem d'entendre que la capital francesa exercí —amb els seus multiversos bohèmics

aglutinats entorn als dos conegudíssims nuclis de Montmartre i Montparnasse— el seu innegable magnetisme en bona part dels creadors de la generació de Vilho Lampi, esdevenint així un lloc tan inspirador com alhora castrador per a un innumerable reguitzell de joves ciutadans majoritàriament occidentals empesos a desenvolupar els seus dots artístics pels parents i sobretot indirectament per progenitors masculins massa severos.

| —A aquesta senyora li està quedant molt bé l'escultura. Li agradaria que fos una obra d'art?—

(Silenci.)

| —Com que veig que no m'ho demanarà... —

(El conferenciant agafa un retolador negre i signa el bloc de guix de la senyora.)

| —Oriol Genís.—

(Silenci.)

| —Sí, és la meva firma real.—

(El conferenciant es torna a posar la bata blanca.)

Seria tendenciós que ara em presentés com el descobridor de la sopa de pa pel fet d'afirmar una teoria aparentment tan previsible, i els que em coneixen una mica saben bé que ja fa temps que procuro treballar aquesta mena de pretensions amb el rigor més objectiu i científic possible; però és que estic convençut que només des d'aquesta relació de Lampi respecte a la novetat que li suposà la presa de contacte amb l'obra de Van Gogh entendrem prou l'obsessió del finlandès per la seva pròpia imatge que ell mateix ens ofereix a la llarga sèrie dels autoretrats, en la qual ens deixa constància d'extraordinaris rampells creatius esperonats per les innovacions del mestre neerlandès, que força aviat es convertiren en obsessions malaltisses que durien Vilho Lampi a pintar, paradoxalment, d'una manera cada cop més volgudament semblant al seu model d'originalitat. Està clar que alguns dels autoretrats més reeixits i personals del nostre artista els hauria pogut signar perfectament Vincent Van Gogh.

(Silenci llarg, mentre el conferenciant es dedica a picar el seu bloc de guix. Al cap d'una estona, pica massa fort i descobreix que l'interior del bloc de guix està buit, i que hi ha el negatiu en volum d'una hortalissa.)

| —Els genis no busquen, troben.—

(Silenci.)

El primer acte —conscient o no— del pintor, igual que de qualsevol altre artista, consisteix a canviar la funció dels objectes. Que aquesta afirmació sembli haver-se de poder fer extensible avui en dia a una part particularment activa de la crítica —obsessionada a erigir-se en allò que no és i que no serà mai, desenganyem-nos-en— no ens hauria d'impedir permetre'ns puntualment alguna laxitud metodològica que respongui als avenços retòrics de la creació contemporània.

Així doncs, he decidit parlar aquí de mi mateix.

Encara que només sigui per aportar al meu discurs un pensament que no se m'hauria acudit mai sense la relació qui sap si massa trivial que vaig tenir amb la filla dels meus pares —la qual de fet s'assemblava a mi, i ho dic amb un màxim respecte, tant com es podrien arribar a assemblar entre si una guineu peruana i una tortuga tarragonina, si les hagués criades juntes una monja carmelita de convent en un clima càlid com els icebergs del Pol Nord.

—Els crítics també tenim els nostres traumes infantils.—

La meva germana creia que Déu és l'aire, l'espai entre les coses, i que per tant, d'aquesta manera, tot té arrels en Déu o es mou a dintre seu. Encara que jo en aquell

moment ho ignorés injustament, es tracta d'una idea molt propera a la percepció dels pintors, en realitat. No pas perquè aquests hagin de ser necessàriament creients, sinó perquè allò que sempre estan intentant pintar és l'espai invisible. Només l'espai —sigui quin sigui el tipus d'espai— pot donar unitat als traços i a les taques d'un pinzell. Potser també és per aquesta raó que ens quedem tan fascinats quan ens endinsem en una sala de museu i, contra tot pronòstic, trobem un pany de paret allà on esperàvem poder contemplar un dels nostres quadres predilectes, que normalment ha desaparegut perquè l'han cedit a vés a saber quina exposició temporal d'un museu mediàtic adinerat en algun país que encara es pot permetre creure que la cultura es compra a cops de talonari.

Jo mateix vaig viure una experiència semblant —i veritablement trasbalsadora— amb el particular paisatge de Vilho Lampi titulat *Hullujenhuone*, que en tants anys encara no he aconseguit veure en directe, i ja no espero tenir ocasió de fer-ho. Que ningú no em reclami, però, que ara us expliqui quina relació guarda l'anècdota que vaig viure amb aquest quadre, respecte a la recerca de bellesa en l'obra lampiana que he anat desgranant al llarg d'aquesta conferència. Perquè no ho faré. Tot i que us asseguro que us proporcionaria una de les claus de lectura més inquietants que podran existir mai sobre l'artista.

—Vols fer el favor d’escoltar-me i deixar de picar el guix una estona, sisplau.—

(El conferenciant li agafa el bloc de guix a la persona a qui s’acaba de dirigir, i l’aguanta enlaire.)

Compartiria amb molt de gust tots els detalls d’aquest misteri que espero que us neguitegi si més no tant com a mi —que ja n’he tret l’entrellat— només en l’hipotètic cas que algun dia arribés a sortir a la llum el meu llibre *Semblança biogràfica de Vilho Lampi redactada per un català* que vaig estar preparant meticulosament durant trenta-tres anys i mig de la meva trajectòria professional i personal, i que ja no sé si espero aconseguir veure publicat abans d’anar-me’n d’aquesta vida mentre no es podreixin entre els cucs les mans ocultes que semblen voler condemnar la meva obra a dormir unes eternes falses galerades que l’apartin per sempre més d’aquest món.

He jurat sobre el cadàver de la meva germana que no desvelaré cap d’aquests detalls inèdits que ara per ara dec ser l’única persona a conèixer sobre el pintor finlandès a qui he dedicat la meva existència, fins que no assisteixi a una reconsideració seriosa del tractament editorial de trenta-tres anys i mig de feina, resumides en la meva *Semblança biogràfica de Vilho Lampi redactada per un*

català, que curiosament ningú no té interès a publicar —o potser no s’hi atreveix per interessos innominables que prefereixo no haver d’imaginar.

(Silenci.)

Acabaré aquesta intervenció retornant als retrats infantils, que sens dubte també tancarien la meva exposició de les obres en el museu de Liminka, en el cas, és clar, que algú m’hagués demanat l’opinió sobre com estructurar-lo en la seva recent restauració. No tinc ni idea de si Vilho Lampi arribà a buscar bellesa en la violència d’una forma conscient. Però que el seu major triomf artístic és sens dubte la crueltat amb què el pintor tractà la major part dels quadres infantils —donant un insuportable protagonisme al pas del temps que haurà de destruir aquestes identitats embrionàries— em sembla un argument difícilment rebatible, encara que provingui d’un estranger.

(El conferenciant deixa caure el bloc de guix que tenia entre les mans, i aquest es trenca en mil bocins.)

Tot i així, l’obra amb què jo acabaria la meva exposició en el museu de Vilho Lampi, seria sempre el retrat de *La nena al marge del gel (Tyttö Jään Reunalla)*. Es tracta segurament del quadre més terrible del pintor finès, en el

qual una nena de deu anys, asseguda damunt del gel sobre l'oceà, contempla el sol mentre aquest va fonent a poc a poc la superfície on ella reposa i que la protegeix de caure en el buit.

Aquesta obra mestra és alhora també el quadre més esperançador de Lampi, ja que al costat de l'evident significat simbòlic del gel que es va fonent amb lentitud, hi batega amb molta més força la imatge implícita del mite de Sísif, aquell personatge llegendari condemnat pels déus a arrossegar dia rere dia muntanya amunt una gran roca que cada nit tornaria a caure als peus de la muntanya. La forma del sol en el quadre *La nena al marge del gel*, tan semblant a una gran pedra rodona, és una clara al·lusió a la tragèdia de Sísif.

El mite de l'ésser humà que dóna sentit a la seva existència absurda condemnada al fracàs, gràcies a l'esforç sobrenatural amb què dia rere dia arrossega muntanya amunt una roca immensa.

I ara és la nena de Vilho Lampi qui la té sobre la falda.

— L'èxit és fàcil d'obtenir, el que és difícil és arribar-lo a merèixer. Per això, qui vulgui quedar-se aquí per acabar la seva escultura, us deixem un parell d'hores perquè us hi estigueu tranquil·lament. Tenim més pa finlandès i més vi del Montsant, perquè no us sentiu tan sols.—

*(El conferenciant saluda i surt de la sala.
El públic que ho desitgi, s'hi quedarà
per acabar les seves escultures.)*