

Encontres a l'atzar: Kelly, Morellet, Cage

Yve-Alain Bois

1. Erwin Panofsky: *Tomb Sculpture*. Nova York: Harry Abrams Inc., 1964, p. 26-27. L'exemple que proposava era la misteriosa similitud entre els sarcòfags púnics i les tombes del període àlgid de l'arquitectura gòtica, uns mil cinc-cents anys més tard: en ambdós casos, una figura humana, viva en aparença, amb els ulls oberts, es troba sobre la tapa en una posició que de vegades se suggereix que resulta incòmoda per mitjà de la presència d'un coixí sota el cap. La forma és similar en ambdós casos, però el procés històric que va conduir a l'un i a l'altre no podria ser més diferent: en el cas dels sarcòfags púnics, «una efígie originalment tridimensional i ja cent acaba per trobar-se en equilibri precari sobre el sostre d'un sarcòfag en forma de casa»; en les tombes medievals «una figura originalment bidimensional, representada sobre una llosa a terra, però plasmada com si estigués dempeus, va adquirir posteriorment un volum tridimensional, de manera que la figura s'expandeix per convertir-se en estàtua, la llosa s'eleva sobre els suports que la sustenten o bé es converteix en el que en llatí es coneix com a *tumba*».

2. Steve Reich: «On *Pendulum Music*» (abril de 2000) <http://www.furious.com/perfect/ohm/reich.html>. Morellet em va escriure: «Preferia Thelonious Monk que Boulez i companyia. Steve Reich va ser el primer músic nord-americà no negre que em va interessar realment» (carta a l'autor, 2 de juny de 2009).

3. Vegeu François Morellet: «Musique et peinture», *Comment taire mes commentaires*. París: ENSBA, 1999, p. 138-139. Hauria d'afegir que Morellet, intrigat potser pel que havia descobert tardanament sobre Cage, va acceptar participar amb ell en una exposició de tres artistes a Praga, amb l'esperança de trobar-se amb el compositor, però l'exposició es va dur a terme més tard del que estava

Comencem per una similitud sorprenent, la que hi ha entre una pintura de François Morellet del 1971, titulada *5 lignes au hasard*, i les làmines de plàstic transparent en les quals s'inscriuen cinc línies traçades a l'atzar, que formen part de diverses partitures originals de John Cage, datades a partir del 1958 (especialment *Variations I* i *Music Walk*). Ens trobem davant d'un cas perfecte d'allò que Erwin Panofsky ha denominat «pseudomorfoosi», definida com «l'aparició d'una forma A morfològicament anàloga i fins i tot idèntica a una forma B, si bé sense cap mena de relació des d'un punt de vista de la gènesi».¹

Estudiem en primer lloc la gènesi. Afirmar que totes dues obres «no tenen cap mena de relació» entre si no seria, des d'aquest punt de vista, totalment exacte, ja que, tal com veurem, sí que tenen en comú el tret essencial de ser producte de l'atzar. Però cap dels dos artistes sabia què feia l'altre quan va dur a terme aquestes obres.

Morellet, quan va pintar la seva tela, no havia sentit a parlar mai de Cage. En aquella època, els seus interessos en el camp de la música se centraven exclusivament en el jazz i no havia assistit mai a cap concert de música «clàssica», que li resultava francament avorrida (música «clàssica» és l'epígraf sota el qual s'hauria anunciat aleshores, i encara ara, la música de Cage i també la de Boulez). Molt més endavant, cap al final dels anys vuitanta, va tenir coneixement de l'existència de *Pendulum*, de Steve Reich, que es va estrenar el 1969 al Whitney Museum, una peça de la qual el seu compositor va dir: «És la meua manera de fer les paus amb Cage.»² És a dir, només quan va començar a escriure un breu assaig sobre música i pintura que li havien encarregat, Morellet es va adonar que les seves obres presentaven afinitats notables amb les obres dels músics nord-americans.³

El cas resulta encara més evident quan se sap que *5 lignes au hasard* de Morellet es basa en un dibuix del 1958, en el qual s'esbossa la distribució aleatòria d'unes línies sobre un quadrat, els costats del qual s'han dividit en 24 segments numerats (de l'1 al 24, del 25 al 49, etc.) amb l'ajut del nombre pi. Aquest dibuix pertany a una enorme col·lecció d'esbossos datats entre el 1957 i el 1960 (i per tant estrictament

previst (va tenir lloc del desembre de 1993 al gener de 1994, aproximadament un any després de la mort de Cage, a la Galerie Hlavniho Mesta).

4. «Del 1951 al 1961 no vaig tenir cap èxit: vaig fer una única exposició individual (tot i que vaig haver de contribuir a sufragar-ne les despeses), vaig vendre tres obres (però a altres pintors: Fontana, Gerstner i Vasarely). Per això vaig fer poques pintures d'aquest tipus, que són complicades i no serveixen per res, tot i que em vaig embarcar en molts projectes. Fer-ne alguna de tant en tant, amb una ampliació exacta i pulcra, em va permetre imaginar-me la resta, sense haver de construir més prestatges per emmagatzemar-les a l'estudi.» François Morellet: «Pourquoi, 30 à 40 ans après», *François Morellet: Dessins*. Grenoble: Musée de Grenoble, 1991, p. 45. El dibuix en qüestió, de 1958, es reproduïx a la pàgina 137 (núm. 213).

5. I no és difícil especular que si mai va saber-ne alguna cosa, va ser al final de la seva vida, potser en relació amb l'exposició de Praga (vegeu nota 3) en la qual va participar pòstumament.

6. Vegeu Yve-Alain Bois: «François Morellet/Sol LeWitt: A Case Study», a Thomas W. Gaehtgens (ed.): *Künstlerischer Austausch/Artistic Exchange*, Actes del XXVIII Congrès Internacional d'Història de l'Art, Berlín, 15-20 de juliol de 1992 (Berlín: Akademie Verlag, 1993), p. 305-318.

7. James Pritchett: *The Music of John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, p. 126.

8. De fet, el sistema es deriva d'una composició lleugerament anterior, *Solo for Piano*, que només és una part d'una obra més àmplia anomenada *Concert for Piano and Orchestra*, de 1957-1958. Vegeu Pritchett, op. cit., p. 135-136.

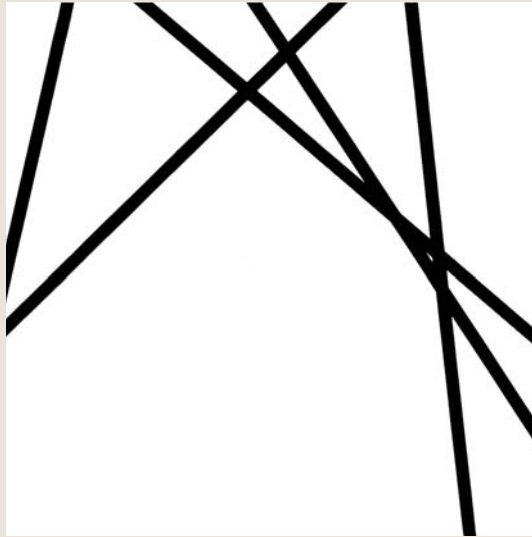
contemporanis al moment culminant que Cage inventa el model d'indeterminació), relacionats amb l'atzar o amb altres sistemes no subjectius, molt pocs dels quals es van plasmar en pintura en aquella època (ningú no hi estava interessat).⁴

I què hi ha de Cage? El 1958, certament no sabia res de Morellet.⁵ Un altre exemple de pseudomorfoosi en la qual es troba involucrada l'obra de l'artista francès i que va donar lloc a discussions acalorades al principi dels anys setanta —aquest cop pel que fa a la semblança que hi ha entre una tela titulada *8 trames 0°-22°5-45°-67°5-90°-112°5-135°-157°5-180°*, aproximadament del 1958, i la pàgina 195 d'un llibre de Sol LeWitt del 1972, *Arcs, from Corners & Sides, Circles, & Grids and All Their Combinations*— demostra que l'obra de Morellet simplement no va estar a l'abast del públic nord-americà fins molt després.⁶

Considerem ara les obres en elles mateixes. El quadre de Morellet és un oli sobre tela de 140 x 140 cm. Tot i que forma part d'una sèrie de teles pintades cap a la mateixa època (emprant la mateixa plantilla) i que contenen 5, 10, 20 o 40 línies negres sobre fons blanc, es tracta d'una obra autònoma.

No és el cas de Cage. La làmina de plàstic transparent que aquí es reproduïx, que també és quadrada, de fet no és una obra en ella mateixa; ni tan sols forma part d'una obra *per se*: és part d'una partitura de la qual sorgiran múltiples interpretacions, totes diferents entre si. El terme «partitura» en realitat no expressa la finalitat concreta a la qual està destinada aquesta làmina de plàstic: «eina», tal com suggereix James Pritchett, seria un terme molt més adequat. («En les peces compostes entre el 1958 i el 1961», assenyala Pritchett, Cage «va deixar de fer partitures musicals en qualsevol sentit del terme i va començar a fer el que va denominar “eines”: obres que no descriuen esdeveniments d'una forma ni determinada ni indeterminada, sinó que presenten un canvi de procediment per mitjà del qual és possible crear qualsevol nombre de descripcions o partitures.»⁷)

Tant a *Variations I* com a *Music Walk*, les làmines de plàstic transparent adornades amb cinc línies traçades a l'atzar s'han de superposar sobre una làmina on hi ha una sèrie de punts, que representen esdeveniments sonors, de manera que la mesura de les perpendiculars entre cada un dels punts i les línies a l'atzar determinarà la naturalesa o la qualitat del so.⁸ En la «partitura» de *Variations I*, aquests punts tenen quatre mides diferents; els més petits indiquen sons de menor amplitud, o notes aïllades, mentre que els més grans indiquen sons de major amplitud formats per quatre notes. En total hi ha sis làmines transparents, totes de la mateixa mida i del mateix format quadrat, incloent-hi la que serveix de suport als punts. En la làmina que correspon a *Music Walk*, «escrita» per a piano i ràdio, els punts tenen la mateixa mida, tot i que el sistema és una mica més complicat.



François Morellet, *5 lignes au hasard*, 1971

9. Per al piano, aquestes categories són les següents: «1) cordes polsades o amb sordina, 2) notes que es toquen al teclat, 3) sorolls externs, 4) sorolls interns, i 5) sons auxiliars (la resta de sons).» Per a la ràdio, aquestes categories són les següents: «1) "glissando de quilocicle" [sigui el que sigui!], 2) discurs de ràdio, 3) interferències, 4) música de ràdio». I, per descomptat, de nou, «sons auxiliars». Vegeu Pritchett, op. cit., p. 126. Com a exemples de «sons auxiliars», la partitura publicada conté «inclusió de veu, preparacions de piano, etc.» Vegeu Rebecca Y. Kim: *In No Uncertain Musical Terms: The Cultural Politics of John Cage's Indeterminacy*, tesi doctoral. Nova York: Columbia University, 2008, p. 184.

10. Pritchett, op. cit., p. 136.

11. Kim, op. cit., p. 184. L'estructura de l'obra era tan complicada en aquella època que Cage va haver de recórrer a un amic seu, el pianista David Tudor, per al qual va escriure *Variations I*, perquè l'estrenés.

En primer lloc, hi ha làmines de diferents mides: vuit de quadrades (cada una amb cinc línies traçades a l'atzar); deu de rectangulars que contenen punts, i una làmina rectangular amb cinc línies paral·leles que recorren un pentagrama (aquesta làmina és essencial ja que determina els tipus de sons que estan en joc, quatre tipus diferents per als punts compresos dins dels intervals del «pentagrama» i un altre per als punts que es troben fora).⁹ A *Variations I*, cada una de les línies traçades a l'atzar representa una qualitat sonora determinada (la freqüència més baixa, l'amplitud més gran, la durada més petita, l'estructura tonal més simple i la primera aparició dins d'un temps decidit prèviament), tot i que la seva atribució específica es deixa a l'elecció de l'interpret; a més, en el cas dels punts que representen més d'una nota, «es fan servir diferents làmines de línies o diferents orientacions de la mateixa làmina, per indicar la mesura de cada una de les notes de l'esdeveniment».¹⁰ A *Music Walk*, potser d'una manera no tan sorprenent si es té en compte que l'obra ja és prou complexa sense necessitat d'introduir-hi noves variables, les làmines de línies a l'atzar són «opcionals», tal com indica la «partitura» publicada: «Es poden utilitzar en qualsevol moment o no fer-se servir en absolut per a la determinació de 1) nombre de sons en un conjunt; 2) aparició (abans, després); 3) freqüència 4) durada; 5) amplitud.»¹¹ Pel que fa a aquestes notacions discrecionals per mitjà de línies a l'atzar, és especialment important tenir en compte que els



John Cage, *Music Walk*, 1958. Detall

seus valors són pràcticament similars als que són obligatoris en la partitura de *Variations I*: dit d'una altra manera, les qualitats que defineixen el caràcter musical dels sons de *Variations I* (i són qualitats força estandarditzades) ara es consideren optatives.

En resum: l'encreuament aleatori de cinc línies negres en la tela de Morellet s'assembla molt a les línies que Cage també traça a l'atzar en una de les làmines transparents, però en cap sentit no tenen la mateixa funció. Això és així malgrat que les «partitures» (és a dir les eines) que Cage utilitza a *Variations I* i *Music Walk* es poden exposar i s'han exposat en museus i galeries, al costat d'altres «partitures» de Cage que exhibeixen una elegància similar. (Aquestes pertanyen concretament a un grup de nou partitures en les quals es fan servir làmines de plàstic transparents, datades del 1958 al 1961, i que Cage va qualificar de «composició indeterminada d'interpretació» en el primer catàleg raonat de les seves obres, establert per Robert Dunn el 1962, totes les quals serien perfectament *exposables*.)¹² I a la inversa —una hipòtesi absurda però interessant—, també és cert que si Morellet hagués fet un esbós de la seva tela sobre un plàstic transparent i si aquest plàstic hagués tingut les mateixes dimensions que les làmines de Cage, els intèrprets de les dues peces que aquí es comenten l'haurien pogut utilitzar amb la mateixa finalitat.

12. Vegeu Kim, op. cit., p. 67. L'avantatge dels mitjans gràfics utilitzats per Cage, en comparació amb la consulta de *I Ching*, el seu mètode preferit per introduir l'atzar fins al 1958, era la rapidesa. («També volia disposar d'una manera molt ràpida d'escriure una peça musical. Els pintors, per exemple, treballen lentament amb l'oli i molt de pressa amb l'aquarel·la.» Citat a *ibíd.*, p. 112.)

Així, doncs, cas tancat? És una mera qüestió de coincidència estadística? Hem d'aferrar-nos simplement a l'antiga divisió (oh, Laocoont!) entre les «arts temporals» i les «arts espacials» i oblidar-nos de qual-sevol intent de salvar l'abisme entre unes i altres?

No del tot. És cert que el paper cada cop més important de la interpretació en l'estètica de Cage, i el seu paper central a partir del 1958 en la constitució del concepte d'«indeterminació» (concebut com una actualització radical de l'atzar), a la llarga va restringir l'etiqueta «cageana» a aquelles formes artístiques que implicaven una duració o una acció en el present, de manera molt especial en les arts visuals i en el projecte de Fluxus, en els happenings, etcètera. Per ser exactes, això pràcticament exclouria la pintura del cànon cageà, fins i tot la dels artistes que solen associar-se amb Cage, com ara Jasper Johns i Robert Rauschenberg, tot i que el 1958 encara no s'havia arribat a aquest punt. A més, l'ús simultani i independent de l'atzar com a mètode d'organització per part d'un compositor nord-americà i d'un pintor francès sí que ens diu alguna cosa sobre l'estat de la cultura d'avantguarda en el món occidental durant els anys posteriors a la Segona Guerra Mundial. En poques paraules, la raó per la qual Morellet i Cage van recórrer a l'atzar és que es tracta d'una de les vies més eficaces per produir resultats no intencionals i arribar a l'absència del jo. És possible que hi hagi diversos motius darrere d'aquest desig d'impersonalitat, que cada àmbit (la música, la pintura) porti aparellat el seu propi bagatge pel que fa a la tradició i que cada autor tingui una formació o un model diferents (tant Morellet com Cage estaven impregnats de dadaisme, però l'humor de Morellet s'inspira sobretot en un escriptor de l'absurd del segle XIX, Alphonse Allais, amic del seu pare, a qui admirava des de la infantesa, mentre que el distanciament estètic de Cage és en gran part resultat de la seva iniciació al budisme zen per mitjà de les conferències de D. T. Suzuki a la Universitat de Columbia, a les quals va assistir al començament dels anys cinquanta). I ambdós van reaccionar en contra de l'arrogància de la racionalitat científica —que havia causat una monstrositat com Hiroshima— i en contra de l'arrogància de la irracionalitat artística, que en aquells anys es postulava com a força subjacent a la creació i com a garantia de l'expressió individual (tots dos van manifestar sense embuts l'aversió que sentien pel surrealisme). El camp de referències culturals de Cage era més ampli que el de Morellet. Sempre estava ben informat sobre els avenços contemporanis en el camp de les arts visuals, mentre que Morellet, tal com hem indicat, tenia un coneixement molt limitat d'aquesta mateixa realitat en el terreny de la música. Cage, per exemple, coneixia perfectament l'obra dels expressionistes abstractes gràcies al seu amic i col·lega Morton Feldman.¹³ En efecte, en part per reaccionar contra la seva concepció de l'automatisme (derivada del surrealisme) i contra l'inflacionisme de l'ego que comporta el seu concepte d'expressió, Cage es va sentir atret per les operacions d'atzar.¹⁴ Pel que fa a Morellet, sentia una repulsió similar per tot allò que

13. Tot i que Cage va pronunciar algunes de les seves conferències més importants a la seu de l'expressionisme abstracte, l'Artists Club, entre el 1949 i el 1951, Feldman va establir una relació més estreta amb els artistes del grup. Tot i així, Feldman i Cage, del 1950 al 1954, van freqüentar sovint el principal local de l'expressionisme abstracte, el Cedar Bar, segurament més a instàncies de Feldman que de Cage.

14. Tant Jonathan D. Katz, a «John Cage's Queer Silence; or How to Avoid Making Matters Worse» (*GLQ*, vol. 5, núm. 2, p. 321-252), com Caroline A. Jones, a «Finishing School: John Cage and the Abstract Expressionist Ego» (*Critical Inquiry*, vol. 19, núm. 4, estiu de 1993, p. 628-665), expliquen de manera convincent aquesta estètica de la supressió o l'eliminació d'un mateix, oposada directament als hàbits masculinistes i heterossexuals dels expressionistes abstractes com a grup, i la posen en relació amb l'homosexualitat encoberta de Cage. Tal com reconeix Katz, seria tanmateix un error assenyalar l'estratègia d'un home gai durant l'era de la caça de bruixes dirigida per McCarthy com l'única causa per la qual Cage va assimilar l'estètica del silenci. Un bon exemple en sentit contrari seria el d'Ad Reinhardt, de qui es coneix de sobres el seu caràcter faldiller, si bé el seu art es va oposar de manera similar a la retòrica de l'expressionisme abstracte i constitueix també un al·legat a favor del silenci, o si més no del xiuxiueig. Cage va dir de Reinhardt que la «seva obra era tan atractiva que tendia a resistir-se a aquesta atracció». Citat a Richard Kostelanetz (ed.): *Conversing with Cage*. Nova York: Limelight Editions, 1988, p. 176.

15. Morellet explica un malson recurrent que va tenir una i altra vegada durant la dècada dels cinquanta: treia una tela per mostrar-la a un visitant i l'horroritzava descobrir que semblava una obra *informal*; treia una segona tela i li passava el mateix, i així successivament. S'adonava llavors que en haver treballat pel seu compte, sense exposar, tenia una percepció completament fraudulenta del seu art, que era, en efecte, tan «subjectiu» com el del pallasso Georges Mathieu, cosa que aparentment resultava evident per al seu fantasmagòric visitant (moment en què es despertava). Vegeu Morellet: «Sur la fragmentation, la gravure, et l'art de ne rien dire», *Comment taire mes commentaires*, op. cit, p. 86.

16. Vegeu Pierre Boulez: «Aléa», reimprès a *Relevés d'apprenti*. Paris: Editions du Seuil, 1966, p. 41-55. La rèplica de Cage va ser la no menys cèlebre conferència sobre la indeterminació que va pronunciar el setembre de 1958 a Darmstadt, on irònicament substituïa Boulez, que havia cancel·lat la seva assistència (publicada a John Cage: *Silence*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1961, p. 35-40).

17. Kim, op. cit., p. 123.

podria denominar-se (en atenció a la brevetat) la versió francesa de l'expressionisme abstracte, és a dir, l'art informal.¹⁵

Així, doncs, tant per a Cage com per a Morellet, és evident que l'atzar va ser sobretot un mitjà per evitar la presa constant de decisions, per defugir el tradicional model autorial d'«invenció» (i per tant, per desvalorar l'estatus de l'autor): s'estableixen uns quants paràmetres i tot seguit es tiren els daus; el resultat és imprevisible i independent dels gustos personals. (No del tot independent, per descomptat, ja que el gust ha intervingut, de manera conscient o no, en la determinació dels paràmetres o, com diria Cage, en les preguntes que cadascú formula als daus o a l'*I Ching*.) Tot i que és un mètode aparentment innocu, és sorprenentment eficaç com a arma contra el poder imperial de l'autor, i l'actitud d'abstenir-se de qualsevol elecció es percep sovint com una amenaça: només cal pensar, per exemple, en l'atac histèric contra l'ús de l'atzar per de part Cage (tot i que al músic nord-americà no se l'anomena pel seu nom) en el cèlebre assaig de Pierre Boulez, «Aléa», publicat el novembre del 1957 (estic convençut que Morellet en algun moment va haver de fer front a un menyspreu similar).¹⁶ I tant Morellet com Cage van haver d'abordar les mateixes qüestions ètiques: què cal fer quan trobes que el resultat de les operacions d'atzar és desagradable o avorrit (la no-intervenció és èticament de rigor i la majoria de vegades es mantenen fidels a la seva decisió —d'això Cage en diu ètica de l'«acceptació»—, si bé ambdós reconeixen haver descartat ocasionalment alguna obra o haver avortat algun procés en curs). I també: com fer front a aquest fenomen rar, però estadísticament possible, pel qual una obra creada per mitjà de l'atzar té exactament la mateixa aparença que una altra produïda per mitjà de les modalitats (subjectives) de composició tradicional? Tots dos van resoldre aquesta qüestió de manera semblant. El truc consisteix a revelar el mecanisme, a deixar-lo al descobert. En l'estrena de *Variations I*, el març del 1958, Cage va insistir que la peça s'interpretés tres vegades (de fet, va exigir el mateix per a la resta de peces del programa, de Karlheinz Stockhausen, Morton Feldman, Christian Wolff i Earle Brown), i abans de començar el concert ho va aclarir davant del públic. «Vaig haver d'explicar per què em proposava fer una cosa mancada de propòsit» va dir més endavant.¹⁷ Pel que fa a Morellet, els títols de les obres solen delatar el mètode emprat. L'exemple més clar possiblement és *Répartition aléatoire de 40.000 carrés suivant les chiffres pairs et impairs d'un annuaire de téléphone*, del 1961 a la qual tornaré més endavant.

S'ha escrit molt sobre el deute que Cage tenia amb Duchamp (i amb l'ús primerenc de l'atzar per part de l'artista francès, sobretot a *3 stoppages étalon* dels anys 1913-1914, i *Le Grand Verre* dels anys 1915-1923), però sembla que s'ha passat per alt un dels comentaris de Cage que va fer de passada parlant de *Étant donnés* (1946-1966). En observar que aquesta obra, una de les darreres de Duchamp, s'oposa gairebé en tots els sentits a *Le Grand Verre* (no hi ha atzar,

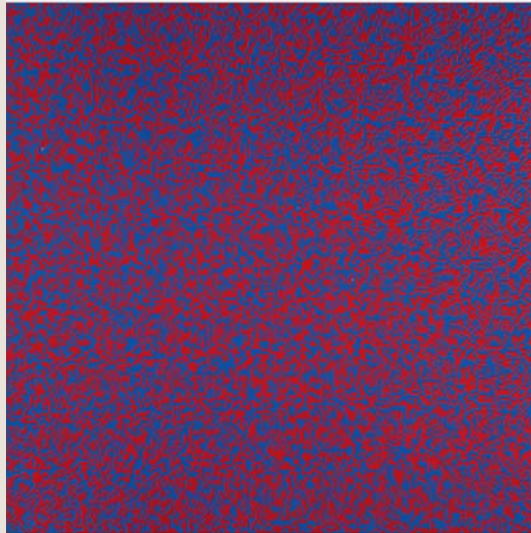
no hi ha transparència, no hi ha abstracció: no és una estructura oberta, sinó una caixa tancada el contingut eròtic de la qual s'ha de veure a través d'un forat), Cage sembla haver comentat que Duchamp va canviar de direcció perquè havia esgotat les possibilitats que podia oferir-li l'atzar: «Trobo que la música és més complexa que la pintura, i aquesta és la raó per la qual les operacions de l'atzar en música són de manera natural més complicades del que ho serien en pintura.»¹⁸ Aquest és sens dubte el motiu pel qual Morellet no va recórrer només a l'atzar com a mode no intencional (tot i que moltes de les operacions que preferia, alhora que completament planificades i basades en elements absolutament regulars, sí que provoquen sorpreses notables, com és el cas de les seves superposicions de trames). Per a ell, com per a Cage, l'atzar era un mitjà. Morellet no estava lligat a l'atzar; mai no va creure que hagués de limitar-s'hi, sinó que continuar imaginant nous sistemes per soscar l'autoria subjectiva de l'artista. Per la seva banda, Cage va desenvolupar de tal manera les operacions d'atzar que es van acabar convertint en una indeterminació de ple dret.

Però tornem a examinar l'origen de l'interès de Morellet per l'atzar, ja que ens servirà per introduir un altre artista, que sí que s'associa directament, i de vegades de manera exagerada, amb Cage. Les operacions d'atzar implícites en l'obra en qüestió són de fet molt menys complexes que les que posa en joc un compositor com Cage. Tot i que la pintura data del 1960, l'estudi en el qual es basa és del 1957. Cito Morellet:

El catalitzador de la idea d'aquest quadre, *Répartition aléatoire de 40 000 carrés suivant les chiffres pairs et impairs d'un annuaire de téléphone* (1961) va sorgir després d'una conversa que vaig mantenir amb Ellsworth Kelly, qui aleshores vivia a França. Feia poc que havia visitat l'estudi de Jean Arp i comentava un dels collages que havien fet conjuntament Arp i Sophie Taeuber el 1917, *Collage avec carrés disposés selon les lois du hasard*. Des dels inicis de la meua trajectòria buscava maneres per prendre tan poques decisions subjectives com pogués en el procés de creació d'una pintura. Volia diferenciar-me radicalment de l'abstracció lírica de l'Escola de París, que era el corrent dominant de l'època i que representaven artistes populars com ara [Georges] Mathieu. Amb *Répartition aléatoire*, la intenció del sistema era causar una reacció entre dos colors de la mateixa intensitat. Vaig traçar línies horitzontals i verticals fins a formar 40.000 quadrats. Després, la meua dona o els meus fills em llegien en veu alta els números d'una guia telefònica (tret dels primers dígitos que es repeteixen), i jo marcava el quadrat corresponent amb un nombre parell i deixava els senars en blanc. Vaig pintar de blau els quadrats marcats i de vermell els que havien quedat sense marcar.¹⁹

19. François Morellet: «65, 38, 21, 4, 72...», a *Tate Online* [consulta: juny del 2009].

La conversa, o més aviat les converses, ja que n'hi devia haver moltes, va tenir lloc al voltant del 1952, quan els dos artistes van establir una amistat més íntima (juntament amb dos altres pintors, Jack Youngerman i Alain Naudé, van formar un grup compacte i unit per l'aversion que els produïa el que veien a les galeries de l'època, no només l'art informal, sinó també el que es proposava com a antídote, una abstracció geomètrica postcubista que mostrava un afany compositiu que els semblava



François Morellet, *Répartition aléatoire de 40 000 carrés suivant les chiffres pairs et impairs d'un annuaire de téléphone, 1961*

totalment acadèmic). Quan Morellet va començar a treballar amb l'atzar, Kelly ja havia marxat de París i havia tornat als Estats Units (des de l'estiu del 1954). No és sorprenent, o no del tot, que a Morellet li costés uns cinc anys començar a admetre l'atzar en el seu procés de treball. Quan va conèixer Kelly, encara era un aprenent en la tradició de Max Bill, l'obra del qual havia descobert feia poc, i encara que l'eradicació de la subjectivitat formés part integral del seu programa, l'únic mitjà que tenia a l'abast eren els sistemes racionals i apriorístics. (Encara no se li havia acudit la idea de sistematitzar l'atzar o que l'atzar fos computable per mitjà d'una determinació de probabilitats.) En aquest context és especialment interessant constatar que en arribar a l'atzar uns quants anys abans, Kelly tenia un objectiu lleugerament diferent en la seva pugna contra l'elecció subjectiva; és a dir, no era tant una rebel·lió contra l'art informal o contra l'abstracció gestual el que motivava la seva recerca d'estratègies pictòriques no compositives, ja que en aquell moment tampoc les coneixia, sinó la sensació de no poder inventar res que pogués considerar propi, perquè ja ho havien inventat tot els grans mestres de l'Escola de París, especialment Picasso. Per a Kelly, la millor manera de superar aquest obstacle consistirà a trobar la manera de no haver d'inventar res.

He parlat extensament dels anys que Kelly va passar a França (a partir d'octubre del 1948) i de la seva exploració extraordinàriament ràpida

20. Vegeu Yve-Alain Bois: «Kelly in France: Non-composition in all its Guises», *Ellsworth Kelly: The French Years*. Washington, D.C.: National Gallery, 1992, p. 9-36, i «Kelly's *Trouvailles*: Findings in France», *Ellsworth Kelly: The Early Drawings, 1948-1955*. Cambridge, Mass.: Fogg Art Museum i Harvard University Art Museums; Winterthur, Suïssa: Kunstmuseum Winterthur, 1999, p. 12-35.

de quatre estratègies no compositives diferents, en un ordre més o menys successiu, de manera que aquí em limitaré a incloure un breu resum del que ja he escrit.²⁰ Va dedicar els primers mesos que va passar a França a visitar museus i monuments d'arquitectura romànica, en un període d'una intensa acumulació cultural durant el qual es va adonar que li interessaven més les formes que les imatges (la forma d'una placa cerimonial de coure d'una tribu nativa de la costa nord-est americana que va veure al Musée de l'Homme de París, els relleus de la façana de Notre-Dame-la-Grande de Poitiers, o la seva màndorla, etc.). Encara que a la primavera del 1949 va coquetejar amb l'automatisme surrealista (fent «cadàvers exquisits» amb el seu amic Ralf Coburn), el resultat no li va complaure i va començar a pensar en diferents possibilitats de registrar les formes «trobades» per elles mateixes, formes que en la seva major part havien estat ignorades precisament perquè les imatges que les cobrien, o que aquestes emmarcaven, atreïa gairebé tota l'atenció. Els primers experiments que va fer en aquest terreny van ser en certa mesura tímids; no gosava registrar una forma trobada perquè tenia la sensació que calia transformar-la ni que fos mínimament per tal que pertanyés a l'esfera de l'art. *Toilette*, de maig del 1949, pertany a aquesta fase inicial: es tracta d'un vàter turc, com els que hi havia aleshores a tots els cafès de França, vist des de dalt. El forat i els replans en els quals s'havien de posar els peus en ajupir-se continuen essent clarament identificables, tot i que s'han antropomorfitzat mitjançant l'addició d'un «coll» i uns bracetos que n'alteren la forma pentagonal i converteixen l'objecte en un rostre monstruós. Tot l'estiu que va passar a Belle-Isle el va dedicar a desfer-se de la compulsió que el portava a transfigurar tot el que trobava o li venia donat. Cap a la tardor, Kelly havia establert finalment el seu primer plantejament no compositiu, que he denominat *transferència*, i que va romandre en actiu en el seu arsenal durant els anys següents. L'obra més espectacular d'aquesta manera de fer, i la que va tenir més èxit, porta per títol *Window, Museum of Modern Art, Paris*, de novembre del 1949, i és la rèplica en miniatura de l'objecte que apareix citat al títol (una finestra del Musée national d'art moderne, aleshores situat a l'Avenue du Président Wilson, al Palais de Tokyo de París). A partir d'aquell moment va fer totes les transferències seguint el mateix procés: Kelly escollia un model en el teixit del món en general i no el «representava» sinó que el copiava o el registrava tan mecànicament com podia, tal com es fa en calcar la inscripció d'una tomba o com un arqueòleg registra les esquerdes i les llacunes d'un relleu antic. (El model s'extreia sempre en una perspectiva ortogonal, en planta o en alçat, a partir d'un camp que ja era pla, a fi d'evitar qual-sevol possible intromissió d'un punt de vista subjectiu, i garantir una congruència rigorosa entre imatge i camp.). Aquest tipus de facsimil acurat està tan lluny de la representació com una «bandera» de Jasper Johns respecte a la que va plasmar Claude Monet onejant al vent. L'única diferència en relació amb les banderes de Johns (o amb les seves dianes o altres objectes plans que va pintar) i les transferències de Kelly



Ellsworth Kelly, *Window*,
Museum of Modern Art,
Paris, 1949

21. Aviat es va adonar que la capacitat dels homes per detectar les semblances era limitada. *Window, Museum of Modern Art, Paris* es va exposar per primer cop als Salons des Réalités Nouvelles (una mostra anual dedicada a l'art abstracte), però amb el títol *Construction: Relief en blanc, gris et noir*, que va continuar essent el títol de la peça fins al 1968. Tot i que aquesta obra és una reproducció en miniatura però objectiva d'una de les finestres del Palais de Tokyo, la qual cosa garanteix que la majoria dels visitants del Salon estiguessin familiaritzats amb l'objecte font (sobretot perquè a França les finestres de guillotina són poc habituals), no sembla que ningú la identificués, ni sospités remotament que n'era la font.



Ellsworth Kelly, *November Painting*, 1950

és que, en general, les fonts de Kelly no es revelaven a l'espectador, ja que el jove artista temia que aquest plantejament no inventiu fos pres com una broma o fos menyspreat com una manca d'inspiració.²¹

Aleshores va sorgir un problema inesperat, el mateix amb què van topar Cage i Morellet pel que fa a les operacions d'atzar: i si el resultat d'una transferència («objectiva», no intencional, no compositiva, en el sentit que no es basa en una disposició subjectiva de les parts per formar un tot) acaba semblant una composició perfectament intencional? *Neuilly*, basada en una meticulosa transferència de les lloses del pati de l'Hôpital Américain, on Kelly va rebre tractament mèdic, sembla pintat per Georges Vantongerloo durant la seva època De Stijl. (Kelly va descobrir Vantongerloo i la seva obra quan va anar a visitar aquest artista, més gran que ell, pocs mesos després.)

És en aquest punt on la seva exploració de l'atzar (com a mecanisme no subjectiu suprem) va recollir la torxa. Encoratjat per Jean Arp (com bé recorda Morellet, que confirma les múltiples entrevistes concedides per Kelly), l'artista nord-americà es va dedicar a fer collages en els quals adheria els fragments d'alguns dels seus dibuixos, tallats prèviament, tal com queien sobre un full de paper col·locat a terra (amb aquest mètode va fer molts collages, però l'única pintura que segueix aquest

procediment, la transferència exacta a la tela d'un d'aquests collages, és *November Painting*). Els resultats continuaven semblant composicions abstractes, continuaven semblant perfectament intencionals (i qui podria provar, de fet, que la seva mà no havia estat guiada en secret per la seva ment?). La trama modular va suposar la resposta idònia a aquest enigma: una trama no sembla més que allò que és; una trama, per dir-ho d'alguna manera, és un objecte autoreferencial que cartografia el camp que cobreix i que mesura, és un objecte que es reduplica. Si contemplem les 1.600 peces que formen *Spectrum Colors Arranged by Chance*, del 1953, l'única pintura que va sorgir d'una sèrie de collages del 1951, de seguida sabem que la col·locació de tots aquests quadradets de colors va estar determinada pel sistema més impecablement no mimètic que hi ha, el de l'atzar. Es va eludir qualsevol indicatiu de semblança (amb una composició intencional, amb una abstracció geomètrica com a metàfora de l'ordre); es va evitar del tot qualsevol pensament de similitud.

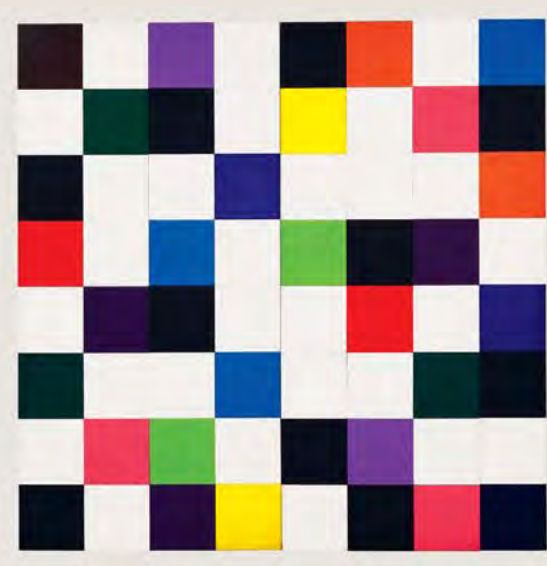
Tanmateix, és amb el pas següent quan Kelly arriba a la solució més agosarada, en la qual va basar molts dels desenvolupaments posteriors, sobretot a partir del 1965, una data que assenyala el retorn deliberat a l'època francesa després d'un interval de deu anys. El pas al qual em refereixo s'inicia amb la fusió de color i superfície en una sola unitat a *Sixty-Four Panels: Colors for a Large Wall*, del 1951 (avui al Museum of Modern Art de Nova York). Basada en un collage fet de la mateixa manera que els de la sèrie *Spectrum* que el van precedir, tot i que amb una dràstica reducció d'unitats (64 en comptes de 1.600), l'obra consta de panells monocroms juxtaposats, un color per a cada unitat.²² La reducció radical del nombre d'unitats, la seva independència física, està en part originada pel projecte d'un «alfabet visual» que Kelly acabava de presentar en sol·licitar una beca Guggenheim: en el «manuscrit» d'aquest curiós llibret, a més de les creus, els quadrats, els cercles, les trames i altres figures elementals, hi ha sis pàgines monocromes senceres (negre, blanc, vermell, groc, blau, verd).²³ Amb *Sixty-Four Panels: Colors for a Large Wall*, el panell monocrom esdevé una unitat combinatòria, tan atomística com les lletres de l'alfabet.²⁴

22. El fet que Cage també utilitzés una estructura basada en 64 unitats (les de l'*I Ching*) per al sistema de gràfics que va desenvolupar mentre treballava en *Music of Changes* el 1951 és una coincidència divertida. 64 són també els quadrats que componen un tauler d'escacs i, tot i que Kelly probablement no ho sabia en aquella època, també el nombre de plans de les trames modulars que va pintar Mondrian els anys 1918-1919.

23. Amb el títol *Form Line Color*, aquest «manuscrit» ha estat publicat en forma de facsimil per Harvard University Art Museums, 1999, amb una introducció de Harry Cooper.

24. La insistència de Kelly en l'autonomia física de cada pla cromàtic és molt semblant a l'exigència de Cage, uns quants anys després, que cada so ha de rebre un tractament independent (d'aquí es deriva el seu horror davant l'harmonia i la seva crítica del tipus de diàleg que escenifiquen els músics de jazz durant una sessió).

Aquest enllaç renovat entre el món del llenguatge i el de la pintura va ser plenament celebrat a *Painting for a White Wall*, del 1952. A Kelly li agrada explicar una anècdota que va prendre com el senyal que per fi havia arribat a la meta desitjada, ja que fins i tot un nen podria entendre què es proposava: un dia caminant pel carrer va veure un quadre que algú havia deixat assecar-se al balcó i va sentir que un nen cridava: «negre-rosa-taronja-blanc-blau-blau-blanc-taronja-rosa-negre!». La lletra ha esdevingut paraula (un nom); cada panell ha esdevingut la mera afirmació d'aquest nom, i cada un existeix per ell mateix, de la mateixa manera que cada so podia existir, i de fet existia, en la concepció musical de Cage. Amb el seu concepte de panell monocrom com a unitat combinatòria (és a dir, amb el model lingüístic de l'alfabet),



Ellsworth Kelly, *Colors for a Large Wall*, 1951

l'artista troba justificació per relaxar-se pel que fa a la qüestió de la no composició: les paraules han estat compostes, però no són subjectives, ja que qualsevol persona les pot trobar en un diccionari. Els diccionaris tenen una poètica pròpia, un encant particular, però qui els llegeix buscant-hi l'autor? La trama ja no era necessària com a pauta, ni tampoc l'atzar ni, encara amb més raó, la transferència. Si més no, aquest raonament li va permetre afluixar la regla que li prohibia qualsevol manipulació.

Amb la salut deteriorada i amb la soga al coll en l'aspecte econòmic (només va vendre dues obres durant tota la seva estada a França), el juliol del 1954 Ellsworth Kelly va tornar amb vaixell als Estats Units. El mateix artista i els qui han escrit sobre la seva obra han posat en relleu el xoc cultural que li va suposar el retorn al seu país i el consegüent rumb radical de les obres que va dur a terme a partir d'aleshores, un aspecte que no s'hauria de subestimar. Irònicament, però, la sensació de ser estranger en el seu propi país (després d'haver-se perdut tot l'expressionisme abstracte, i de ser pres erròniament per un seguidor de l'abstracció geomètrica europea) va comportar que la seva nova situació tingués molts punts de semblança amb el distanciament exòtic que havia experimentat a París. Però això és una altra història.



Ellsworth Kelly, *Painting for a White Wall*, 1952

I què hi ha, doncs, de la relació de Kelly amb Cage?

Ara podria ser una bona ocasió per desactivar alguns tòpics relatius a l'impacte que va tenir en el jove Kelly la trobada amb el músic. Es van conèixer el juliol del 1949 a París, on Cage havia anat sobretot per visitar Boulez, amb qui havia mantingut una intensa correspondència al llarg de diversos mesos. Aleshores, Kelly es trobava només al començament de la seva recerca de mitjans no compositius (o, com Cage els hauria denominat, modalitats de composició no intencionals). Va ensenyar a Cage la seva *Toilette*, que va rebre grans elogis del compositor, com també altres obres en la mateixa línia, en les quals un objecte (o qualsevol marca sobre una superfície plana) es copiava directament, o de vegades s'ampliava, sense cap implicació d'un punt de vista subjectiu, tot i transformar-se per mitjà d'algunes marques addicionals (en aquest cas, tal com ja s'ha dit, en una figura antropomòrfica). És força improbable que en aquesta primera trobada arribessin a parlar de l'atzar, sobretot tenint en compte que el músic encara no havia pensat a utilitzar-lo en la seva obra. (Pritchett ha assenyalat que fins al 1950 Cage va continuar creient en l'«expressivitat», que considerava un component important de qualsevol peça musical i que anomenava «l'element lliure».)²⁵ No obstant això, els ànims que Cage va donar al jove Kelly, aleshores ple de dubtes i d'una tímidesa patològica,

25. Pritchett, op. cit., p. 61-62.

devien ser molt ben rebuts. Però també és possible aventurar la hipòtesi que aquests ànims, la seva mateixa expressió, tinguessin la mateixa importància per a l'home que els va donar, i que fos precisament quan aplaudia els intents primerencs i encara poc sofisticats de Kelly per registrar el que ja estava fet que Cage iniciés el procés de pensament que l'havia de portar a fer servir per primer cop l'atzar en el seu *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra*, del 1950-1951, com també al concepte fonamental de la equivalència o la intercanviabilitat del so i el silenci. (Es tracta d'un concepte ampliat i simplificat després de la seva famosa epifania a la cambra anecoica de Harvard, un any més tard, a partir de la qual Cage va arribar a la conclusió que «no existeix això que anomenem silenci, sinó que només existeixen els sons: allò que havia denominat silenci [en parlar de la seva música] era només un compendi de sons no intencionals».)²⁶

26. *Ibid.*, p. 75.

El setembre del 1950, Kelly va enviar a Cage una llarga carta amb fotografies de les obres que havia fet recentment, entre les quals hi havia *Window, Museum of Modern Art, Paris* i *White Relief* (però sense títols i sense revelar a Cage com les havia fet). Aquesta última es basa en el patró d'una plantilla decorativa japonesa semblant a les que Cage havia comprat als venedors de les ribes del Sena; havia mostrat les seves adquisicions a Kelly i aquest s'hi havia interessat vivament. L'única transformació que Kelly havia introduït havia estat el canvi de format (la imatge original s'amplia) i l'eliminació de qualsevol oposició cromàtica: el silenci de l'objecte trobat s'atenua encara més per mitjà d'una distorsió general. (Oportunament, més endavant el pintor dedicarà aquesta obra a Cage.) La coneguda carta de Kelly desborda d'entusiasme (conté el que es podria descriure com un manifest a favor dels murals públics i en contra del mercat). «El problema són les noves idees, que avancen tan de pressa. A penes tinc temps per acabar coses antigues», escriu Kelly (i en haver tingut l'ocasió d'examinar els seus arxius, puc certificar que és rigorosament cert). Però també es pot apreciar una certa angoixa: a Kelly se li estaven a punt d'acabar els diners rebuts de l'Estat per a la seva estada a França i començava a preguntar-se si després no hauria de tornar als Estats Units i a viure a Nova York: «Preferiria quedar-me aquí i treballar. T'agrada Nova York? Ets feliç allí? Aquí tot té sentit. A Nova York dubto que alguna cosa arribi a tenir cap sentit. Escriu-me. Tindrè en compte els teus consells. Et tinc un gran respecte.»²⁷

27. La carta està parcialment publicada en la cronologia de Bois: *Ellsworth Kelly: The French Years*, op. cit. p. 187.

28. Aquesta carta conté un relat entusiasta de la música que Cage va compondre per a la pel·lícula sobre Alexander Calder, que Kelly acabava de veure a París.

Cage no va respondre. A Kelly això no li va sorprendre ni li va doldre. «Està ocupat», va escriure al seu amic Coburn el desembre del 1950, insistint-li que anés a veure el compositor a Nova York.²⁸ Tres anys i mig més tard, després de trobar per casualitat un número d'*Art News* amb una reproducció d'una obra d'Ad Reinhardt a la portada, incapaç de «resistir-se al seu atractiu» (al contrari que Cage) i suposant erròniament que aquesta classe de pintura, amb la qual sentia una profunda afinitat, devia tenir èxit als Estats Units, ja que havia rebut aquesta

29. Un altre exemple sorprenent de la convergència entre l'obra de Kelly i la de Rauschenberg és l'interès de tots dos per les empremtes de pneumàtics com a forma de dibuix; l'única diferència és que Rauschenberg *feia* ell mateix l'empremta (amb l'ajuda de Cage), mentre que Kelly col·leccionava papers o trossos de cartró tacats per les empremtes de pneumàtics al carrer i les enganxava en àlbums com si fossin ready-mades. Sobre aquesta qüestió, vegeu el meu assaig titulat «Winks of Recognition», *Fernand Léger: Paris-New York*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2008, p. 139-146.

30. Aquí val la pena recordar una anècdota curiosa. L'estiu de 1951, quan encara vivia a París, Kelly va enviar el quadre *La Combe III* –d'una sèrie d'obres basades en ombres projectades per baranes en una escala exterior–, a l'exposició pel 75è aniversari de la Boston Museum School. Va demanar a Cage que li guardés l'obra un cop acabada la mostra. Quan Kelly va anar a recollir-la en tornar als Estats Units, una mica menys de quatre anys després, li va donar ànims veure-la penjada sobre el piano de Cage.

31. Vegeu Kim, op. cit., p. 172.

publicitat, Ellsworth Kelly va tornar a casa seva. Una de les primeres persones a les quals va anar a buscar va ser Cage, però ja havia madurat i no necessitava un germà gran. Mentrestant, Cage havia trobat un germà en la persona de Rauschenberg. Va aconsellar Kelly que l'anés a veure pensant encertadament que els dos tenien moltes coses en comú. (Les similituds entre els *White Paintings* de Rauschenberg i els nombrosos esbossos que en la mateixa època Kelly va fer a França per a panells monocroms múltiples, demostren que Cage tenia raó; moltes obres que daten dels primers anys de Rauschenberg també les podria haver firmat Kelly.)²⁹ Però quan Kelly va anar a visitar-lo, Rauschenberg havia començat a avançar en una direcció completament diferent, la dels *Combines*, la sintaxi dels quals era completament aliena a l'impuls anticompositiu de Kelly.

D'això no en va sortir res. Kelly i Cage van continuar essent amics, per descomptat, però mai no van arribar a intimar gaire.

Això significa que a part d'una primera trobada no hi ha gaire connexió entre tots dos artistes? No, però aquí abordem un encontre de mentalitats més que cap altra cosa (encara que la seva trobada real a l'hotel que van compartir a París durant la primavera del 1949 tingués certes repercussions). Es podria dir que Kelly ha estat (sense saber-ho) el més cageà de tots els artistes, en el sentit que les seves estratègies i les del compositor van ser completament paral·leles al llarg dels anys (cosa que no podria dir-se del panteó dels elegits de Cage). Transfèrència, atzar, trama, monocrom: no cal gaire energia per establir, a la inversa, que Cage ha estat el més «kellyà» de tots els compositors.³⁰

En resposta a la pregunta inquietant: «Si el procés musical “despulla” la ment del seu “dret al control”, què és el que fa la ment si no té res a fer?», Cage va respondre que concentraria la seva atenció en l'audició.³¹ Si a Kelly se li hagués formulat aquesta mateixa pregunta, però al voltant del procés pictòric, hauria contestat que «hauria concentrat l'atenció en la mirada».