

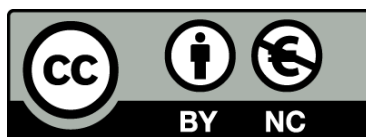


UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

## El pla ple (de nuesa)

**Una travessia des de la pròpia praxi artística per algunes  
de les dicotomies presents en el marc dels debats  
sobre el problema de la representació**

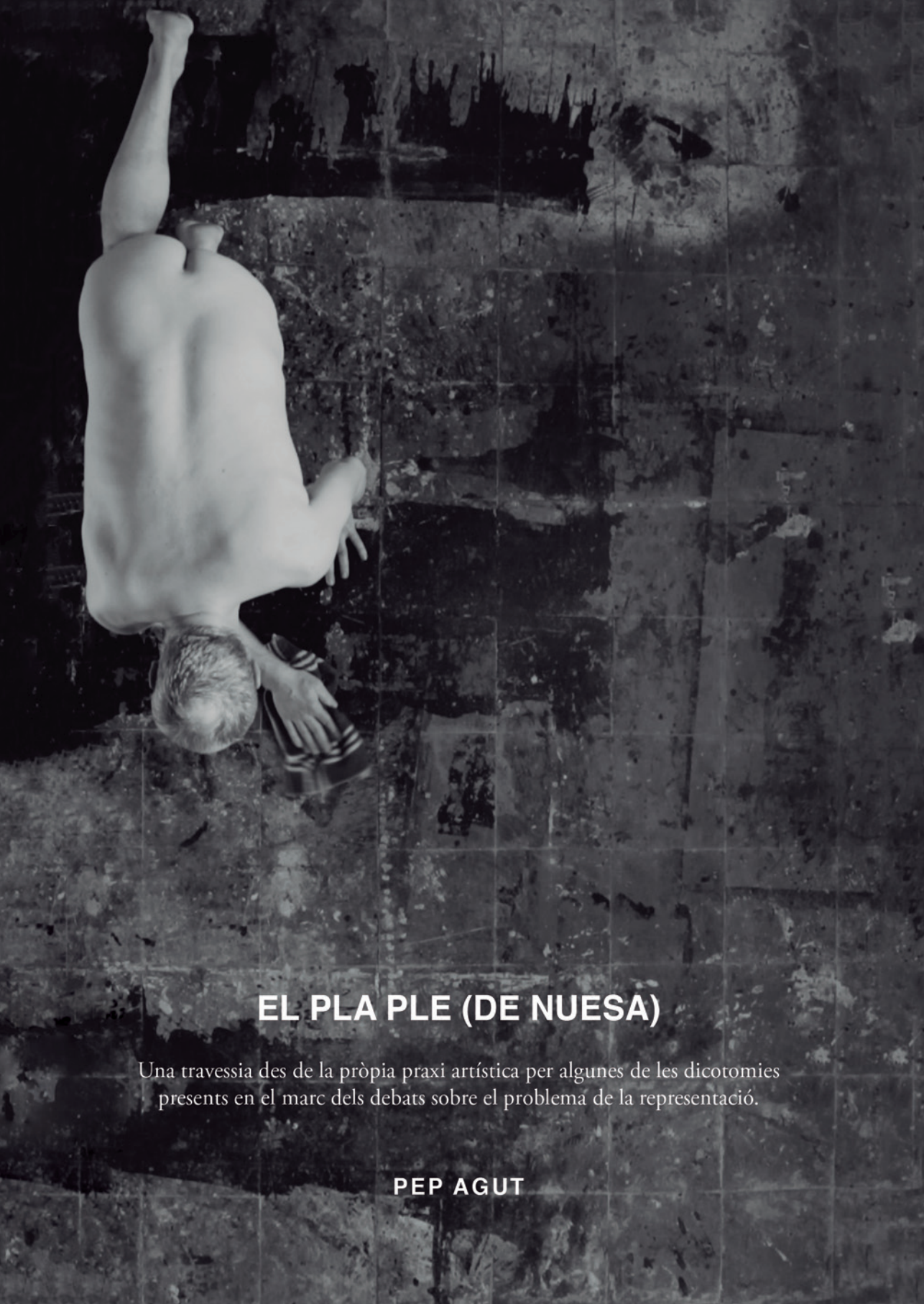
Josep Agut i Bonsfills



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial 3.0. Espanya de Creative Commons**.

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial 3.0. España de Creative Commons**.

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial 3.0. Spain License**.



## **EL PLA PLE (DE NUESA)**

Una travessia des de la pròpia praxi artística per algunes de les dicotomies presents en el marc dels debats sobre el problema de la representació.

**PEP AGUT**



**El pla ple (de nuesa)**

© Josep Agut i Bonsfills  
Telf: +34 649 89 21 21

Pel text  
© Josep Agut i Bonsfills

Pel disseny  
© Catalina Negri  
Dolma Produccions

## **El pla ple (de nuesa)**

Una travessia des de la pròpia praxi artística per algunes de les dicotomies presents en el marc dels debats sobre el problema de la representació

**Pep Agut**



## **Tesi Doctoral**

### **El pla ple (de nuesa)**

Una travessia des de la pròpia praxi artística per algunes de les dicotomies presents en el marc dels debats sobre el problema de la representació.

#### **Doctorand:**

Josep Agut i Bonsfills

#### **Directora de la tesi:**

Dra. Teresa Blanch i Malet

#### **Tutora de la tesi:**

Prfa. Marta Negre

#### **Programa de doctorat:**

Estudis avançats en produccions artístiques

#### **Línia d'investigació:**

100252 Art en l'era digital

\*

**2018**

**Facultat de Belles Arts**





*A tu, Clara, futura artista si ho vols,  
però “que el llegir no et faci perdre l’escriu-re”,  
com ens deia sovint l’avi Joan.*



## **Agraïments**

Molt especialment a Joaquim Agut i Bonsfills i M<sup>a</sup>. Antònia Banqué i Loscos perquè sense el suport de la seva generositat i confiança aquest treball hauria estat impossible.

Al professor i amic Jacinto Lageira pel seguit de bons consells que em va donar a l'inici d'aquest projecte i a qui dec la part més important de la crítica a la meva obra com artista.

A la professora M<sup>a</sup> Teresa Blanch i Malet per la seva curiosa direcció d'aquesta tesi i l'impuls immens que hi ha donat.

També a la Facultat de Belles Arts de Sant Jordi de Barcelona, i en particular a Joaquim Chanco, per l'atenció i estima demostrades davant la realització del meu curs de doctorat l'any 2006.



## Índex

Agraïments	11
Prefaci	17
Nota sobre la metodologia emprada en aquest estudi	19
Introducció	21
<b>I. Mur-Escenari</b>	<b>31</b>
I.1. Mur-Escenari: un model genèric	31
I.2. Revertir la política del Ready-made	34
I.3. Les naturaleses de l'espai i del lloc de la representació	38
I.4. Modularitat i cicle temporal	42
I.5. La lògica especular de la construcció plàstica i conceptual	48
I.6. Meta-lloc de la representació	53
I.7. Axonometria de la ferida	57
<b>II. Distància Zero</b>	<b>61</b>
II.1. La innovació del nu: una revolució del model de la representació a l'antiga Grècia	63
II.2. L'albada de Venus-Afrodita i la seva nit	75
II.3. “La Source”: del mirall trencat de Ingres a la terrenitat de Courbet	79
II.4. De l'ideal de la bellesa a la bellesa ideada. Cosmogonia i cosmologia en el tractament plàstic de les obres que ens ocupen	95
<b>III. Persona</b>	<b>101</b>
III.1. Persona improbable	103
III.2. Persona invisible	109
III.3. Persona absent	112
III.4. Persona parlant	116
III.5. Persona abstreta	119
III.6. Persona doble	122
III.7. Persona callant	127

<b>IV. L'artificialitat del no res</b>	<b>133</b>
IV.1. L'escriptura de la foscor	135
IV.2. L'escriptura de la llum	140
IV.3. L'escriptura del no-res	145
IV.4. El mag i el "no-res"	151
IV.5. Aforística del no-res	156
<b>V. "Temptativa de salvació. Sense sentit"</b>	<b>171</b>
V.1. L'home interpel·lat	173
V.2. Tornar al nu	175
V.3. Sense sentit?	191
<b>VI. L'expulsió del Paradís</b>	<b>197</b>
VI.1. La casa venuda	197
VI.2. La casa no habitable	205
VI.3. Venus desnonada	212
VI.4. 8F	214
VI.5. Autoretrat 6/3/61	216
VI.6. L'Expulsió del Paradís	219
<b>VII. Sobre la idea de parlar</b>	<b>225</b>
VII.1. De la imatge-icona i de la imatge-signe	225
VII.2. Sobre el text-imatge i la seva condició	231
VII.3. Paraules amb nom propi	235
VII.4. Ni allò vell ni allò nou: allò necessari	237
VII.5. Taquigrafia dels noms de la bellesa	241
<b>VIII. Memòria personal o Naixement de la forma</b>	<b>245</b>
VIII.1. De l'instant a la memòria	248
VIII.2. Acció a l'espai de la representació	252
VIII.3. Memòria del cos	256
VIII.4. Memòria de treball	259
VIII.5. Venus abatuda	262
VIII.6. Venus heroica	267

<b>A mode de conclusió: una declaració</b>	<b>273</b>
Índex de les il·lustracions	277
Bibliografia	283





## Prefaci

Escriure la tesi és un vell projecte que, al final, en el meu cas, s'ha anat estirant al llarg de molts anys fins que el 2015 vaig prendre la decisió ferma de realitzar-lo: si sóc artista és precisament perquè sempre m'ha entusiasmat prendre decisions totalment mancadades d'hora i de sentit -com és el cas- doncs allò que és extemporani té la possibilitat certa de viure fora dels rellotges -i no estic parlant de l'eternitat sinó d'un temps gairebé geològic, un de capaç de fossilitzar-se a sí mateix en una obra. L'urinari de Venus -aquest era el títol del projecte original- volia ser un estudi rigorós del problema de la representació centrat en la figura de la deessa però que no obstant havia de ser extremadament diferent del que ha acabat cristal·litzant aquí. El projecte, llavors, consistia en seguir un fil bastant historicista provant de portar la idea mateixa de la representació de la bellesa de Venus al seu paroxisme. En aquell moment em semblava possible fer un estudi iconogràfic que poc a poc hauria d'anar dissolent el seu objecte central per superar-lo completament en l'urinari de Marcel Duchamp (obra que enguany compleix cent anys!) al qual pretenia definir com la primera venus d'una postmodernitat que s'estira fins avui com una història histèrica en la principal forma de l'economia: aquella que consisteix en la producció alienant de la imatge de sí mateixa. Es tractava, evidentment, d'un projecte enrrabassat però que retenc a la memòria i que no desisteixo de portar a terme algun dia si continuu atacat per la malaltia de l'escriptura.

Però les coses canvien i en l'espai dels sis mesos de la primera etapa de recerca, la directora de tesi, la professora M<sup>a</sup> Teresa Blanch, em va convèncer de la necessitat de treballar des de la meua pròpia pràctica com a artista i amb la intenció de desenvolupar un text que es conformés fonamentalment des d'aquest fet. Es tractava doncs, i des de la seva proposta, d'afrontar la dificultat radical de fer “una obra més”. Encara una obra més -i fins i tot una de més, diria- doncs podria ser aquella que suposa el malson per tot artista en tant que aquesta vegada m'hauria d'acomodar tant com fos possible a un mètode, el científic, que com els seus titulars (durant segles rostits a les fogueres) no és altra cosa que el sac de cops que encaixa tot allò que l'art i la fe no poden explicar -i que no podran explicar mai- perquè la suma sigui distinta de zero.

Se'm feia molt estrany, doncs, i encara m'ho sembla ara, construir un discurs escrit que aquesta vegada s'hauria de col·locar gairebé en relació de paritat amb les imatges i objectes, fins i tot amb aquells que són text, que havia anat produint al llarg de 39 anys. Per no abandonar del tot la recerca que havia realitzat durant tot aquell temps i mantenir d'alguna manera algun dels fils conductors originals del projecte varem triar un seguit d'obres de la meua producció que tenien en comú quelcom de proper a la nuesa o el despullament a través, o bàsicament, de l'autoretrat, entès aquest d'una manera oberta i que li permetés de confrontar-se amb sí mateix com un pla ple de nueses que haurien de quedar irremeiablement desvestides per una història de l'art que no podrà cercar mai res més que el seu propi despullament. La tria que vam fer, com el resultat en la forma d'aquest text, havia de ser necessàriament arbitrària i fragmentària, quelcom de molt interessant i suggestiu per mi en tant que sempre he considerat les meves obres com a mers fragments de quelcom que de ben segur no aconseguirà mai res que pagui massa la pena. Arribat en aquest punt em sento en l'obligació de ser absolutament sincer: l'objectiu d'aquesta tesi és mentir bé sobre quelcom que estimo amb follia: l'art.

**Pep Agut,**

*Terrassa, novembre de 2017*

## Nota sobre la metodologia emprada en aquest estudi

La metodologia emprada en l'elaboració del següent estudi es basa en tres punts fonamentals que intenten donar-li la coherència estructural exigida:

1) Una cobertura del temps històric en les arts plàstiques occidentals que la situï fora de l'enunciació cronologista de les històries de l'art tradicionals per poder abordar el projecte al marge de la linealitat que aquestes proposen i passar a veure'l com un teixit complex de línies en trama i ordit que a l'hora de comprendre-la com un conjunt mostrin també alguns dels seus punts nodals i tanmateix alguns dels seus buits o forats. Així s'hi abordaran amb una mateixa mirada i un mateix llenguatge conceptual obres que van des del Paleolític fins l'actualitat.

2) El model per fer-ho procedeix del de la literatura comparada i consisteix en la recerca de relacions des de qualsevol punt de vista (conceptual o formal) que es puguin observar en obres de qualsevol tradició cultural i moment històric encara que en aquest cas les he restringit al de les arts plàstiques a Occident. L'instrument fonamental per aquest model d'estudi és l'analogia, i l'objectiu en la organització del seu contingut és l'universalisme, entenent aquest darrer en tant que estructura no impositiva ni reclosa en cap mena de forma tancada possible.

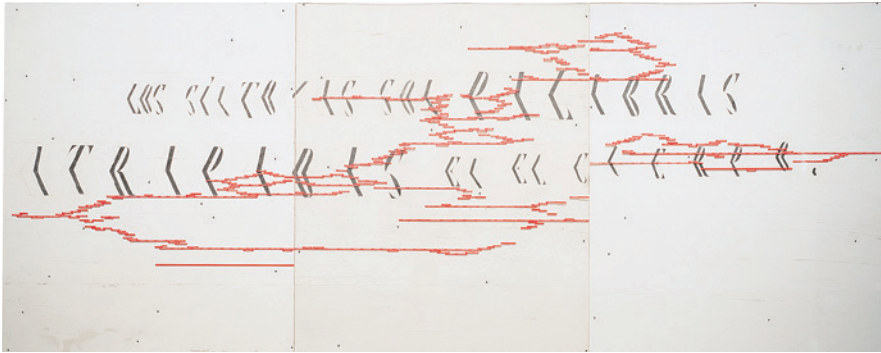
3) En tant que el camp temporal cobert per aquest treball és enormement llarg es fa completament imprescindible l'acotació de cadascun dels casos d'estudi. El punt de partença per tots ells és una obra de la meua producció que s'analitzarà en el capítol corresponent i que seguint el model indicat més amunt es posarà en relació amb obres d'altres artistes. Aquests capítols es proposen argumentalment sobre el concepte de dicotomia, és a dir, sobre la base d'una possible oposició que en desenvolupar-se en l'anàlisi corresponent, derivarà en cada cas en trinomi o en polinomi. El model comparatista que es segueix no tendeix en cap cas a establir un judici en el pla moral (bo/dolent) per jerarquitzar les obres que s'hi estudien ni tampoc a recloure-les en el que podria veure's a priori com el "seu" moment històric.



## Introducció



1. Thomas Bewick. *The Thumbprint*. Vinyeta gravada en boix a *History of British Birds*. 6,1 x 3,05 cm. 1797.



2. Pep Agut. *Los síntomas son palabras atrapadas en el cuerpo*. Massilla, llapis, Dymo, bisos i metacrilat sobre mòduls de tela 8F. 230 x 576 cm. 1998-2000. Col·lecció MACBA. Barcelona. Donació de na Lady Jinty Lattimer.

Charles Rosen i Henri Zerner, al seu llibre *Romanticism and Realism. The Mythology of Nineteenth Century Art [Romanticisme i Realisme. La mitologia de l'art del S.XIX]*<sup>1</sup> encapçalen el seu assaig amb la imatge Thumbprint (fig.1) [Empremta digital del dit polse]<sup>2</sup> produïda per l'artista Thomas Bewick -un immens gravador britànic- realitzada el 1797 per la seva *History of British Birds [Història dels ocells britànics]*. A la seva introducció, dedicada a aquesta vinyeta, ens parlen -amb l'erudició i sensibilitat pròpies dels grans analistes de les imatges que són- de l'oclusió per la petja digital del seu autor del petit paisatge que hi està representat. Efectivament, i tal i com ells ho narren, es tracta de la representació minúscula (5,2 x 2,2 cm., aproximadament) gravada portentosament sobre d'una menuda planxa de fusta, d'un petit paisatge que representa una "cottage" amb la seva era i el seu paller, un ruc i un dels pals de la tanca. La petja digital, de proporcions reals, cobreix un setanta per cent de la imatge del paisatge i ens fa pensar, com ho diuen Rosen i Zerner, en la possibilitat que l'artista visualitzés allò que volia imaginar -o que veia- des del darrera del panell de vidre d'una finestra amb l'empremta marcada al seu damunt. Així aquella marca personal de la ditada simbolitzaria l'oclusió de l'objectivitat de la visió del món des de la mirada que exercim des de la nostra inevitable subjectivitat. La qüestió però, és que el conjunt de la imatge de Bewick és de fet una representació assumida en un sentit radical doncs la petja digital no ho és realment o pròpia, sinó que està també gravada i en conseqüència respon al nivell d'auto-representació amb el qual toparem sovint en aquesta tesi: si a l'existència d'alguna realitat possible si sobreposa aquella ficció que és la nostra pròpia existència, l'esborronament de la totalitat queda garantit. La sobre-posició d'aquesta existència pròpia damunt l'existència mateixa d'allò que es desitja com a tal existència conforma la dinàmica enantiomorfa (especular) de l'existent que ens representa al nostre costat del mirall, aquell del pla, el pla de la representació, ple de quelcom que es desplega a la recerca de quelcom altre que no podem abastar. Roman davant d'ell la nostra i la seva nuesa, nuseses que intentem superar amb l'ajut d'un discurs que troba la seva primera manifestació en el gest artístic i després

1. ROSEN, Charles i ZERNER, Henri. *Romanticism and Realism. The Mythology of Nineteenth Century Art*. Faber and Faber. London, 1984.

2. BEWICK, Thomas. *The Thumbprint*. Vinyeta gravada en boix. 1797

en un llenguatge escrit que l'aixoplugarà fins allà on pugui. És aquesta dinàmica precisament la que ens aboca a la representació i en conseqüència a la seva problematització, la principal estructura en la conformació teòrica d'aquesta tesi, que, val a subratllar-ho, ha començat amb una imatge i un discurs pertanyents a una altra, la de Rosen i Zerner, posant ja en pràctica el mètode general que seguiré al llarg de tot el treball i que ha quedat descrit a la precedent nota sobre la metodologia. Però en la imatge de Bewick podem veure igualment com la representació de l'un mateix sobreposada a la del món roman lluny de mostrar-se solament com a una projecció centrípeta, i que és, ben altrament, com aquella de les taques d'oli, un escampall centrífug damunt del batut d'algun univers imaginari, un pla que és en sí mateix un estat en expansió indefinida, la superestructura en la concepció de la representació com a lloc problemàtic i corporificada necessàriament en un sol pla que en la seva incompleció imprescindible s'abocarà a un sol despullament: el despullament, la nuesa, del pla mateix de la representació.

A cavall doncs de l'impuls auto-representacional, l'artista i el teòric construeixen les seves imatges des d'un discurs, des d'una lògica de la configuració en la forma d'un llenguatge que possibilitarà la seva confrontació amb un tercer, la d'aquell que llegeix, escolta o mira. Les seves imatges, aquelles de l'artista i del teòric, són però diferents. Les unes es traslladen a l'espectador des d'una visualitat oberta, com aquelles que ens ofereix el mirall, quedant lluny de codis tancats que recloguin definitivament cap mena de significat que no passi per la nostra confrontació experiencial. Les altres, aquelles altres imatges que són les paraules, se'ns ofereixen a l'acte de lectura a través d'un codi que sembla donar-nos accés a la possibilitat d'una interpretació unívoca encara que de fet no sigui així. Quan es parla de discurs o del seu anàlisi es remet sempre a la possibilitat de la pura teoria associada a quelcom que s'observa (fer doncs “teoria” [θεωρία], en el sentit dels grecs). Amb Foucault aquesta possibilitat queda abocada al discurs produït per aquell que mira o interpreta, un subjecte que fa efectiu el procés històric pràcticament donant existència a l'objecte. Aquesta em sembla una part fonamental en la definició de la posició precisament d'aquell que mira, la d'aquell que en el seu mirar dóna sentit a l'objecte artístic, fruit per excel·lència d'una mirada altra conformada en un objecte



que és l'existència de l'un en l'alteritat mateixa. Aquest eix, el de la posició de l'espectador, i amb ella, la transformació ontològica de l'objecte artístic i la configuració de la diversitat de textos que es conformen a l'interior del text-imatge, s'anirà desplegant de forma transversal al llarg de tot l'estudi doncs ha estat sempre una de les qüestions fonamentals en el meu treball com artista. Es podria citar interminablement noms d'artistes plàstics i de teòrics que assumeixen aquesta diversitat de textos dins del propi text i la inter-subjectivitat necessària per afrontar-los. Entre ells un Michel Foucault, un Emmanuel Levinas o un Maurice Blanchot que articulen el retrobament del nostre rostre en el de l'altre (el de la mare, potser) i en l'escriptura mateixa i que estan entre les meves referències fonamentals. En el cas del tercer, Blanchot, amb aquells aforismes a “Le pas au-delà”<sup>3</sup> -que són a la base del meu treball des de que els vaig llegir de la ma del meu amic José Luis Brea- aprofundim en la determinació de dir allò que serà un fracàs, en l'impossibilitat del dir en sí mateix, en l'absurd tant impossible doncs, com valuós, de fer allò que intentaré fer a les següents pàgines: escriptura. I amb aquesta, l'escriptura i, igualment, amb la seva problematització en tant que estructura representacional, vindria a quedar definida una altra de les coordenades del conjunt del meu text.

Estic partint doncs d'una concepció de l'obra com a lloc de concentració i projecció de discurs plàstic i teòric que al llarg dels següents capítols aniré analitzant, encara que, com ja hi he al·ludit, el discurs teòric sembla pertànyer al filòsof, a l'escriptor i a les seves paraules, i jo sóc solament un artista plàstic que en aquest treball sembla penetrar en un territori que sovint es voldria totalment distint del de la pràctica de la plàstica. Intentaré, com ja ho he apuntat més amunt, que la meva pràctica teòrica s'integri des de l'escriptura a la de la plàstica i com una obra més. Ho faig des de la convicció, que també s'anirà explorant al llarg del text, que l'acceptació radical de la producció plàstica com a una de les fonamentals en la producció de discurs genera un estat de les “teories” que les transmuten en veritable innovació a l'interior d'una matriu dinàmica fonamental envers allò que compremem com progrés social i que, en la meva opinió, es podria analitzar des del principi que totes les paraules són imatges tant com totes les

---

3. BLANCHOT, Maurice. *El paso (no) más allá*. Ediciones Paidós. I.C.E. De la Universidad autónoma de Barcelona. Barcelona-Buenos Aires-México. Barcelona, 1994.

imatges són també paraules. A l'obra de la meua producció *Los síntomas son palabras atrapadas en el cuerpo* (fig. 2)<sup>4</sup> realitzada a partir d'una conversa amb l'artista José Maldonado, s'expressen molt bé, penso, aquestes conviccions pel que fa a la relació entre els llenguatges verbals i els plàstics. El títol d'aquesta obra, i el text que hi està representat, remetem a les teories lacanianes sobre la determinació de l'ésser en el llenguatge.

És possible que si ens agafem radicalment al concepte de pura innovació compreguem quelcom d'allò que pugui ser el discurs plàstic i que puguem ja entreveure que aquest ha estat el motor per excel·lència de tota pràctica artística més enllà de l'estatut egocèntric aplicable a priori a tot artista i de la rancúnia dels més conservadors. La innovació en la plàstica, la producció gairebé programàtica de nous imaginaris com ho fan el conjunt dels artistes moderns (amb aquesta formulació em refereixo ara al conjunt de les produccions artístiques des de la invenció de la càmera fotogràfica) ens aboca a un concepte de temps que no respon a la linealitat de les històries de l'art que s'han constituït en canòniques i que voldrien representar una certa idea de progrés que ens atrapa a tots en una lògica que no és la de l'experiència científica ni tampoc, o molt impròpiament, la de la teoria de les idees estètiques. Aquesta voluntat en la innovació l'encadena no ja a l'ànima discursiva del progrés marxista, per exemple, i com sembla estatuït per certa història, sinó a la xarxa de construcció global de les visions possibles del món. Em semblen molt valuosos en aquest sentit els conceptes que va implementar Aby Warburg que comprenen la temporalitat com una xarxa en expansió infinita sense que això li impedeixi de contenir plegaments que ens mostren la pervivència de formes de la sensibilitat i de la voluntat d'expressió al llarg de la història. Una xarxa de temps i fets articulats com un teixit amb les seves trama i ordit, però també amb els seus espais i forats, els intersticis propis a tot sistema. Pensem també en un Giulio Carlo Argan i la seva determinació per entrelligar, com si estigués teixint els objectes altra vegada, la seva naturalesa visual o tangible i la seva història amb majúscules i en la seva capacitat per traçar damunt d'aquesta xarxa camins complexos que enregistren a l'hora les problemàtiques de la

---

4. AGUT, Pep. *Los síntomas son palabras atrapadas en el cuerpo*. Massilla, llapis, Dymo, bisos i metacrilat sobre mòduls de tela 8F. 230 x 576 cm. 1998-2000. Col·lecció MACBA. Barcelona. Donació de Lady Jinty Lattimer.

representació i les de la representació mateixa de la bellesa, el segon gran eix d'aquesta tesi. Cal afegir, en aquest sentit, que en aquest treball no traçaré (és impossible) una historia continua de l'expressió de la mateixa, sinó que, abordant-la des de la fragmentarietat i amb l'ajut de la figura de Venus -el seu paradigma- ens hi aproximarem en cada cas d'estudi per a construir les trames i definir les dicotomies que cerco per l'elaboració del meu discurs. Tanmateix, de la ma de la deessa i de les seves representacions al nucli de la seva problematització, travessarem la qüestió de la innovació, un factor determinant en l'art occidental de tots els temps i molt particularment en el modern, un període enfrontat als principis d'un dels seus protagonistes primers, Hegel i la seva dialèctica, amb unes propostes per la seva part que, com veurem, haurien mantingut l'art en una deriva envers la seva desaparició com a font de producció de llibertat social i política com ho és particularment la que hauria de caracteritzar l'art contemporani. Ens hem de moure doncs entre la voluntat de problematització de la representació i l'arribada a una idea de la bellesa també problematitzada. I és aquesta segona, insisteixo, encara que en una narració necessàriament fragmentària i parcial, la que articularà en un discurs transversal tot el text que segueix.

Pintura, fotografia, cos, percepció, temps, temàtica, representació, problematització de la representació... La pintura i la seva historia són el meu lloc d'origen, per això romandrà sempre quelcom d'antic o d'antiquat a les meves obres -també en aquesta que llegiu-, i també potser de tradicional per els seus vincles indistriables amb la idea de la bellesa. Seguir dempeus després de 30.000 anys de pràctica pictòrica en comú amb tantes altres persones és una empresa difícil i tanmateix ho és també en la fotografia, el segon dels meus peus i que, en el meu cas personal, revolucionaria completament els principis i pràctiques que regien la primera. Efectivament, la seva pràctica i sobretot la voluntat de pensar-la críticament des d'ella mateixa han estat un motiu constant en la meva obra des dels seus inicis i una forma senzilla de posar en joc la meva malfiança en la representació i les seves trampes. A més a Occident després de la nostra naixença, més enllà dels credos religiosos, sens fotografiava i la imatge venia firmada sovint amb una grafia propera a la signatura de Ramon Casas. Penso que continua sent més o menys el mateix si bé ara els autors són el pare o una

infermera amb la càmera digital del telèfon. Seguint en part Hauser, direm que potser hem nascut sota el signe del cinema (aquells que ho vam fer al S.XX) però la veritat és que en el lloc d'un pa portàvem més aviat una fotografia sota del braç o potser un fotograma d'una pel·lícula.<sup>5</sup>

La primera traça doncs dels nostres cossos, l'única cosa que ens pertany incondicionalment, és una imatge. La primera percepció d'allò que toquem i que ens mou dins la vida és el nostre cos, el nostre límit natural. I tanmateix una imatge revelada per la experiència i per la tècnica. Literalment. Com el líquid amniòtic al ventre de les nostres mares o l'oli o la tempera dels pintors antics la nostra naixença veritable ve determinada per la construcció d'una imatge que pertany a alguna autoria dissolta en una història de milions d'imatges idèntiques a les de nosaltres mateixos. Es tracta d'una revelació tècnica (Benjamin)<sup>6</sup> i no divina, i potser som prou grans per a carregar-nos de la responsabilitat que ens pertoca. En algun moment, ja conscients d'això, hem de percebre l'anacronia radical de la nostra aparició al món a cavall de les imatges, per tècniques que siguin. De fet, penso que les imatges són l'anacronia mateixa en estat pur. La il·lusió de poder mantenir un instant del passat com a quelcom d'existent ens ajuda a saltar pel temps menys traumàticament. Qualsevol altre consideració sobre les imatges és necessàriament un apòsit d'aquest fet tant transcendent. Si la nostra pròpia identitat, doncs, es fonamenta per força en la irrealitat de la representació, tot és d'alguna manera irreal, tota temàtica és d'alguna manera un complement generós a una existència que pot passar sense sentit -o tenir-lo tot- emparats en la subjectivitat que ens construeix en la possibilitat d'acceptar d'identificar-nos amb ella.

La organització de la meva producció artística es tenia que articular des del seu principi de manera que les dues problemàtiques fonamentals que l'havien de travessar s'anessin fent visibles en models genèrics que obrissin vies diverses en els seus desenvolupaments. Es tractava de crear d'alguna manera unitats de contingut, una mena de contenidors plàstics, que permetessin estendre'm sobre d'una certa base d'intemporalitat de forma que fos possible retornar-hi en qualsevol moment del meu procés creatiu.

---

5. HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Ed. Labor, S.A. Barcelona, 1979.

6. BENJAMIN, Walter. *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*. Ed. 62. Barcelona, 1983.

També aniré analitzant al llarg del treball la seva base conceptual i diversos dels seus desenvolupaments. Al costat d'una certa intemporalitat, la consideració de la posició de l'espectador n'era també un dels seus pressupostos fonamentals. Caldrà doncs incloure-la al llarg de la tesi, doncs llur ubicació constitueix, al meu parer, la base per a l'estructuració conceptual d'una idea de l'exterioritat que ve a definir l'afora al qual remetent inevitablement l'artista i el propi espectador en relació a l'exterioritat inherent a tota producció artística i que configura el hiatus que els posa en relació i dóna sentit a l'art. Entenc que aquest hiatus, un afora il·limitat i continuu, un afora estès infinitament a l'exterioritat de tots els altres innumerable afores, és pròpiament “l'espai de la representació” i és concebut-lo d'aquesta manera que m'hi referiré al llarg de tot aquest estudi. A aquesta localització, la d'aquest lloc de transitivitat, d'intercanvi potser no mai sota complet control, però consistent i real en la possibilitat d'habitar-lo, el concebo com al “lloc de la representació”, un punt d'emergència possible dins de la constel·lació infinita conformada per totes les obres possibles, que travessant els temps, rendeixen paradoxalment visible l'invisible espai de la representació.

Entre els treballs realitzats al llarg dels anys em cridaven fortament l'atenció aquells que es mostraven com a potencials contenidors plàstics de camps de treball oberts a la construcció d'un nou discurs que confrontés percepció i representació, experiència de quelcom, visible o invisible, i que fossin lloc d'articulació d'aquella experiència. Mur-Escenari, la primera de les obres que analitzaré al llarg dels capítols, responia a aquest punt de vista i va ser doncs l'arrel per a la construcció dels meus models genèrics.<sup>7</sup>

Aquells models genèrics per a construir s'haurien de caracteritzar doncs, i en primera instància, com a estructures fortament resistents a la temporalitat lineal (la dels precedents models d'anàlisi historicoartística i la seva lògica aplicada a la producció plàstica). Per mi era del màxim interès pensar-los com a “llocs” als quals es pogués tornar en un moment qualsevol -indeterminat- de la meva futura pràctica artística, constituint-los com a espais de interrupció arbitrària de diferents temporalitats i dotant-los de

---

7. MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia de la percepció*. Planeta-Agostini. Barcelona, 1984. Una influència fonamental per a mi durant aquells anys.

l'especificitat pròpia d'allò que definim comunament com a context.<sup>8</sup> En segona instància s'haurien de resoldre en la corporeïtat d'un model plàstic específic que es replegués com a estructura sobre sí mateix i, tanmateix, que romangués obert a totes les variables possibles tant formals com temàtiques, per a presentar-se “al món” com a objectes-per-a-ésser-trobat.<sup>9</sup> Així, si la seva essència hauria de consistir en quelcom relatiu a la intemporalitat de l'universal, la seva existència es fonamentaria en la possibilitat del desplaçament, tant en modalitat transitiva -per el desplegament de la seva modularitat, per exemple-, com en modalitat intransitiva -en el seu reconcentrar-se com a context dins del context al qual podrien ser desplaçats. Aquesta potència de desplaçament dels meus models genèrics (o específics)<sup>10</sup> que els hi hauria de ser congènita els dislocava en part i a priori del discurs propi de la representació bidimensional (i fonamentalment visual), i els obria, re-articulant-los en paral·lel, a espais més propers al cos i a l'experiència física integral determinada per el moviment i per una concepció més complexa de la percepció. Va ser Berkeley qui ja al S.XVIII afirmà que solament a través dels sentits del tacte i de la capacitat de moviment obtenim el coneixement del qual disposem sobre la realitat.<sup>11 12</sup>

Els llenguatges però, i sobretot aquells de la plàstica, volen anar sempre més enllà de les condicions a les quals els limita el problema de la representació i també el d'aquelles altres, en diria, pròpies del laboratori, que exigeix el mètode científic per al seu estudi teòric. Pel que fa específicament als discursos en les arts visuals, el mètode científic, apareix solament, al meu parer, com una forma del rigor mortis, doncs al cap i a la fi, les obres que fem els artistes no constitueixen més que una deixalleria semblant a la que podria proposar un taxidermista, en la qual l'anatomia de l'animal en qüestió queda sempre amagada a l'interior d'una forma quasi fossilitzada, com tanmateix ho és la de l'escriptura. Diria que en l'art contemporani, com succeïa amb els grans cicles pictòrics del Gòtic i del Renaixement,

8. Veure *Rehabilitar el futuro o lo que está por venir*. LEBRERO STALS, José; a *Als actors secundaris*. Actar-MACBA. Barcelona, 2000.

9. En clara referència a Marcel Duchamp i el moviment dadaïsta.

10. Veure els escrits i manifestos de Donald Judd i Robert Morris sobre el concepte d'específic.

11. BERKELEY, George. *Ensayo sobre una nueva teoría de la visión*. Ed. Aguilar. 1965, Barcelona. Vegis també al catàleg de *Als actors secundaris* (MACBA, 2000) el text de José Lebrero Stals sobre els genèrics.

12. Parlem d'objectes específics en el sentit de les definicions de Donald Judd i Robert Morris.

el que hi domina és la idea de projecte, i aquesta és necessàriament una abstracció perquè tots els artistes treballem amb la nostra veu impostada des d'un projecte: parlem i mentim, projectem el nostre dir mentint en l'obertura que ha de significar la idea mateixa de projecte. En front de la suposició de la realització d'algun hipotètic projecte l'artista, com qualsevol altra persona, es trobarà sempre davant la bifurcació entre la producció estricta d'allò previst i la de la possibilitat de incorporar-hi part d'allò que ha succeït al llarg del procés de fer-ho. Aquesta experiència fa que a l'hora de realitzar un anàlisi teòric de la meua pràctica em decanti d'entrada per orientar-me envers l'espai d'allò dicotòmic, i és aquesta l'estructuració que seguirà la tesi. La formulació apriorística de dicotomies, confrontacions, és un principi vàlid per l'anàlisi de qualsevol postura intel·lectual i té l'avantatge de no auto-abastar-se mai a sí mateixa i de generar, com un arbre, una multiplicitat de branques que el projecten damunt d'altres espais en trinomis i polinomis que a la fi hauran de donar algun fruit. Com ho he explicat a la nota sobre la metodologia del treball aquest model dicotòmic ens acostarà als procediments de la literatura comparada i és sobre de pressupostos similars que aniré prenent exemples extrets de tota la història de l'art i al marge de cap cronologia per anar omplint aquest pla de la representació que roman sempre en la nuesa de l'espera, l'espera d'allò que voldrà definir-se en un futur que esdevindrà igualment el lloc de noves nueses i despullaments.

## I. Mur-Escenari



3. Pep Agut. *Mur-Escenari*. 1988-90. (Vista general al MEAC, Madrid). Col·lecció MACBA. Barcelona.

### I.1. Mur-Escenari: un model genèric

“*Mur-Escenari*”<sup>13</sup> (figs. 3,4 i 5.) és una obra de conclusió i alhora d’obertura. És la peça que condensa i conclou, cap al 1990, el procés de treball que vaig començar el 1979. És també una peça d’obertura perquè d’ella en deriva el discurs que ordena i estructura les problemàtiques del meu treball fins a l’actualitat. És doncs alhora una obra de concentració i de projecció de discurs plàstic i teòric. Per aquest motiu és des d’ella que començaré aquest estudi.

13. Pep Agut. *Mur-Escenari*. (1ª versió instal·lada. MEAC; Madrid, 1.990) Tela, fusta i maons. 1.989-90. Dimensions segons instal·lació (aprox. 300 x 500 x 12.000 cm.). Col·lecció MACBA, Museu d’art contemporani de Barcelona.



Durant el decenni previ a l'execució de la primera versió d'aquesta peça -una versió bàsica i en certa manera incompleta-<sup>14</sup> vaig treballar principalment des de la fotografia i la pintura preocupat primer per problemàtiques relatives a la presència del meu propi cos, als seus gestos i proporcions, a la percepció dels objectes artístics i a la partició de la superfície pictòrica pensant-la com a modulació del temps. La representació literal -l'entenc com aquella que s'estructura des de la presència positiva d'elements narratius determinats per una temàtica tanmateix narrativa- es va anar diluint en la meua obra que, poc a poc, es va anar reestructurant pensant-la com a lloc mateix de problematització de la representació.

La consciència d'aquest posicionament, existencial i conceptual, la vaig intentar portar a la pràctica amb "*Mur-Escenari*" i des d'ell vaig concebre la idea de la necessitat de programar la meua producció amb l'objectiu d'anar desenvolupant diferents models genèrics d'estructures plàstiques que m'haurien de permetre la dissecció i fragmentació de la problemàtica que ara m'ocupava i que responia al que he explicat fins aquí. Si el temps no era una cadena sinó una xarxa aparellada amb l'espai, la pràctica artística tindria que ser per força una estructura que també les aparellés.

En el moment de la seva producció vaig considerar "*Mur-Escenari*" com el primer dels meus models genèrics reeixits perquè des de la seva contundent corporeïtat es desplegava, també molt contundentment, com a exterioritat. Analitzaré en les següents parts d'aquest capítol els diferents elements constitutius de la seva materialitat, del seu caràcter auto-referencial, les condicions conceptuals internes de la peça, i la condició de la seva existència en el desplaçament vers l'afora de sí mateixa.<sup>15</sup> També m'acostaré, mitjançant un mètode interpretatiu-comparatiu, a obres extretes de la història, llur anàlisi, em permetrà d'abocar -ho voldria- alguna llum que pogués enriquir la comprensió d'aquells elements plàstics i discursius que

---

14. *Mur-Escenari* es va muntar per primera vegada a l'exposició *Confrontaciones*: España-Bélgica a l'antic MEAC de Madrid al 1990, curada per Glòria Picazo i Lieben Van den Abeele. L'any 2000 es va muntar, aquesta vegada completa, al MACBA dins de la retrospectiva Als actors secundaris que el museu em va dedicar. Va ser curada per José Lebrero-Stals i Manuel Borja-Villel. La primera versió de la peça, per raons bàsicament econòmiques, es va mostrar incompleta, en no poder-se construir la seva estructura de base.

15. El concepte de l'afora que ens guiarà correspon al de Michel Foucault a *Las palabras y las cosas* i a *El pensamiento del afuera*.

poguessin romandre en relativa foscor en l'anàlisi directe de les altres peces que he escollit per la seva comparació.

## I.2. Revertir la política del *Ready-made*



4. Pep Agut. *Mur-Escenari*. MACBA. 1988-2000. Escena sense espectadors.

La organització física de “*Mur-Escenari*” com a obra és molt simple: en un espai interior donat es despleguen un element mural i un element pavimentat de grans dimensions units pel seu eix longitudinal formant dos plans en angle recte. El primer s’estructura a partir d’una trama de mòduls de tela blanca preparats per pintar que es repeteixen sobre tota l’extensió d’un mur construït a propòsit i que, sense arribar al sostre, queda limitat en la seva part superior per una cornisa simple construïda amb petites teles (una fracció del mòdul mural) i llistons de fusta. El segon és un paviment de maons vermells d’argila cuïta fets a ma que s’estenen també en retícula sobre una superfície igual a la del mur. Els llistons de la cornisa eren rústecs, tallats a dent ampla, de primera serradora. Les teles tenien una preparació grassa específica per la pintura a l’oli i desprenien una intensa

olor. Els maons conservaven les traces dels dits dels operaris de la bòbila. El públic el podia visitar i travessar-lo.

En el seu conjunt es tractava d'una construcció híbrida a cavall de la pintura, l'escultura i l'arquitectura doncs, de fet, era un objecte constituït en un pla que tallava transversalment l'espai conceptual d'aquests tres camps de la pràctica artística. La comprensió directa de la seva condició física derivada d'una unitat modular geomètrica i simple així com el seu desplegament a l'espai i tanmateix el material d'alguns dels seus elements, com ara els maons, l'acostaven al terreny d'allò escultòric, mentre que la seva escala i els elements icònics que la organitzaven (paviment, mur i cornisa) es podien comprendre en l'ordre d'allò arquitectònic; tanmateix, els materials i la organització de l'element mural la posaven en relació amb allò pictòric.

Però resulta que l'obra d'art és un objecte formalitzat en un context que la qualifica com a tal i que, a més, ha de produir experiència en algú que d'alguna manera la viu. L'obra d'art és així la precipitació del discurs en l'espai de l'accident, com deia Aristòtil, on el discurs ja no es construirà solament a l'interior de la nostra capacitat de pensar i a cavall de la intuïció (Kant), sinó que quedarà corporeïtzat en l'objecte, un objecte que en ser viscut per algú -i aquest algú inclou també el propi artista- generarà una diversitat de discursos des de les diferents mirades.

Mur-Escenari està completament subjecte a les coordenades de la producció d'experiència i per tant, i també, a les coordenades que regeixen la percepció a través dels nostres sentits de qualsevol objecte d'allò que anomenem realitat. Així, en trobar la nostra peça ubicada al bell mig de l'espai d'exposició la nostra percepció serà necessàriament de conjunt, en primer lloc, sense romandre encara ancorats a l'anàlisi de la fragmentació dels elements que la conformen. La comprendrem directament com un gran escenari que sorgeix del desplegament dels dos plans simples que la componen i que, ubicat com un objecte enmig de l'espai, ens permet girar al seu voltant però també endinsar-nos al seu interior quedant coreografiats així els nostres moviments. Comprendrem que la dinàmica de les relacions entre l'objecte i el seu lloc d'emplaçament produeixen en nosaltres uns moviments gairebé pautats: entrada, desplaçament, relacions amb altri, mirada, sortida... Que les condicions de la nostra existència, però, a l'interior i a

l'exterior de l'escenari són molt diverses ho advertirem també directament: és clar que l'escenari s'obre a la seva exterioritat però si penetrem al seu interior esdevenim immediatament figures en escena, elements en un lloc on es produeix representació en tant que quedem subjectes a l'esguard dels altres, al d'aquells que es troben al seu interior i al seu exterior. De fet, les línies de la trama de mòduls de tela que cobreixen el mur canvia la nostra escala com a figures percebudes per els altres perquè ens dóna una mesura dins de l'escenari, ens converteix en objectes. En ésser mirats penetrem a l'interior de l'altre, d'aquell que ens mira -la veritable exterioritat de l'escenari- i que nosaltres mirem, i això és, penetrar dins d'aquells que ens veuen al seu interior i que amb el seu mirar-nos ens confereixen en reciprocitat el caràcter d'existents, de figures anàlogues a les d'ells mateixos, que de fet actuen igualment en un altra escenari.<sup>16</sup> Doncs des de l'escenari som nosaltres qui mira, convertint des de l'escenari de l'art la realitat mateixa en una nova escena.

La operació que hem realitzat en el nostre “pujar” a l'escenari és doncs molt complexa. És una operació de desplaçament del contingut de l'objecte que som nosaltres mateixos. L'economia dels nostres moviments s'ha sumat a l'economia de l'espai de l'obra, repetint, al seu torn, l'economia del desplaçament de la pròpia obra cap a l'interior del museu. La localització de l'obra com a figura coreografiada pel museu ens ha absorbit al seu interior coreografiant-nos com a figures en l'obra i com a obra. L'espectador ha passat així de ser un element profà (pertanyent a l'exterioritat del sistema del qual participa) a ser un element també sacralitzat pel museu (integrat), com l'obra era també profana abans d'entrar-hi. Així l'espectador i l'obra esdevenen *objectes-per-a-ser-trobats* en el museu i si la condició específica de *l'objet-trouvé* i la força política del seu programa estètic rau en el desplaçament d'allò trobat a l'espai profà per a incloure-ho dins de l'espai d'allò sagrat. La dinàmica que hem descrit ens porta a valorar el museu, per simetria, com al lloc d'allò profà en relació al seu fora, el lloc del no-sagrat, el d'un no-espectador o el d'un espectador quasi impossible, un lloc sobre el qual s'hi haurà de projectar mitjançant una altra política estètica: l'espectacle<sup>17</sup>

---

16. En referència als treballs de Emmanuel Levinas i particularment a *Totalidad e infinito*.

17. En referència a Guy Debord i en particular a *La sociedad del espectáculo*.

Cabria llavors discutir si les obres, en general, susceptibles d'entrar o no al museu, són en sí mateixes elements de l'estructura espectacular, si les obres produeixen en sí mateixes espectacularització o si la consideració de la transmutació del museu en un afora profà d'allò que ja era profà les ubica en un altre afora particular, en un altre afora determinat per els dos primers o si més no en una mena de llimb. Penso que s'hauria de descartar d'entrada aquesta tercera possibilitat: hem vist que l'obra d'art és genèricament pro-activa (capaç de desplaçar-se i penetrar diversos afores), i que és interactiva (la gestió de la seva existència és funció de la participació d'agents externs a ella que operen en diferents afores), i si els llimbs són espera i suspensió de l'acció, les dues característiques que acabo d'analitzar hi entrarien en contradicció. També hem vist que de forma intrínseca l'obra d'art no forma part de l'afora a priori profà ni de l'afora a priori sagrat, que la seva entitat es caracteritza per el desplaçament entre ambdós. Ens quedaria la possibilitat d'estudiar-la en aquest altre lloc transitiu cercant d'establir una topografia d'aquest afora per a pensar-la com a objecte-per-a-ser-trobat i comprendre'l com al lloc on la política del ready-made es produeix en la reversió espectacular de sí mateix. Seguint Guy Debord, apuntarem que:

*“Tot allò que l'espectacle presenta com a perpetuïtat es basa en el canvi, i ha de canviar al mateix temps que canvia allò en que es basa. L'espectacle és absolutament dogmàtic, però al mateix temps no pot desembocar en cap dogma sòlid. Per a ell res no es deté, tal és el seu estat natural; i, no obstant, és també l'estat més contrari a les seves inclinacions”<sup>18</sup>*

---

18. DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Pre-Textos. Valencia, 2002.

### I.3. Les naturaleses de l'espai i del lloc de la representació



5. Pep Agut. *Mur-Escenari*. MACBA. 1988-2000. Escena amb espectadors.

Acabem de veure com “*Mur-Escenari*” esdevé dins del museu un *objecte-per-a-ser-trobat*, que la peça és un afora de sí mateixa desplegada en un espai, el museu, el qual és alhora un afora de sí mateix en tant que en esdevenir un espai profà per la interacció de l'obra i del seu públic reverteix espectacularment la seva posició en relació amb allò que el definia inicialment com al lloc d'allò no-profà, d'allò sacre. Així *Mur-Escenari* s'obre amb la seva existència envers el museu, i amb el desplegament dels seus dos plans i la integració dels espectadors sobre un lloc on la representació i la seva impossibilitat s'articulen l'una a l'altra per a generar un altre espai, un espai de “impresència”, un lloc ni exactament sagrat ni exactament profà, un lloc que esdevé així solament un hiatus entre dos espais irreme-

iablement profans. Podríem entendre llavors que, de confirmar-se aquesta estructura, s'hauria de pensar solament en l'existència d'un únic espai, un únic afora que es contindria a sí mateix com a contingut únic immutable: l'espai del profà absolut.

*“Fa temps que ens n'hem adonat que l'art no es produeix sobre un espai buit, que cap artista és independent de predecessors i models, que ell, no menys que el científic i el filòsof, és part d'una tradició específica i una estructurada zona de problemes. El grau de mestratge dins d'aquest marc i, almenys en certs períodes, la possibilitat de modificar aquestes exigències, és de presumir que formen part de la complexa escala per la que es produeix el seu assoliment. No obstant, poc ha contribuït fins ara la psicoanàlisi a la comprensió del sentit del propi marc; la psicologia de l'estil artístic està per escriure”.*<sup>19</sup>

Però la meva proposició; a pesar de Ernst, seria inacceptable perquè no és possible adjectivar l'absolut, fraccionar-lo, perquè deixaria de ser-ho, i en la nostra experiència detectem gradacions i diferències al mig d'aquest tot dinàmic que sembla envoltar-nos i els hi donem nom. No podem evitar la idea de que hi ha un lloc valuós que s'erigeix en nucli identificable i ens hi referim com a espai d'allò sagrat, sigui el que sigui allò que sacralitzem o que pensem com a valuós. Però aquesta categoria, la d'allò sagrat, essent adjectiva qualifica al menys dos espais, el de la positivitat de sí mateixa i també, i necessàriament, el de la seva negativitat. Hauríem de pensar llavors no solament que hi ha diversos espais sinó que aquests espais s'han d'adjectivar per a ser-ho en relació a totes les seves exterioritats possibles i, si com hem vist, les seves interaccions poden produir la reversió del seu estatut, haurem d'entendre que qualsevol espai pot esdevenir tard o d'hora, a priori o a posteriori, un espai profà o sagrat en la mesura que es projecti positiva o negativament sobre la seva exterioritat. N'haurem d'inferir també que la posició de l'art s'hauria de trobar per tant en un altre espai que

---

19. KRIS; Ernst. *Psychoanalytic Explorations in Art* (Citat per Gombrich, Ernst H. Arte e Ilusión. Ed. Debate. Madrid, 2003)



cercaria la seva adjectivació precisament en la ocupació dels hiatus entre altres espais, profans o sagrats, i que les obres d'art s'alçarien en aquests afores fets de transició, d'inestabilitat, d'allò determinat per un desplaçament constant, per un règim d'aparicions i desaparicions. Entenc que aquest hiatus, un afora il·limitat i continuu, un afora estès infinitament a l'exterioritat de tots els altres innumerables afores, és *l'espai de la representació* i és concebent-lo d'aquesta manera que ens hi referirem al llarg de tot aquest estudi.<sup>20</sup>

Però hem vist també que “*Mur-Escenari*” opera no tan sols a l'interior d'un sistema de representacions o d'un espai de la representació totalment abstracte i solament existent en el pensament, sinó que, i perquè, la seva condició activa fonamental és la transició, el desplaçament, el seu activar-se necessita indefectiblement de localitzar-se també en un afora de sí mateix, aquest lloc que s'acompleix en la mirada dels altres. A aquesta localització, a aquest lloc de transitivitat, d'intercanvi, el concebem com al *lloc de la representació*, un punt d'emergència possible dins de la constel·lació infinita conformada per totes les obres possibles, que travessant els temps, reneixen paradoxalment visible l'invisible espai de la representació.

Arribats a aquest punt m'interessa una petita digressió. Estem parlant des de la consideració de la diferència entre espai de la representació i lloc de la representació. Pels motius evidents derivats del meu camp d'estudi, he fet convergir representació, així, genèricament, i producció artística, però cal no oblidar que l'espai de la representació travessa tots els camps del saber humà i no en va la interdisciplinarietat és un fonament en la producció a l'interior de tots els camps de coneixement en tant que totes s'ocupen de produir representacions. També cal observar sobre la representació mateixa, i a tenor d'allò que s'ha vist fins ara, que a l'interior de la relació espai/lloc de la representació s'hi despleguen encara aquests dos aspectes més. Del primer, l'espai, n'he de subratllar el fet que és purament intel·lectual en tant que escapa la capacitat dels nostres sentits que amb l'ajut del pensament només el poden albirar, entreveure, com un medi continuu i il·limitat que pot contenir o no qualsevol objecte sensible, que respon a una intuïció que ens porta al reconeixement de quelcom mitjançant el nostre

---

20. El nucli teòric d'aquestes consideracions prové de l'obra de Martin Heidegger; en particular de *El ser y el tiempo*.

intel·lecte. Del segon aspecte, el lloc, n'he de subratllar el fet que és visible, aprehensible per els sentits, en tant que aquests fragmenten l'espai il·limitat des de l'experiència del nostre propi cos. La nostra exterioritat s'obre a la possibilitat de les dimensions, està subjecte a la percepció i l'experiència física de la cosa. L'esmentada diferència entre albirar i veure és fonamental en la producció de representacions artístiques. Podríem precisar-ho considerant que albirar és el vector, la força, que orienta el nostre ésser envers l'espai des de la seva capacitat d'intel·lecció, l'espai on rau el potencial de representació, mentre veure seria l'acte positiu i físic de constatació del lloc on succeeix quelcom, allà on la representació s'hi dona de fet.<sup>21</sup>

---

21. “No hauríem de dir -va escriure Plató al *Sofista*- que fem una casa mitjançant l'art dels muradors, i que mitjançant l'art de la pintura fem una altra casa, una mena de somni que l'home produeix per als que estan desperts?” No conec una altra descripció que ens pugui ensenyar millor l'art de tornar a sorprendre'ns, i la definició de Plató no perd res per el fet de que molts d'aquests somnis produïts per l'home per als que estan desperts els expulsem nosaltres del regne de l'art, tal vegada amb raó, perquè són quasi massa eficaços com a substitutius del somni, siguin fotografies atractives de noies o d'histories. Però fins i tot les fotografies de models i histories, ben mirat, poden nodrir el pensament. Així com l'estudi de la poesia queda incomplet si no es té consciència del llenguatge i de la prosa, penso que l'estudi de l'art tindrà que complementar-se cada vegada més amb un recerca de la lingüística de la imatge visual. Entreveiem ja els contorns de la iconologia, que estudia les imatges en funció de l'al·legoria i el simbolisme, i la seva referència al que podríem anomenar “l'invisible món de les idees”. El mode amb que el llenguatge de l'art es refereix al món visible és a l'hora tan obvi i tant misteriós que encara és desconegut en gran part, excepte per els propis artistes, que saben usar-lo com usem tots els altres llenguatges, sense necessitat de conèixer la seva gramàtica i la seva semàntica.” GOMBRICH, Ernst H. *Arte e Il·lusió*. Ed. Debate. Madrid, 2003

#### I.4. Modularitat i cicle temporal

Ara continuarem la reflexió dirigint la nostra mirada envers dues obres pertanyents a dos moments ben diferents de la història a través de l'anàlisi de les anomenades “*Venus de Laussel*”, (fig. 6) d'autor anònim, i “*Madonna del Parto*”, (fig. 7) de Piero della Francesca. El nostre objectiu serà analitzar a través del seu estudi interpretatiu i comparat l'emergència del lloc i de l'espai de la representació i tanmateix la seva reversió, per a intercalar-lo amb aquell que ja hem encetat analitzant “*Mur-Escenari*”. Hem escollit aquestes peces perquè, produïda al moment mateix de l'albada de la humanitat -per a dir-ho d'alguna manera- la una, i produïda l'altra en un dels moments del seu esplendor, ambdues inclouen els elements conceptuals que han articulat la nostra discussió fins a aquest punt: el cos i la seva presència, els espais d'allò sacre i d'allò profà, el seus afores i les relacions entre albirar i veure i entre espai i lloc de la representació.

La “*Venus de Laussel*” és una obra fonamental en l'estudi del Paleolític i per tant en l'estudi dels orígens de la representació. La seva datació és relativament incerta a causa de les tècniques d'excavació que s'utilitzaven al moment de la seva descoberta (1909) encara que la relació d'objectes que li estan associats permet als especialistes de situar-la i d'atorgar-li entre 25.000 i 27.000 anys d'antiguitat. Es tracta d'un relleu en roca calcària que conserva les restes de la policromia en ocre-vermell que recobria fons i figura. Les seves dimensions són remarcablement grans (54 cm., d'alçada) en comparació amb la majoria de les representacions que coneixem d'aquest gènere (entre 6 mm. i 12 cm. d'alçada aproximadament).<sup>22</sup>

Cal assenyalar que la peça, avui exempta, formava part d'un cicle parietal a l'interior d'una cova junt amb la seva corresponent enantiomorfa -la seva imatge especular- dins d'un grup amb quatre imatges més. D'entre totes elles em centraré però en l'estudi de la venus. Aquesta obra ens mostra una figura femenina que fa el gest de mirar envers un corn que exhibeix alçant-lo amb la ma dreta mentre amb l'esquerra acaricia tendrament el seu ventre prenyat. Tot i el format relativament gran, els trets facials no hi

22. Aquest tipus de peces pertanyen al Paleolític superior (gravetià i magdalenianà), i es realitzen entre el 30.000 i el 11.000 a.C. Són freqüents també a Egipte, Grècia i Mesopotàmia i s'estenen des dels Pirineus francesos fins al llac Baikal. S'han trobat al voltant de 650 figures femenines a l'àrea Mediterrània-Europa-Rússia. De les quals unes 200 són tridimensionals (*a tutto tondo*).



6. Anònim. *Venus de Laussel* Roca calcària. Musée de l'Aquitanie. Bordeaux.

estan representats (com a gairebé totes les representacions d'aquest tipus -també les figures exemptes- i d'aquest període) de manera que no se'ns mostra dotada de cap interès en posseir un rostre específic, però sí que observem la faicó del seu pentinat endreçat, unes proporcions anatòmiques versemblants i una marcada preocupació -diria naturalista- per a mostrar-nos la seva abundant carnalitat i la seva gravidesa. També el corn que porta a la ma està tractat amb detall mostrant les tretze entalladures que segons els paleontòlegs remetien sens dubte als tretze cicles lunars i mensuals. El fet mateix que la figura es mostri en l'acte de mostrar quelcom -el corn, en aquest cas-, demostra la consciència per part de l'artista de l'espai interpretacional a venir.<sup>23</sup>

---

23. Hem recolzat la nostra visió en els diversos estudis de André Leroi-Gourhan.

Com ho he esmentat més amunt, aquesta imatge es presentava en relació amb la seva enantiomorfa i per tant en funció d'un eix de simetria que la repetia. Penso que l'enantiomorfisme és un estadi molt desenvolupat de la producció d'imatge en tant que mostra una absoluta consciència d'allò que s'ha produït primer i, tanmateix, en la capacitat de construcció d'un projecte per a repetir-ho. La repetició en simetria ens permet llavors veure la nostra venus com un element modular en tant que forma i contingut, i per tant també com un motiu estructural i estructurat que en desplegar-se sobre el mur com una unitat simple i genèrica fàcilment comprensible en una sola mirada es podria repetir fins a l'infinit modularment. Aquesta potencialitat de possible repetició *ad infinitum*, la obre a una dinàmica transitiva i per tant activa en els plans de l'espai i del temps. La locució llatina *ad infinitum* em sembla particularment escaient en l'anàlisi de la meva proposició interpretativa perquè no solament remet a la possibilitat de la continua repetició de l'objecte físic sinó que també inclou la de la seva repetició en l'ordre conceptual en tant que entén els objectes als quals es pot referir també com a conjunts d'instruccions que poden ser repetides. La formalització d'aquesta venus no és però estrictament la de la representació bidimensional damunt del pla mural, del qual s'escapa en tant que es resol en relleu desplegant-se així cap a una seva, diríem, exterioritat, també il·limitada perquè es projecta a l'espai físic, i com veurem, i en paral·lel, al d'allò simbòlic.

Val a recordar, sense pretendre entrar en disquisicions psicoanalítiques que ara mateix no venen al cas, que el desenvolupament del sentit del tacte és fisiològicament previ al de la visió i que ens ofereix una experiència en el marc d'unes coordenades diverses en comparació amb ella. Aquesta precisió és pertinent però perquè pot indicar d'alguna manera la necessitat d'aquell artista de desplegar la seva obra de forma modular en tant que imatge i en relleu en tant que objecte involucrant d'aquesta manera no solament la mirada sinó també l'espai i el cos dels altres que esdevindrien així la seva literal exterioritat, el seu afora. Si s'accepta la proposició formulada més amunt pel que fa a la modularitat del contingut com a conjunt d'instruccions que s'han de repetir, el gest de la venus d'acariciar-se el ventre en suggereix que també podria ser tocat, acariciat, repetint-lo, per al menys part d'aquells que hi eren presents, generant-se així un nou eix de simetria

que projectaria el mur-imatge damunt del seu afora, el de l'escenari amb els seus actors. La modularitat de la imatge especular seria a més a més projectada simbòlicament a un temps cíclic il·limitat que estaria representat en les entalladures del corn dotant la condició espacial-modular de la venus d'una condició temporal també *ad infinitum* que esdevindria l'escenari per a la seva presència figural o corporal, un punt precís en l'espai a l'interior d'un temps indeterminable: l'apel·lació a un cicle no és l'apel·lació al micro-temps dels minuts sinó a un gairebé geològic o còsmic. Afegiré que el concepte temps-espai estava perfectament assolit per l'autor o els autors d'aquesta peça (potser, de gènere femení?)

La consideració positiva dels dos desplegaments que he proposat, el del mural, en una dinàmica en la interioritat de l'obra generadora de la unitat modular plàstica i conceptual, i el de l'eix d'aquest mur projectant-se sobre l'espai físic mitjançant la projecció ritual del gest interpretatiu enantiomorf dels seus espectadors, també figures en escena, és molt similar a la de "*Mur-Escenari*". Construir una imatge, i construir-la en relleu per a ocupar un pla desplegat en tres dimensions, determina una consciència de les tres posicions possibles de l'artista: la pura representació (la gestió de la pura visualitat), o l'anada més enllà del potencial icònic per a inserir-se a sí mateix en una posició igual a la dels espectadors per a compartir una experiència d'abast corporal (gestió de l'objecte) i la de la interacció ritual (gestió psicològica) per a transcendir la simple visió física. La lògica de l'enantiomorfisme implica l'aparició del subjecte representat a dues bandes, i no sabem si la nostra venus repeteix un ritual precedent o si el genera. En qualsevol cas sembla clar que en aquesta obra l'estabilitat del camp simbòlic de l'estructura mural l'emplaça (li dóna "lloc") inicialment a l'interior de l'espai d'allò sacre, en tant que la representació es configura en una imatge d'allò valuós, d'un poder generatiu (sens dubte de la fertilitat mostrada com a forma valuosa, potser de la bellesa), per a desplaçar-se després, mitjançant la dinàmica que he descrit, envers un afora dinàmic i inestable que podem veure com al seu corresponent profà.

Hi hauria doncs una correspondència entre la presència o l'experiència del cos i un seu afora. Partiríem, com ho he apuntat, de dues posicions diferents pel que fa a la seva presència que interactuarien en reciprocitat l'una damunt de l'altra: l'acció de l'artista i l'acció de l'espectador. El des-

plaçament des de l'espai d'allò sagrat, el cos sagrat o consagrat en el camp simbòlic, mitjançant la participació ritual -això és, l'acció en la lectura i la interpretació de l'espectador-, és comprensible també com una transmutació del seu valor en tant que aquesta es donaria recíprocament en un espai que quedaria sempre com l'afora de tots dos. L'acció performativa del primer actor, l'artista, amb la configuració en relleu de la seva peça i l'establiment dels eixos interior i exterior per a la seva projecció a la seva exterioritat, combinada amb l'acte performatiu dels segons, els espectadors que entrarien ritualment en escena, encadenaria totes dues accions en un sol lloc de la representació, des-materialitzant-les després amb el seu desplaçament efectiu a un afora constituït en espai de la representació. No disposem, evidentment, de cap document altra que l'obra mateixa en estudi, que ens permeti afirmar irrefutablement que l'artista de Laussel i el seu públic albiraven aquest espai abstracte i que el construïen com a lloc des de la pràctica artística i el ritual màgic-religiós, un ritual fonamentat en la lectura i la interpretació de les imatges, que m'atreviré a qualificar de lloc profundament estètic. Però com totes les obres d'art, ho anem veient al llarg del nostre discorre, aquesta també està subjecte a les interpretacions i lectures que produeixen els diferents temps, coneixements i contextos que es succeeixen al llarg de la història. I potser la història no és res més que una repetició modular de sí mateixa.

És evident que "*Mur-Escenari*" s'obre o desplega d'una manera semblant. Els desplaçaments des de la superfície mural capaç d'esdevenir un suport gairebé infinit, fins la seva projecció abatent-se damunt la superfície del terra amb l'aparició de les gestualitats de l'artista i del públic, remetien i repeteixen els que es produeixen en la venus de Laussel. Diríem que ambdues obres deneguen, cadascuna a la seva manera, la implosió d'una aura que les reclouria, com el marc d'un quadre, en un territori aliè a allò que elles mateixes produeixen.

Conclouré aquesta primera part relativa a la "*Venus de Laussel*" subratllant a partir d'allò que he analitzat, que la pràctica artística produeix des de l'antiguitat més remota l'emergència de l'espai (incondicional) de la representació i també la del seu lloc (completament condicionat). Que l'acte d'albirar un lloc d'allò valuós, l'espai immaterial del sagrat, un lloc originalment sense objectes, metafísic, un lloc a l'espera de la representació,

implica necessàriament el trasllat al seu perfecte afora, el de la seva conformació, el del seu esdevenir “*objet-e-per-a-ser-trobat*”, un perfecte afora igualment per a l'espai d'allò profà, un espai on es troben tots els objectes no sagrats, no valuosos, a l'espera de ser transmutats en el seu valor amb el trasllat a través del hiatus que separa sagrat i profà, un hiatus que conforma l'espai d'interacció entre l'espai de la representació i el lloc de la mateixa: l'espai de l'art.



## I.5. La lògica especular de la construcció plàstica i conceptual

L'anomenada "*Madonna del Parto*" de Piero della Francesca<sup>24</sup> obre tot un camp d'exploració en relació a la problemàtica que estic analitzant. El discurs plàstic i conceptual que estructura com a obra es desplega en bona part sobre els elements d'anàlisi que s'han vist més amunt i que ara recordo: la relació amb el cos i la seva presència, amb els espais d'allò sacre i d'allò profà, amb els seus afores, amb les relacions entre albirar i veure i entre espai i lloc de la representació. Resulta però molt difícil en aquesta pintura la dissecció d'aquests espais isolant-los en unitats perquè el gran artista italià entrellaçava com un teixit totes les problemàtiques que li interessaven de manera indissociable. No obstant, penso que es desplega de forma comparable a la que he observat en la "*Venus de Laussel*" i, des de cert punt de vista, resulta més pròxima a "*Mur-Escenari*" perquè també tracta, al meu parer, la qüestió de la reversió de l'objecte ensems a les de l'espai i el lloc de la representació.

Sense cap mena de voluntat d'entrar en la qüestió científica de la seva datació -i per una raó de pura simpatia i homenatge envers els seus escrits- he pres per a aquesta peça la data de realització proposada per Roberto Longhi, això és, cap al 1450-55, per a donar-li una ubicació en el temps, doncs no hi ha documents de l'època que donin notícia del moment precís de la seva execució ni tampoc del seu comitent. La datació se'ns proposa, com passa sovint, a partir d'anàlisis estilístics realitzats per diferents historiadors de l'art i de documentacions que permeten l'autor italià referit de situar Piero en altres indrets durant períodes concrets. El fresc, que segons la llegenda popular s'havia convertit en un centre de peregrinació de les dones embarassades de la comarca (i qui sap si per a ser tocada amb les mans, com ho he proposat amb la "*Venus de Laussel*") va romandre oblidat per un llarg període de temps fins a la seva re-descoberta cap al 1889<sup>25</sup> i ha estat traslladat, emmagatzemat i restaurat un munt de vegades fins arribar al seu emplaçament definitiu a Monterchi, una petita localitat de l'Úmbria veïna de Sansepolcro de la qual era originària la mare de l'artista i on va ser

24. *Maddonna del Parto*. Piero della Francesca. 260 x 203 cm (dimensions de la part conservada del cicle). Fresc. 1450-55. Museo della Maddonna del Parto. Monterchi. Itàlia.

25. Aquesta obra va ser gairebé adorada durant tres segles i, després d'un terratrèmol que destruí les altres parts del cicle, gairebé obliterateda.

pintat.<sup>26</sup> També aquesta vegada ressenyarem que és una obra de dimensions destacables, no en relació amb altres obres del seu temps com és el cas de la “*Venus de Laussel*” al seu, sinó en relació amb el context, perquè com a projecte té una envergadura difícil d'explicar en relació a la modesta significança del seu emplaçament. No hem d'oblidar-nos tampoc del fet que ens trobem davant d'un fragment d'una obra més gran pertanyent a algun cicle sobre el qual no es disposa d'informació.

La imatge ens mostra una figura de la Verge Maria gràvida, aclaparadora per la seva bellesa i sobrietat. A cadascun dels seus costats, la figura d'un àngel, de dimensions notablement més petites, suporta el respectiu caient del tendal del tabernacle a l'interior del qual es representa l'escena, que queda estructurada com una mena de tríptic.<sup>27</sup> L'element central de la peça és la figura de la *Madonna* que, en principi, alineada verticalment amb el vèrtex de la tenda on s'empara, dibuixa alhora un eix de simetria i d'asimetria. Aquesta primera característica conceptual i compositiva és ja en sí mateixa una modalitat destacable del desplaçament i reversió envers els afores de l'obra que em proposo analitzar. Els dos elements laterals del tríptic serien la parella d'àngels que he esmentat, representats simètricament pel que fa a la forma i asimètricament pel que fa al color. Aquestes dues figures, penso, ens permetran estudiar la qüestió de la relació modular que prenen entre elles i en relació amb l'interior de la tenda, també representat com una quadrícula modular i que funciona com un dels fons de l'escena a més de donar escala com a objectes a les figures que hi són representades com ho he explicat en relació a “*Mur-Escenari*”. També em permetran pensar algunes qüestions interessants relatives a la dinàmica dels plegaments i desplegaments implícits en l'obra.

A diferència del que hem vist prèviament amb la “*Venus de Laussel*”, l'estructura enantiomorfa d'aquesta peça es construeix paradoxalment des d'una particular asimetria. Efectivament, la figura de la verge alineada amb el vèrtex de la tenda constitueix el primer eix -si més no el més aparent- en l'articulació visual de l'obra, un eix que desplega al seu voltant una complexa trama d'elements tot i la sobrietat plàstica del conjunt, un eix que

26. DAMISCH, Hubert. *Un souvenir d'enfance, par Piero della Francesca*. Seuil. Paris, 1997.

27. Sembla que l'escala de les figures continua amb l'herència de l'estil Gòtic. Estructura trípica amb figura major i figures menors al marge de l'escala real.

produceix una certa disrupció en l'espai conceptual que el defineix en tant que eix, en tant que lloc estructural al nucli de l'obra, desplaçant-lo cap a un espai que intentaré analitzar com a excèntric en respecte d'un punt que no pot travessar encara que està al seu centre i que a l'hora constitueix el seu perfecte afora. Ho diré d'una altra manera: un eix és per definició una estructura lineal específica centrada a l'interior d'un sistema entorn del qual concorden i giren físicament i conceptual totes les idees o objectes que en formen part.<sup>28</sup> Després d'aquesta puntualització es pot donar immediatament un pas endavant, dient que en aquesta obra, la conformació plàstica de l'objecte iconogràfic que és la Verge, sembla coherent amb el sistema perquè aparentment no fa res més que mostrar, en tant que forma, un moment de gir sobre l'eix bàsic de la composició, però tanmateix, en la seva conformació conceptual -em permetré de dir-ho així-, és problemàtica, perquè remet a una interioritat que no pot estar articulada per cap eix en la mesura que és i simbolitza la interioritat mateixa, un replegament absolut en una mena de punt localitzable conceptualment però immaterial, i com hem vist, un eix és, contràriament, un límit lineal i interior entorn del qual es desplega una exterioritat que no existeix sense ell. Gosaré afirmar que en aquesta paradoxa hi rau el contingut fonamental d'aquesta obra i que del seu desenvolupament plàstic i discursiu en deriva tota l'articulació de la peça.

El conjunt de l'escena que veiem en l'estat actual de l'obra ens permet observar que es tracta d'una escena dins d'una escena: efectivament, distingim als costats de la tenda unes franges ortogonals que indiquen un pla de fons que veiem com una estructura d'oclusió de l'espai, un tancament. Amb la poca informació visual d'aquesta part de la que disposem (l'obra ens ha arribat amb el seu perímetre quasi destruït) no podem fer altra cosa que especular sobre la seva funció en la imatge original completa. És possible que les franges que romanen a la pintura representades al darrere de la tenda simbolitzessin una creu de la qual solament en veuríem parts de la travessa horitzontal,<sup>29</sup> però això em semblaria d'una simplexa retòrica incompatible amb l'enorme complexitat d'aquesta pintura. També les

---

28. L'eix es defineix precisament per el seu potencial de revolució de les formes.

29. Es podria especular molt sobre la forma en creu d'aquestes franges i sobre el contingut de la representació tal com la coneixem. Veure DAMISH, op. Cit.

podríem interpretar com les corresponents als elements ornamentals de la representació d'un mur a l'interior d'una estança, un recurs per a la oclusió de la profunditat freqüent a l'època, però em costa d'acceptar-ho en la mesura que la tenda mateixa constitueix en sí mateixa una altra estança dins la qual s'hi desenvolupa tot un programa complet d'ocupació del plans simbòlic i plàstic encreuats en una estructura de gran complexitat. M'inclino doncs per pensar les franges com a elements que continuaven l'arquitectura del lloc dins del qual estava ubicada l'obra per a poder definir així el tabernacle com un temple dins del temple.<sup>30</sup> Aquesta és una apreciació molt important per a mi doncs aquesta possibilitat implicaria un desplaçament de l'obra des del lloc de la representació, el temple real, cap a l'espai de la representació, el temple representat, un sistema de relació en el qual les franges serien el perllongament de l'arquitectura real esdevinguda el fons de la ficció que acolliria, produint la reversió de l'escena representada cap a l'interior de sí mateixa en tant que objecte valuós ubicat en un espai sagrat. La qüestió del temple dins del temple, això és, la duplicació a l'exterior i a l'interior de l'obra d'aquest element en una repetició que forma part de la lògica especular, estableix la base enantiomorfa que determina la construcció de tota la peça tant plàstica com conceptual.

---

30. El Peruggino estimava aquest tipus d'estructura representacional recurrent sovint a la representació d'arquitectures interiors i exteriors.



7. Piero della Francesca. *Madonna del Parto*. Fresc. 1450-55. Museo della Madonna,-  
Monterchi.

## I.6. Meta-lloc de la representació

Ens trobaríem així en aquesta obra davant d'un dispositiu generador d'una posició crítica per ella: la ubicació de l'escena representada dins d'un escenari real i el moment de l'escena com a contingut representatiu en un espai de ficció, llegible però, en desplegar-se envers la nostra visió, conformarien el seu desplaçament vers un doble afora, el de l'espai sagrat del temple real i el de l'espai profà de la nostra posició, molt semblants al de "*Mur-Escenari*" envers el museu i envers l'espectador per a ubicar-la així en el hiatus que més amunt he definit com a "*espai de la representació*", i ensems, en la posició de "*lloc de la representació*" igualment definit més amunt. Amb tot, aquesta complexa operació vindria a re-ubicar-la encara en un mena de *meta-lloc* de la representació a causa de la doble reversió de sí mateixa envers el seu afora i envers un afora d'aquest que ella mateixa genera al seu interior.<sup>31</sup> Sembla que em trobo en un cul-de-sac, que l'obra m'ha atrapat en una interioritat de la qual no puc sortir sense anar endarrere desfent el camí traçat fins ara. Penso que no és així, que l'anàlisi de la resta dels elements en joc em permetrà d'enderrocar el mur que aparentment em tanca la sortida. Per fer-ho tornaré a la noció de tríptic com a estructura organitzativa de l'obra i m'aturaré primer en l'estudi de la seva part central analitzant alguns aspectes més de l'eix verge/tabernacle que he descrit prèviament com a simètric i asimètric alhora i que són fonamentals per a la comprensió d'aquest discurs.

Des d'un punt de vista conceptual el moment de gir<sup>32</sup> del conjunt de l'escena i el de la figura de la Verge no són coincidents més que aparentment. El primer, el que travessa el tendal, desenvolupa la dinàmica de l'escena general però el segon, el que articula la figura de la Verge, es desenvolupa damunt d'un eix exclusivament contingut en ella, que veiem solament sobreposat al primer, però del qual és distint. El primer eix tendeix doncs a una llargària infinita, és pròpiament l'eix estructural d'un escenari, d'un escenari genèric, de qualsevol escenari si es vol.<sup>33</sup> El segon

31. Podríem posar-ho en relació amb l'obra teatral d'un Brecht o amb certs llibres de Beckett. També, i sobre tot, amb FOUCAULT, Michel. *El pensamiento del afuera*. Pre-textos. Valencia, 1997.

32. El moment de gir o de força és el que produeix moviment angular o força rotatòria. Piero ho explota amb la grandesa de la màxima simplicitat. Vegis la caiguda dels dos costats del vestit de la Verge i el replegament del seu volum entorn l'eix de força o de gir.

33. Penso en l'*ekkyklema* del teatre grec clàssic i la seva capacitat giratòria.

eix però, pertanyent solament a la Verge, i com el de la princesa giratòria que trobem a l'interior d'una caixa de música, li permet de girar coherentment sobre sí mateixa mostrant-se, asimètricament, a tres quarts; però ben al contrari que l'eix anterior, aquest altra tendeix a convergir en un punt immaterial que intuïm fortament però que no veiem, és una veritable “impresència” que, no obstant, habita el seu interior.

El tabernacle es desplega davant la nostra mirada com un objecte que defineix un espai interior dins del qual es circumscriu l'escena que estructura, però si l'observem en detall veurem que la lògica de la seva construcció no correspon a la lògica de la construcció d'aquest tipus d'objecte en la realitat física perquè, literalment no s'aguantaria dret en tant que li manquen els elements estructurals que li ho permetrien. Recordem, per a visualitzar-ho millor, el tabernacle tan similar dins del qual Constantí somnia al cicle de *“Les històries de la vera Creu”* d'Arezzo i la columna que el suporta en la lògica de les construccions reals i que aquí no hi és. Ens manca lògicament perquè en aquest cas no ens trobem davant d'un objecte de la realitat sinó d'un objecte metafísic, un objecte que és imaginable però que no existeix al nostre món encara que vingui a fer-s'hi visible en prendre cos en el pla simbòlic al qual es pot obrir tot espai de la representació. Vist així, és perfectament coherent doncs que des de la lògica de la seva representació com a objecte entri solament en contacte amb els dos àngels, provinents igualment del món metafísic, i que com a eix estructural de l'espai i de l'estructura circular que els involucra, generi i circumscriui la dinàmica dels seus moviments. Moviments que pertanyen també a l'espai metafísic i, insistim, que se'ns fan presents emparant-se en el camp d'allò simbòlic. Analitzaré aquests moviments específics una mica més avall per a poder pensar prèviament i amb més detall l'eix que s'articula en la figura de la Verge.

Ja he dit que la conformació plàstica de l'objecte iconogràfic que és la Verge es mostra en un moment de gir que li és propi i exclusiu permetent-la de mostrar-se com a forma asimètrica en contrast amb la simetria i la frontalitat bàsica de les formes de tots els altres objectes. Aquest eix propi és doncs distint de l'eix estructural damunt del qual es sobreposa, i s'hi sobreposa per raons de contingut doncs la Verge i el seu interior concentren el contingut mateix de l'obra com ja ho he apuntat. Si com ho hem

vist l'espai de pertinença del tabernacle i dels àngels remet a allò metafísic, el de la Verge remet al d'allò físic doncs tot ve a indicar-nos la seva carnalitat: se'ns mostra girant damunt d'ella mateixa en un auto-moviment (i l'auto-moviment és la primera característica d'un ésser viu), la condició de gravidesa subratllada per la seva posició a tres quarts, la seva carn que quasi s'esqueixa davant dels nostres ulls per la imminència del part un cop arribada al final de la gestació, o la seva gestualitat, amb una ma esquerra que es posa al seu costat per ajudar el seu cos a suportar la càrrega física que porta a l'interior. L'obertura, la fissura, el tall, la ferida que s'obre damunt del seu ventre, que ella protegeix dolçament amb la ma dreta i damunt la qual concentra la seva mirada, ens permet albirar en la puresa de la seva blancor lluminosa l'emergència del seu interior, l'emergència del fill, carn de la seva carn en la literatura cristiana, el lloc on es concentra el subjecte ocult a la mirada que paradoxalment genera tota l'escena des de la seva invisibilitat, la poderosa forma d'una "impresència" que, no obstant, sembla prendre cos davant de nosaltres en romandre invisible encara que es projecti a l'exterior en donar existència al cos de la Verge.

Als seus costats Piero hi desplega formalment el tríptic, al qual ja he al·ludit, per a completar la seva obra en una operació de gran sofisticació i bellesa. El tríptic és una estructura que funciona conceptualment com un contenidor, exactament com ho fa el tabernacle de la peça d'en Piero, i que més enllà de la forma que puguin prendre les seves parts, n'estatueix una, per principi, com a central i dues més que li són *annexes*. A aquesta part central se la denomina tradicionalment "cos", i és en ella justament on l'artista desplega la presència física de la *Madonna* i el seu secret interior, que acabo d'analitzar. A les parts laterals, com és sabut també, se les denomina "ales" perquè habitualment es plegaven sobre el cos del tríptic, i una altra vegada, i no en va, Piero hi desplega la figura, en absolut redundant, sinó solament desdoblada, del seu àngel, un sol àngel en veritat doncs, si, com ho he afirmat més amunt, aquesta figura forma part del mateix espai metafísic que el tabernacle i llavors ha de formar part també de la seva lògica i s'ha d'integrar activament en la seva estructura. Observarem llavors que l'interior de la tenda amb el seu encoixinat, se'ns presenta com un espai modular dins de la construcció circular del tabernacle, i que tendeix, en la lògica natural d'aquesta forma, a tancar-se per a completar el seu sentit



com a tal, operació amb la qual donaria continuïtat a la retícula del seu interior. En el moment de la imatge, un *punctum* barthesià *avant-la lettre*,<sup>34</sup> la retícula modular queda interrompuda en cadascuna de les dues meitats que doblen l'àngel, damunt de les quals però, es projecta. Aquestes dues imatges enantiomorfes, especulars, completament simètriques entre sí des del punt de vista de la forma, detall per detall, esdevenen unitats modulares en la seva repetició i en els seus detalls, i, a més, s'articulen en la complementarietat expressada mitjançant el color.<sup>35</sup> Si efectivament llegim aquestes dues figures des de la complementarietat de la seva forma especular i de la del seu cromatisme, és a dir, des del seu potencial d'unir-se en una unitat completa i les pensem en funció del gir sobre l'eix estructural que les organitza, comprendrem l'afirmació de que en realitat configuren un sol àngel, aquell que emergiria en el moment de la clausura de la tenda i que, per tant, només es faria present en la nostra imaginació en el moment mateix de la seva desaparició amb el plegament efectiu del tríptic, amb el seu retorn al lloc de l'invisible i l'oclusió de l'escena. Seria aquest el moment culminant de la història de l'àngel de l'*Anunciació*, el del moment d'origen del contingut final d'aquesta obra, l'*encarnació en Maria del seu fill*. També és aquest el moment culminant de les operacions de plegament, desplegament i reversió que interessen el discurs que proposo, doncs en ell precisament, i revertint la seva posició, l'obra es desplaça al lloc de la representació des de l'espai de la representació. Aquest acte de clausura, aquest replegament final vers l'interior del seu propi sistema, ens abandona com a espectadors i habitants previs d'aquest lloc al bell mig del nostre particular mur-escenari, el del temple real a l'interior del qual Piero della Francesca, mitjançant una tant brillant organització de l'espai i del lloc de la representació, produeix una profunda operació de reversió dels espais i dels objectes similar a la que es produeix en la reversió que hem analitzat estudiant l'*objet-trouvé duchampià* i el meu "*Mur-Escenari*", al qual torno ara per continuar el meu anàlisi.

34. Vegis sobre el *punctum*, BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1982. Com el moment de gir estructura el moviment de l'objecte sobre del seu propi eix, el moment que ens capta d'una imatge fotogràfica fins i tot desconeguda, ve definit per Barthes com al seu *punctum*.

35. Piero della Francesca reutilitzava sempre els cartons dels seus frescos. Els girava del dret i del revés i, a vegades, amb petites modificacions, creava fins i tot personatges antagònics. Vegis la serie de rostres al cicle de la *Vera Creu* d'Arezzo per a observar-ho amb els rostres de Cosroè i de Déu.

## I.7. Axonometria de la ferida



8. Piero della Francesca. Madonna del Parto. Detall.

L'axonometria és una tècnica de representació freda i objectivista. Cerca solament les dimensions dels objectes que tracta i el seu emplaçament dins d'un model de representació que és completament fred en la mesura que no pot contenir cap aspecte expressiu en relació amb aquell que la practica sinó que roman estrictament tècnic. Hem observat com els diferents elements figurals de “*Mur-Escenari*”, la “*Venus de Laussel*” i de la “*Madonna del Parto*” podem descriure's, l'una per el seu naturalisme construït seguint proporcions i geometria i els altres per la seva estructura, dins d'un model axonomètric però complementat en aquests casos per la llibertat de l'artista. Però més enllà de les estructures formals analitzades hem anat veient també que les obres que he decidit tractar van més enllà dels models representacionals tancats, que s'obren a l'espai de l'art i no es concentren en la tècnica. Penso que les tres obres que he analitzat s'obren a territoris que per la seva perennitat entre les preocupacions dels artistes, es podrien emplaçar en el pla de la contemporaneïtat, una contemporaneïtat llavors estesa fins a quasi 30.000 anys!, perquè totes tres peces s'obren i tanquen en una successió de temps irresoluble sobre el territori de la ferida.

Però de quina ferida estic parlant?

Doncs de la ferida. La ferida que s'estén inevitablement entre allò representat, allò representable i allò interpretable, llegible, possible de compartir, la ferida entre la voluntat de representació de l'artista i la de fer una lectura per part de l'espectador i amb ella conformar la seva pròpia

representació, la ferida de la posició comuna que ocupem en l'experiència de l'obra d'art, la ferida mateixa de l'existència en certa manera.

Parlem d'una ferida que és doncs obertura, pura obertura. No és un tall sobre la carn que s'aboca amb sang i purulències cap a un afora unidireccional on aquell que la observa roman igualment estàtic al seu davant, sinó que la ferida s'obre en totes direccions: la ferida és la determinació de l'afora de sí mateixa i dels afores que ocupen aquells que la participen; és a l'hora el seu propi interior. Es diria que la ferida no és tant un estat de l'ésser com l'ésser mateix. Joseph Beuys ho va tractar en una petita peça, "*Der erfinder der dampfmaschine*" [*L'inventor de la màquina de vapor*], escrivint aquesta frase damunt de la estampeta d'un Sagrat Cor, una mica a l'estil del "L.H.O.O.Q." de Marcel Duchamp sobre la *Gioconda*; Rembrandt ho va fer amb el seu bou obert en canal; Picasso amb els rostres i l'anatomia de les *Senyorettes del carrer Avinyó*. Hi hauríem de posar un llarg etcètera doncs l'art és el territori entre les pràctiques humanes que defineix millor la ferida dins la qual vivim.

Però fins ara hem dedicat bona part del nostre esforç a pensar l'afora i la dinàmica dels diversos afores.<sup>36</sup> He parlat d'obertures, plegaments i desplegaments, de dinàmiques entorn d'un eix que pot contenir altres eixos al seu interior. Ara intentaré dirigir-me envers aquest interior, l'interior de la ferida que s'obre davant de nosaltres i en nosaltres i que així ens absorbeix a l'interior del seu no-lloc arravatant-nos d'aquell confortable afora que el nihilisme anomena lloc de la beatífica quietud.

*"Companys de viatge buscà antany el creador, i fills de la seva esperança: i vet aquí que ocorregué que no els podia trobar, si, doncs, no els creava ell mateix"*<sup>37</sup>

El problema de la representació rau al nucli impenetrable d'aquesta ferida. És l'únic lloc on no hi pot haver lloc de la representació. Més amunt he cercat de definir els conceptes d'espai i lloc de la representació. Ha estat una fugida del lloc inabastable al qual voldria fer-vos atansar ara. Ens hem passejat per els diferents afores -exterioritats de sí mateixos- cercant de

36. *El pensamiento del afuera*. Opus cit., nota 25.

37. NIETZSCHE, Friedrich W. *Així parlà Zarathustra*. Edicions 62 i La Caixa. Barcelona, 1983.

comprendre com allò valuós i allò no-valuós, allò sacre i allò profà, muden contínuament les seves ubicacions i continguts. Hem vist com la intrusió de “Mur-Escenari” al museu apartava aquest segon de la seva sacralitat i com el museu mateix la extirpava al seu torn immediatament. Doncs bé, penso que en el problemàtic desplaçament entre espai i lloc de la representació es travessa indefectiblement un espai de pèrdua. De pèrdua radical, una veritable caiguda en el temps que impulsa l'art i els artistes a crear nosaltres mateixos els nostres propis companys de viatge. El següent comentari sobre Cioran és bastant aclaridor:

*“Cioran expressa al llarg de la seva obra la nostàlgia de una edat primera, quan l'home, encara no expulsat del paradís, vivia en la inacció i en l'ociositat. Llavors no hi havia temps, ésser era simplement existir, no conèixer. Però l'home, criatura fàtua, imitador sense remei del “fosc demiürg” que ha creat el món, mudà la seva plàcida i eterna beatitud per el saber. Entrà així a la història, caigué així al temps.”*<sup>38</sup>

Caure al temps, caure en el saber, caure en les imatges. Emergir com a figures al bell mig de l'espai de la representació i pensar-la inventant l'art com un dia ens varem inventar el foc. Com amb el fresc de Piero o amb el relleu de Laussel o amb “Mur-Escenari” quedem a l'interior del plegament de l'espai articulat per els artistes, un dels accessos a la posició privilegiada per ésser expulsats del paradís de la representació.

---

38. Introducció de CIORAN, Emil M. *La caída en el tiempo*. Planeta-Agostini. Barcelona, 1986.



## II. Distància Zero



9. Pep Agut. *Distància Zero*. Metacrilat *fumée*, tela cua de cotó i bisos. 190 x 300 cm. 1988-90. Col·lecció MNCARS. Madrid.

Aquest capítol relaciona i analitza tres grups de peces que constitueixen un sòlid trinomi. El primer està format per quelcom que podríem anomenar “idea de la Venus Cnidea”, que per motius que analitzaré més avall, no es poden restringir en aquest anàlisi a un sol dels exemplars de que disposem, així que construiré la meua reflexió sobre un cert nombre de peces que ens permetran especular sobre l'original perdut de Praxíteles i el projecte estètic que aquest hauria desenvolupat. El segon grup, que posaré en antinòmia amb el primer, és una dicotomia i analitzarà bàsicament els dos nus de Ingres i Courbet que coneixem amb el títol comú de “*La Source*”

*[La font]*, comentant-los sempre en relació a altres obres que ens ajudaran a comprendre millor el seus continguts. El tercer element del trinomi serà la meua peça “*Distància Zero*” (fig. 9). Es tracta d'analitzar constatacions personals sobre la presa de consciència del pas de la representació a un concepte de presentació en el pla pictòric com a constitutiu de realitat, aquella que informa la que anomenem com a tal a partir d'uns exemples i consideracions extrets al llarg d'un període, en aquest cas, de més de 2.000 anys d'Història de l'Art.

## II.1. La innovació del nu: una revolució del model de la representació a l'antiga Grècia

Els descobriments arqueològics i els seus estudis correlatius, incloent-hi els dels historiadors de l'art, confirmen que el nucli fonamental de l'estatuària grega és la representació del nu, i és així com aquesta va començar el seu camí amb la representació de la nuesa masculina, apol·línica, per a continuar, força més tard, introduint-hi la femenina i encetant tot una revolució del discurs que l'havia sostingut fins llavors. En tant que l'espai de les citacions és infinit tant en les arts plàstiques i visuals com ho és en tot camp de coneixement, optaré per començar triant-ne una que és fruit d'un dels més grans estudiosos del nu com a matèria prima per a la producció d'imaginarí i que pot donar-nos una primera aproximació a les reflexions que desenvoluparé tot seguit en aquest capítol seguint aquest mateix autor, Kenneth Clark, però adoptant un punt de vista crític en relació als seus escrits i aportant-ne la meua visió personal.

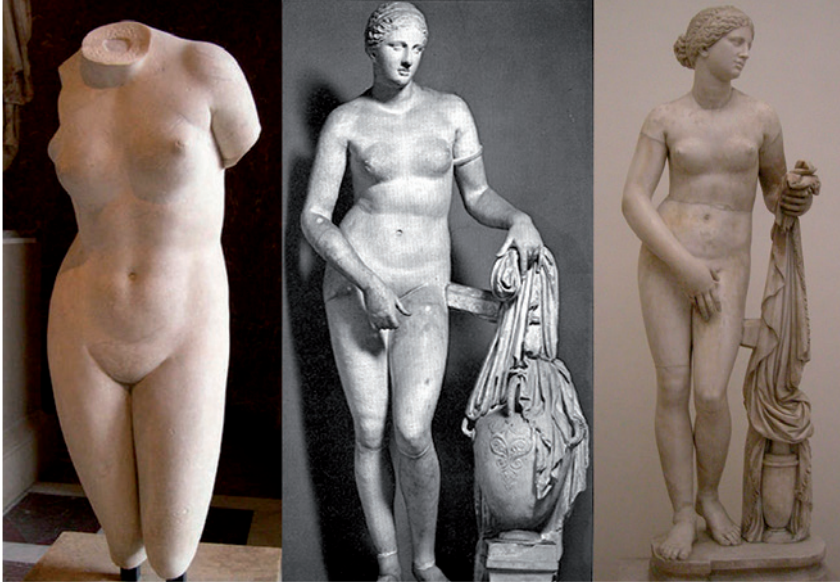
*“I el nu aconsegueix la durada del seu valor per el fet de que arriba a conciliar varis estats contraris. Pren l'objecte més sensual i immediatament interessant, el cos humà, i el posa fora de l'abast del temps i del desig; pren el concepte més racional del que n'és capaç la humanitat, l'ordre matemàtic, i el converteix en una delícia per als sentits; pren el vag temor a allò desconegut i el dulcifica mostrant que els déus són com els homes i poden ser adorats per la seva bellesa dadora de vida, més que per els seus poders relacionats amb la mort.”<sup>39</sup>*

A la Grècia Arcaica el nu masculí corresponia al model de la perfecte bellesa del guerrer i més tard a la de l'atleta, ideals suprems de formulació i catàlisi d'allò físic i espiritual expressat principalment en aquest gènere escultòric i en l'arquitectura dels temples, desenvolupant-se a l'interior d'un nucli de producció cultural, política i social en el qual hi convergrien les cultures fundacionals del Pròxim Orient i del sud de la Mediterrània i

---

39. CLARK, Kenneth. *El desnudo*. Un estudio de la forma ideal. Alianza Ed., S. A. Madrid, 1987.





10. Praxíteles (S. IV, a.C.) *Aphrodita de Cnido*. Còpies en marbre realitzades entre els Ss.IV i III a.C. Dimensions desconegudes. Desapareguda a Constantinopla el S.IV d.C.

Les imatges, escollides entre les 49 versions que es coneixen, corresponen a les còpies següents:

- 10.a. Louvre, Paris.
- 10.b. Venus Colonna. Museo Pio-Clementino. Vaticano.
- 10.c. Altemps o Ludovisi. Museo Altemps. Roma.

projectant-se després, des de les nostres arrels més profundes en el passat fins al nostre avui i al de totes les societats occidentals i algunes de les asiàtiques. No en va al moment de la mort d'Alexandre el Magne (323 a.C.) l'imperi Hel·lènic s'estenia des de la Macedònia, l'Àtica i el Peloponès fins part de l'Índia, cobrint la Mesopotàmia, Pèrsia i bona part de l'Àsia Menor i d'Egipte. Val a recordar igualment, per tal de completar un marc per a aquesta època, que Roma esdevé "romana" imposant la seva cultura a l'Etrúria del S.VI a.C., i que poc després amb la fundació d'Alexandria (S.IV a.C.), aquesta incorporarà les religions i mitologies de la Grècia clàssica a l'hora que consolidarà allà les tradicions mesopotàmiques i egípcies que ja els hi havien estat traspasades des de la Creta minoica. A Itàlia les

divinitats gregues s'ajuntaren a les locals molt d'hora, cap al S. V a.C.). Cap als Ss. IV i III a.C. comencen a aparèixer a l'art etrusc les escenes de bany de la deessa *Turan* (la predecessora pròpiament parlant de la posteriorment anomenada Venus) al mateix moment que a Grècia comencen a aparèixer també escenes més sensuais a les representacions artístiques. La continua re-interpretació de l'escultura grega, per part dels romans, va convertir el concepte original d'Afrodita en una mena de suport de tipus conceptual comparable al que suposa, per a un escultor, el propi marbre.

Traçat doncs aquest concís marc referencial, podem començar a endinsar-nos en l'anàlisi de les obres que proposo en aquest capítol, i ho farem pensant primer la "*Venus de Cnido*" (fig. 10), una de les obres majors de Praxíteles i considerada sempre com el primer nu femení de la història de l'art grec antic i -afegeixo- una innovació extremadament radical.<sup>40</sup> Després continuarem amb l'anàlisi de diverses obres d'Ingres i Courbet tot i intercalant-hi també l'estudi de "*Distància Zero*".

L'original de Praxíteles es va perdre a Constantinopla a l'incendi de la casa de *Lause*, eunuc servent de l'emperador Teodosi II, cap al 475 d.C., junt amb altres peces paradigmàtiques que col·leccionava (el "*Zeus Olímpic*" de Fidias, p.ex.) Es conserven diversos caps importants com ara els del Louvre (2 exemplars diferents), el Prado, Olímpia o Atenes.<sup>41</sup> Algunes de les fonts clàssiques que exploren la estatuària i particularment la figura de Venus i sobre les quals hi ha referències són: Safo, Anacreont, Meleagre, Càtul, Virgili, Horaci, Properci, Tíbul, Ovidi, Rufí, Strato, Marcial, Homer, Hesíode... fins Dant, Bocaci, Petrarca, entre molts altres ja a l'edat Mitjana i al Renaixement.<sup>42</sup>

Efectivament, amb el nou ideal de bellesa que implementa aquesta obra es completarà un cicle necessari pel que fa a les representacions a l'empara del lligam entre la forma dels humans i la de les divinitats i es començarà a

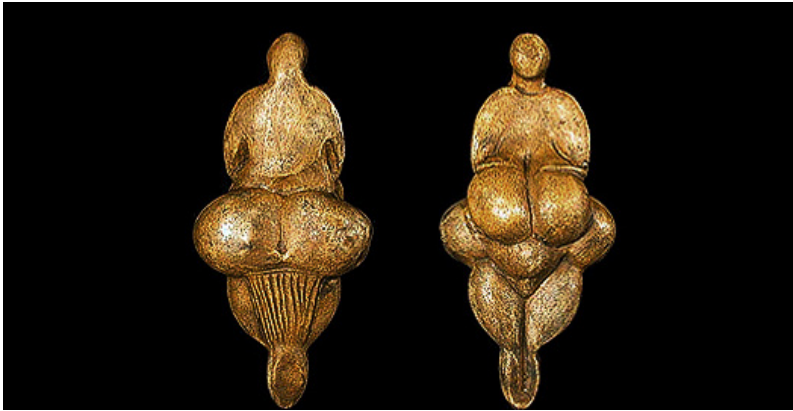
40. Originalment obra de Praxíteles. *Aphrodita Cnidea o Ludovisi*. Aproximadament 360 a.C. Marbre pintat. Aquí mencionem la còpia del S.IV a.C. al Museu del Palau Altemps de Roma. La *Cnidea* és una de les escultures amb més còpies i variacions dels originals grecs. Paolucci parla, en estudiar-ne el conjunt, de mutacions de la iconografia. Els habitants de Knido o Cnido (a la Cària, Anatòlia) la varen adquirir després de ser rebutjada pels habitants de Cos i que aquests n'encarreguessin una versió vestida i més pudorosa. És considerada tradicionalment el primer nu de gènere de la Història de l'Art.

41. Altres variants importants d'Afrodita conservades a Grècia i Itàlia són: *Barberini, Borghese, Capitolina, Menofanto, Medici, Esquilina, Callipigia, Victrix, Felix, Landolina, Hiarodula, Ierokepis, Nikephoros, Pandemos* (Skopas), *Urania* (Fidias), *Epifragia, Pudica (Cnido, Medici, Capitolina), Anadyomene* (Apeles), *Sandalie, Rannicchiata* (Doidalsas), *Kallipygos, Vestita, Genitrix* ...

42. FRIEDRICH, Paul. "*The Meaning of Aphrodite*". The University of Chicago Press. Chicago, 1978.

omplir d'alguna manera el profund forat que el masclisme recalitrant de la societat grega antiga havia cavat per a retenir-hi la dona. Tal i com ho he apuntat al primer capítol, les antiquíssimes cultures paleolítiques (fig. 11) -ja les gravetiànes-, productores d'un abundant i exquisit repertori de representacions de la feminitat, eren matriarcal.

Aquesta condició d'organització social fonamental es dissoldrà poc a poc al llarg dels segles en un procés paral·lel al que produeix la transformació de les *imatges-icona* en *imatges-signe* i es revolucionarà a sí mateix amb l'aparició dels alfabetos fenici i grec homèric.<sup>43</sup>



11. Anònim. *Venus de Lespugue*. 24.000 a.C. Roca calcària. 14,5 cm. Musée du Louvre. Paris.

Però, en realitat, de què parlem quan parlem dels nus femenins de Praxíteles i també, quan sovint ho fem dels seus contemporanis, per exemple, Lisip o Escopes? Parlem de la bellesa eròtica o més aviat de l'erotisme inherent a la bellesa? Fins a quin punt parlem d'escultura, o, encara més, quan ens oblidem d'ella separant en dos espais els continguts narratius dels plàstics? De què parlem a "*Distància Zero*", quina és la seva forma de la bellesa i com funciona dins la problemàtica de la representació? Aniré cercant-hi respostes i començaré per buscar-les en el que qualificaríem de

43. CHRISTIN, Anne-Marie. "*L'invention de la figure*". Flammarion. Paris, 2011

veritable acció conceptual i revolucionària per part de Praxíteles i de les transformacions que se'n derivarien al llarg del temps fins al Renaixement florentí i més tard a la França del S.XIX.

Després de l'oblit medieval el mite de Venus reapareix a Florència amb un Dant carregat de reminiscències clàssiques i doctrines filosòfiques complexes. Les primeres imatges de la deessa es troben a les col·leccions dels Medici. Es tracta de petites peces gregues de molt difícil interpretació a la seva època si no es pertanyia als cercles més elitistes. Gràcies a l'inventari de l'herència de Llorenç el Magnífic (1.492) sabem que la primera peça d'aquest tipus a la col·lecció va ser "*Aphrodite su un lionne guidata da Eros*", atribuïda a Protarcos (S.VII-VI.) Al VIIIè cant de la "*Divina commedia*" s'hi troba el preludi de la presentació del *cel de Venus*. Dant hi cita l'"*Eneida*" de Virgili i les "*Metamorfosis*" d'Ovidi ("*Banquet*", II, V, 13, 14). Segons ell el cultes pagans eren falsos pel que fa a Venus mentre que allò que ensenyaven els cecs era veritable en una bella metàfora sobre la invisibilitat de la bellesa. També ressenya l'"*Ermaphrodito trovato da Eros in presenza di Aphrodite*" (es tracta en ambdós casos de peces de joieria) La puixança redemptora de l'amor (Afrodita/Venus) queda des de llavors al cor de la cultura florentina. La poesia de Bocaccio produirà els gèneres de triomf i les al·legories de l'amor. Al primer dels seus *Trionfi* Petrarca donarà les indicacions iconogràfiques que conduiran a la miniatura del S.XV. Al Purgatori (1, 19), Dant, parlant del planeta Venus, l'anomena *la bella stela che ad amare ci invita*. Marsilio Ficino, en un carta de dedicatòria a Llorenç el Magnífic en regalar-li una bella edició del *Filebo*, fa una dedicatòria al mecenes lloant-lo per no haver abandonat el seu amor per les tres deesses Pallas, Juno i Venus a compte del "*Judici de Paris*" com ho havia fet tothom...

Però tornem a Praxíteles. Al meu entendre la operació fonamental re-actualitzada per aquest enorme artista amb l'"*Aphrodita de Cnido*" correspon només aparentment a l'ordre dels continguts narratius: la representació de la nuesa femenina en el cos d'una deessa, concretament, cosa mai vista fins llavors, i que va provocar un contundent refús. Estrany inici i destí, com veurem més endavant per a la que és sens dubte la producció més famosa

i probablement més bella d'aquest artista,<sup>44</sup> a més de ser la més complexe en la meua opinió. Com és sabut no en coneixem l'original més enllà de les còpies romanes, entre les quals prendré com a referència per al treball l'anomenada “*Venere Colonna*”, que és tradicionalment considerada com la més propera a l'original.<sup>45</sup>

Les descripcions habituals a bona part de la bibliografia ens diuen que l'escultura representa una Afrodita completament nua a punt d'entrar al bany mostrant-nos la bellesa del seu cos després de treure's el quitó, que diposita, com una cataracta de mel -hi afegeixo-, damunt d'una hídria (del grec, hidría, υδρία). A mi m'ha agradat sempre, però, pensar que en realitat no sabem si diposita el vestit que ens ha ocultat la seva bellesa o si el pren del damunt de la gerra -que podem llegir com a símbol de la cultura i del temps ensem de símbol de la fertilitat-, per a ocultar-nos-la de nou en un acte de pudicícia en descobrir-se mirada i que li quedarà associat per sempre en esdevenir model originari de les anomenades “*Venus púdiques*”. Es podria contraposar aquesta venus, ho explicaré més endavant, en relació de perfecte oposició amb la “*Venere Callipigia*” (fig. 12)<sup>46</sup>, en la qual la deessa representada ens mostra les natges mentre gira el cap envers nosaltres amb un somriure sardònic tot donat-nos l'esquena. Sembla dir-nos que la bellesa no és al nostre abast perquè som humans i mortals i que l'ideal és lluny -en un discurs plenament platònic- de les ombres o aparences que som capaços de percebre.

El seu explícit acte d'impudícia i menyspreu ens hauria d'allunyar d'ella, doncs no ens cedeix el més mínim espai en rebutjar-nos tant ostensiblement. Praxíteles, molt elegant, i ben al contrari, ens col·loca en la posició del veritable *voyeur*, una posició positiva perquè és precisament a la interpel·lació de la nostra mirada que la seva venus reacciona cobrint-se el pubis amb la mà dreta mentre amb l'esquerra pren el quitó del damunt de la hídria, sempre segons la meua opinió, per vestir-se.

44. Originalment obra de Praxíteles. *Aphrodita Cnidea* o *Ludovisi*. Aproximadament 360 a.C. Marbre pintat. Original desaparegut a Constantinopla on l'havia fet portar l'emperador Teodosi. Aquí mencionem la còpia del S.IV al Museu del Palau Altemps de Roma.

45. Els habitants de Knido o Cnido (a la Cària, Anatòlia) la varen adquirir després de ser rebutjada pels habitants de Cos i que aquests n'encarreguessin una versió vestida i més pudorosa. És considerada tradicionalment el primer nu de gènere de la Història de l'Art. Ens referirem ara a la *Venus Colonna* del Museu Pio-Clementino del Vaticà.

46. N'existeixen moltes versions. A la qual ens referim ara és la del Museo Archeologico di Napoli. S.I-II. 160 cm d'alçada. Marbre.



12. Anònim. *Venere Callipigia*. Marbre. S.III.a.C. Museo Archeologico Nazionale. Napoli.

Amb aquesta acció la representació de la nuesa femenina esdevé en mans de Praxíteles molt més que un gènere. Efectivament: si la representació d'un ésser humà en la seva condició més primigènia -la nuesa- recau, com no pot ser d'altra manera, en mans d'un humà, el model representable, per afinitat, aboca aquest humà al *sí mateix* i per tant, des d'aquest punt de vista, la representació de la nuesa és en essència la representació de l'un mateix, és un autoretrat, és la representació de la pròpia identitat banyada en la imatge genèrica de l'altre.<sup>47</sup> Molt més enllà de la dialèctica de l'artista i la model la representació del nu implica doncs una modalitat afectiva

---

47. Emmanuel Levinas ens parla de la "producció" de l'un mateix en la mirada de l'altre.

d'auto-identificació i per tant de sofisticada aparició de l'artista qui, en presentar-se a sí mateix en el cos de l'altre representat i en esdevenir abocat a les mirades, produeix l'aparició del sí mateix amb el seu propi cos ensems a l'aparició d'aquell que mira des del seu, donant d'una tal manera posició pròpia a l'espectador en una operació que no és ja solament estètica sinó també política i de marcat caràcter ideològic tal i com ho veurem també en les diferents obres que ens ocuparan en aquest capítol.

Però la societat grega era una societat que no solament convivia de fet amb el cos, la nuesa, i una certa, i no poc regulada, llibertat sexual (re-cordem la pederàstia, sobretot entre i des dels aristòcrates) sinó que les venerava i fins i tot idolatrava: tant als petits com als grans espectacles, tant en aquells quotidians com als Jocs Olímpics (els primers el 776 a.C.), els atletes competien nus; encara més, a Esparta, hi podien competir, també nues, les dones.<sup>48</sup> Per tant, no puc veure en el fet de la nuesa per sí sola l'essència de la polèmica entorn Praxíteles.

Així, ampliant el discurs sobre la posició de l'*espectador-voyeur* que he apuntat més amunt, penso que la veritable operació que realitza Praxíteles -no gens platònica- consisteix en unir en un tot escultòric forma i contingut. Es tracta exactament de la re-formulació, o encara millor, de la reforma integral de la concepció mateixa del nu, l'element icònic fonamental en l'imaginari grec i fent-la arribar així a un completa crisi del seu model de representació que, insisteixo, era masculí i lligat de forma complexa a la matemàtica i a una estructuració geomètricament d'acord amb el pitagorisme. El canvi profund que aquesta nova concepció va suposar era també una brillant intuïció de futures concepcions estètiques: la posició de les cames suportant un tors que gira al seu damunt i que suporta a l'hora un cap que també gira damunt del coll, tot plegat amb uns braços que tampoc voldrien aturar-se tot expressant, i fins i tot narrant, aspectes gairebé psicològics, em fa pensar en aquell projecte estètic tant desenvolupat que al cap dels segles prendrà el nom de Manierisme. També ens aproxima a un cert conceptualisme i al Minimalisme. Les distàncies en la percepció de l'estructura conceptual i del contingut s'escurcen com ho pretén "*Distància Zero*" que també cerca, com la *Cnidea* la ocultació d'un

---

48. CLARK, Kenneth. Op. Cit.

espectador que topa, davant de l'obra, amb la seva pròpia mirada, que és també la dels altres.

Així doncs, devia ser més aviat l'estupor davant la gosadia de Praxíteles d'alterar tan profundament els models formals i iconogràfics preexistents i ben acceptats el que en primera instància hauria provocat tantes reaccions. Però també, i sens dubte, la superació de la possibilitat completament vulgar d'un erotisme evident i unívocament sexual que trobem sovint a la pintura de les ceràmiques, per a assolir en canvi la presència de l'erotisme de la bellesa mateixa i tanmateix la de la dona nua, un model paradoxalment icònic i contra-icònic al mateix temps, doncs a l'hora d'esdevenir icona per sí mateixa usufructuava davant dels ulls del públic els elements patrimonials més potents del nu masculí, a saber, l'exclusivitat de la representació de la bellesa física i moral i la radiant perfecció de la seva construcció geomètrica-matemàtica.

Ja en el món grec arcaic la introducció de la representació de la dona en la forma de les *Cores* (en singular *Cora*, del grec, *Κόρη*), havia suposat una gran innovació en front de la massiva producció de *Curos* (del grec *kouros*, *κοῦρος*). Es pot pensar que més o menys ràpidament aquestes escultures es varen començar a presentar per parelles<sup>49</sup> i és ben presumible la hipòtesi de que la renovada presència corpòria d'allò femení en forma de representació de la deessa (encara vestida i mostrant un pit com a màxim) trobés encara com a rerefons i motivació justament el reforç de la potència i bellesa de les representacions dels nus masculins. Caldrà doncs analitzar tot seguit aquest estadi que assenta unes bases per a la posterior aparició del nu femení incorporant-lo al problema de la representació i transformant-lo enterament.

Els *Curos* eren gairebé sempre estàtues funeràries d'homenatge a importants guerrers o atletes. La seva formalització escultòrica tenia notables vincles amb l'arquitectura, des del punt de vista estructural en l'ús -molt específic- de l'ornament i en la seva evolució d'estil paral·lela als tres grans ordres arquitectònics, els sabuts Dòric, Jònic i Corinti. Pel que fa a la relació entre la seva estructura i la pròpia de l'arquitectura, val a assenyalar que la primera es podria descriure com a una formació constituïda per dues co-

49. Com és el cas del *Kouros de Paro* i la seva parella *Phrasikleia* encara que es varen trobar separats a curta distància. 550-540 a.C. Marbre de Paro. Museu Arqueològic Nacional d'Atenes.





13.

13.a. Kouros de Cap Sounion. S.VI a.C. Museu Arqueològic Nacional d'Atenes.

13.b. Venus de Brassempouy. 24.000 a.C. Musée du Brassempouy. Les Landes. França.

13.c. Cap de Dipylon. S.VI a.C. Museu Arqueològic Nacional d'Atenes.

lumnes -les cames lleugerament obertes donant una passa endavant definint un triangle vertical-, que suporten un altre gran triangle, aquest cop invertit -el cos- com la forma d'una clepsidra, anàleg al dels frontons dels temples (igualment policromats, com ho estaven les escultures), els braços sempre fermes i estirats sobre ambdós costats del cos amb els punys closos (és força evident que els grecs tenien una relació potent amb Egipte on podem trobar tantes estàtues comparables realitzades tanmateix alguns segles abans)<sup>50</sup>, i també el cap, que descriurem més avall, ensems amb els de les Cores guarda igualment les seves peculiaritats. Aquesta estructuració

50. El canon per a la representació de figures humanes a l'Antic Egipte es consolida vers el S.VII a.C. i es fonamenta en el puny tancat, mentre el de Policleto és del S.V., i es fonamenta en el cap.

austera, pròpiament dòrica, evolucionarà amb el Jònic amb la incorporació a l'esquena i a la part abdominal del Curo d'esgrafiats lineals molt sintètics que representen els omòplats i els músculs de l'abdomen. Són com una inscripció, una *imatge-text* que converteix literalment les escultures en suport de l'escriptura. Més endavant -tot i que no cal oblidar que els estils es sobreposaven els uns damunt del altres tot i que la persistència de formalitzacions més arcaïques era notable en moltes regions-, l'estil Corinti introduirà una representació molt idealitzada de l'anatomia, que poc a poc portarà a l'aparició de l'"Efeb" de Krities <sup>51</sup> i a l'anatomisme molt equilibrat dels estils clàssics, per a degenerar després en l'orgia muscular del període hel·lenístic i, molt més endavant encara, en el mal gust extrem, quasi patològic, dels escultors neoclàssics.

Pel que fa a l'ornament, el podem observar restringit als dos extrems de l'estàtua, la peanya per una banda, sovint amb inscripcions d'homenatge i a vegades amb el nom de l'artista, <sup>52</sup> i també al cap, per l'altra, doncs normalment la representació de la cabellera és extremadament preciosista. Aquest element podria ser una supervivència morfològica característica de la representació de moltes venus paleolítiques com les de "*Willendorf*" o "*Brassenpouy*" (fig. 13) per exemple. <sup>53</sup>

Prendré en consideració ara les característiques de les Cores en relació a les ja descrites dels Curo. El trets fonamentals d'aquestes escultures són l'estatisme i la verticalitat de la seva posició de cames, la representació de la idea de moviment en els braços, la presentació d'una ofrena i el fet d'anar vestides. Sabem que el seu format era similar al dels seus companys masculins, així com ho era la resolució formal del cap, amb el característic somriure, el famós nas hel·lènic semblant al de les màscares teatrals, ulls en forma d'ametlla (que reapareixeran en el nostre Romànic), celles en arc, i un pentinat molt elaborat. El cos, completament hieràtic, apareix sempre estructurat com una columna (una altra vegada l'arrel dòrica d'aquesta estatuària), però, en aquest cas, amb els braços en acció; el braç dret, tret de poques excepcions, doncs a vegades és l'altre, alçant el quitó, i el braç esquerre, vers el davant o vers el pit amb una ofrena (sovint una flor, una

51. Aquesta escultura, conservada al Museu Arqueològic Nacional de Atenes, amb la seva delicada musculatura, ens mostre la superació de les formes escultòriques del període arcaic.

52. Com és el cas de l'esmentada Core Phrasikleia.

53. Seguim el concepte de *nachleben* o supervivència d'Aby Warburg.

magrana o un colom). Hem de fer notar que es conserven moltes restes de la policromia dels vestits, profusament ornamentats, tret molt interessant perquè amb freqüència aquestes contenen inscripcions que ens donen molta informació sobre les peces, com ara dedicatòries d'homenatge a persones concretes, comitents de la peça o el nom de l'artista. No puc passar per alt el fet que no tots els especialistes mostren una gran admiració per l'escultura arcaica i que fins i tot n'hi ha que la tracten amb un cert menyspreu com en el cas del propi Clark,<sup>54</sup> encara que per a mi, és la veritable font, o si més no, l'ànima de tot allò que amb el temps va desenvolupar l'escultura grega i més endavant, fins avui, l'escultura a Occident.

Així doncs, ens hem donat momentàniament un marc situant un punt de partença en l'art del període arcaic i un d'arribada en el tancament del cercle dels models de representació dels gèneres amb la construcció per part de Praxíteles del veritable oxímoron d'Apol·lo. Més avall començarem a posar aquests continguts en relació amb certs aspectes pròpiament estructurals de la meua obra. De moment continuaré avançant en l'estudi de la resta de les peces de la proposta.

---

54. CLARK, "El desnudo". Opus cit.

## II.2. L'albada de Venus-Afrodita i la seva nit

La *Cnidea* és l'escultura clàssica que ha generat més còpies al llarg dels segles i això es fa encara més exagerat si s'accepta de concebre com a còpies parcials les innumerables variants que es varen produir ja, i solament, en l'antiguitat grega i romana. Paolucci en parla referint-se al tema com a mutacions de la iconografia en analitzar-ne la influència a la Roma del Renaixement.<sup>55</sup> De fet, si consideréssim no solament les variants o mutacions antigues sinó totes aquelles existents fins avui en dia en tots els medis de producció plàstica i visual, ens trobaríem davant d'un monstre impossible de classificar en una taxonomia de la totalitat. Es diria que el fantasma, o més positivament, l'esperit i l'estructura conceptual de la "*Venus de Cnido*" han passat sense esforç la barrera del temps.

Aquí es podria obrir una bella controvèrsia, que ara per ara solament indicaré, sobre si una obra d'art original es conté a sí mateixa en la totalitat o si és la memòria viva o, ans i tot, la soterrada en algun lloc del nostre esperit la que la conté veritablement i que en algun moment podrà produir-ne la seva re-emergència (el *nachleben* de Warburg<sup>56</sup>). Interessat com ho estic en les problemàtiques relatives a la producció de representacions i a les seves crisis m'inclino per la segona posició perquè com a habitants que som d'una contemporaneïtat marcada per la reproducció mecànica o digital de qualsevol tipus de contingut visual, sabem per experiència que l'aura dels objectes artístics estrictament originals (és a dir, radicalment únics) és ja, sinó un contrasentit, almenys relativitzable<sup>57</sup> i podem acceptar que el fruit de la transmissió cultural present en el nostre inconscient a l'hora de generar imaginari és un fet. Deixaré de banda aquesta discussió, al menys de moment en tant que queda fora de l'abast d'aquest capítol, doncs l'únic ancoratge que podria establir-ne ara per ara en relació amb aquest estudi seria una estimació vaga de les pulsions que les fantasmagories podrien exercir en la producció de crisis a la sina dels processos de

55. PAOLUCCI, Fabrizio. *De l'Helade à Rome: mutation d'une iconographie*; a SFRAMELI, Maria. *Le Mythe de Vénus*. Silvana ED. Ginepro Balsamo. Milano, 2000.

56. Aby Warburg defensava amb el seu concepte de *nachleben* la re-emergència de les formes de l'art al llarg dels segles.

57. *L'Obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*. Op. Cit.

producció d'allò representable emparant-me en les tesis de Sigmund Freud i els seus seguidors.<sup>58</sup>

Sense perdre els lligams, com acabo d'assenyalar-ho i com ho havia descrit una mica més amunt amb els conceptes de memòria i de voluntat d'interpretació, penso que ara puc fer l'observació següent en tant que aquesta toca una part fonamental de les meves disquisicions (que estan, en realitat, en un centre que és un veritable forat negre entorn del problema de la representació). Veiem altra vegada que la continua reinterpretació d'Afrodita-Venus i, en general, de l'escultura clàssica, per part de grecs i romans, converteix el concepte original de la deessa en una mena de suport pròpiament conceptual que es pot parangonar al que suposa el marbre mateix per l'escultor, matèria prima que, com deia Miquel Àngel, conté en sí mateixa tot allò que podria contenir des de la nostra voluntat. Entenc que quan el contingut general d'allò que és representable o el d'una de les seves parts es concentra en una unitat de pensament i coneixement, una unitat modular -i per tant completament conceptual i abstracte-, aquesta esdevé en sí mateixa una forma de matèria amb plena operabilitat dins de la pràctica artística i resta oberta a qualsevol forma de definició dins i fora de l'espai de la representació i amb qualsevol mena de medis. Aquesta hauria de ser -i ho és en el cas de la meua obra- una proposició important en la definició i pràctica de l'art anomenat Conceptual i del Minimalisme. Així, l'albada de Venus es produeix a l'interior d'un complex entramat entre tradició cultural, producció material i programa polític i estètic com ho he apuntat ja al principi d'aquest capítol presentant el nu com la figura per antonomàsia en l'art grec, incloent-hi el posterior adveniment de la representació de la dona-deessa nua.

La mutació d'Afrodita en Venus es realitzarà a la Península Itàlica -fora de l'Àtica i de la península del Peloponès- on el món romà començava a imposar-se damunt de l'etrusc. Paolucci ens explica que a la Itàlica les divinitats gregues s'ajuntaran a les locals molt d'hora, ja al S.V a.C. i també que cap als SS.IV-III a.C. començaran a aparèixer a les representacions artístiques algunes escenes de bany de la deessa *Turan* al mateix moment que a Grècia comencen també a aparèixer escenes sobre Afrodita amb aquest tema, sovint molt carregades de sensualitat. En principi, aquesta equiva-

---

58. FREUD, Sigmund. *La interpretación de los sueños*. Alianza Editorial. Madrid, 1966.

lència entre les dues deesses, Afrodita i Turan/Venus, ens ha portat a re-batejar amb certa impropietat una bona part de les seves representacions, com és el cas de la “*Venere de Cnido*”, que, amb més exactitud hauríem d'anomenar sempre “*Afrodita de Cnido*”. Si considerem en profunditat el sentit d'aquesta observació penetrarem amb més precisió el citat concepte warburgià de *nachleben* en tant que amb ell aflorarà amb força no tant sols la dimensió de supervivència de les representacions sinó també el caràcter sincrètic que els hi és inherent. Vegem-ho fixant-nos en l'evolució de l'esmentada deessa etrusca *Turan* en *Venus* en una cita de Paolucci referent a un descobriment arqueològic de la segona i a la etimologia del seu nom:

*“Serà justament amb un d'aquests objectes, un mirall descobert a Orbetello [...], que s'atorga per primera vegada el nom llatí d'Afrodita, “venos”.*

i més endavant:

*“El nom mateix de la divinitat, no pren el gènere femení fins molt tard, potser al voltant del S.IV a.C., diferenciant-se d'un mot originari neutre, “venos”, associat a l'arrel del mot “venia”, favor, gràcia).”<sup>59</sup>*

Però el naixement de *Venus* al qual em refereixo no comença amb els aires de puresa que correspondrien a la deessa de l'amor i la bellesa. Ja he esmentat l'aparició simultània, cap al S.V a.C., d'escenes de bany de *Turan/Venus* i d'*Afrodita/Venus*. Aquestes escenes, molt púdiques al començament, varen derivar més ràpida que lentament vers rudes escenes molt escatològiques, fins i tot pornogràfiques, que produirien certes mutacions en la iconografia i ensems la caiguda d'*Afrodita-Venus*. La sensualitat original de les deesses esdevindrà pura sexualitat i se les començarà a veure com a “*hetaires*” (del grec *hetaíra*, ἑταίρα, prostituta). La recuperació de la seva imatge com a deessa i la seva veneració cultural no succeiran fins que

59. Deessa de l'amor i la bellesa a la mitologia etrusca. Paolucci Op. Cit: “Le nom même de la divinité, Venus, ne prit le genre féminin que tardivement, peut-être aux alentours du IV<sup>ème</sup> siècle J.-C., an se différenciant d'un mot originaire neutre *venos* associé à la racine du mot *venia* (favor, grâce)”.

la ciutat de Roma la repregui positivament i la dignifiqui en dedicar-li la construcció de tres temples consecutius i de reiniciar els ritus sacrificials en el seu honor. Tot i així, i encara durant forces segles, es farà molt present en diversitat de variacions i còpies una de les mutacions més barroeres de la Cnidea, en la meua opinió, l'“*Afrodita/Venus de les belles natges*” (del grec, “*Aphrodite Kallipygos*”, Ἀφροδίτη Καλλίπυγος), a la qual ja ens hem referit al començament del capítol. Pel que toca a la meua recerca en puc extreure que la mutació del bloc formal-iconogràfic del contingut de les representacions en una època determinada passa indefectiblement per la crisi del conjunt de l'estructura.

Igualment les peces que analitzaré tot seguit, de Ingres i Courbet, constituïren una clara dicotomia en el seu temps,<sup>60</sup> que s'insereix molt bé en la tríada que he plantejat, doncs, la primera es volia continuadora de la Cnidea i promotora d'una nova albada de Venus i la segona es volia en oposició a totes dues en el més lluminós dels seus crepuscles. De la seva confrontació se'n desprèn un altre moment de crisi per el sentit possible d'allò representable. En la seva complexe cruïlla històrica, i en el pla d'aquesta recerca, com ho he analitzat ja en l'obra de Praxíteles, l'obra de tots tres grans artistes ens ubica en la posició d'*espectadors-voyeur* per a confrontar-nos amb la pregunta sobre el lloc on rau la bellesa, sobre si aquesta pertany al *topos uranos* platònic, ideal i inaccessible i, potser, irrepresentable, o si, amb Aristòtil, aquesta rau en la Natura mateixa i seran llavors els nostres llenguatges, també els visuals, els que romanen incapaços de dir-la a pesar de la seva ineludible presència. Semblaria doncs que hagi quedat estès un fil continu de dos mil·lennis i mig entre dos punts de la Història i que al seu damunt hi hàgim posat, com a funàmbuls, Praxíteles, Ingres i Courbet. Com ho he fet fins ara, aniré enfilant el discurs sempre mirant de reüll el meu propi treball.

---

60. Travessat, com a mínim, per Delacroix i per la invenció de la fotografia.

### II.3. “La Source”: del mirall trencat de Ingres a la terrenitat de Courbet

El 1966 el pintor alemany Gerhard Richter pinta el seu quadre *Ema (nu baixant l'escala)* (fig. 14).<sup>61</sup> Richter respon després de prop de 55 anys al famós quadre que Marcel Duchamp havia pintat el 1912<sup>62</sup> quan el gran artista francès es despedia al·legòricament del cubisme per a afirmar-se en un espai tan improbable com el dels *ready-mades*. I val a dir que el darrer dels mateixos va ser *Fountain [La Source]*, del 1917<sup>63</sup>, un urinari girat a l'inrevés, que iconografiava a l'hora la Història de l'Art i la vida moderna amb els seus processos d'industrialització, seriació i estandarització dels hàbits de vida. Richter desconstruïa Duchamp per a recuperar, encara que fos de forma borrosa, una realitat que s'escolava entre els nostres dits sense cap tipus d'atac ofensiu al vell artista que, aquell mateix any presentava, després de 20 anys de treball en secret, el seu *Étant donnés*: 1. *La chute d'eau*; 2. *Le gaz d'éclairage*<sup>64</sup> una de les obres més estranyes i importants del S.XX i que comparada amb la de Richter, podria remetre directament al pla de debat sobre les respectives *La Source* de Jen Auguste Dominique Ingres i de Gustave Courbet.

Però com Duchamp, Praxíteles i l'autor de la *Callipigia* ens col·loquen en la posició del *voyeur*. Espiem la bellesa pel forat del temps com a l'obra de l'artista francès ho fem a través dels espells que ha trepanat a la porta de la vella masia catalana de Cadaqués. Richter, amb més franquesa, ens diu que som quasi cecs, que observem la bellesa i la vida solament fora de focus. Si Duchamp en la seva imatge cubista ens representa, a pesar de l'anti-narrativisme d'aquest moviment, la seva tornada al punt d'origen i ens mostra la nostra posició com a *espectadors-voyeur*, Richter ens la reconeix directament i ens fa partícips, encara que quasi cecs, de l'observació de la distància infinita i insuperable envers l'ideal.

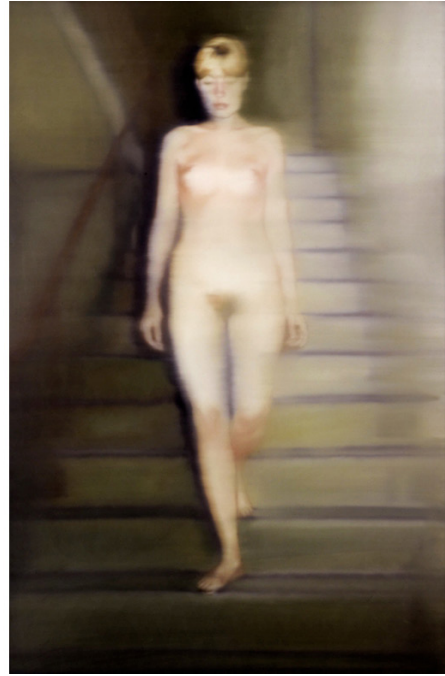
61. Gerhard Richter. *Ema*. 1966. 200 x 130 cm. Oli damunt tela. Ludwig Museum, Colònia. Num. 134 al catàleg raonat de l'obra del pintor. Posteriorment editat amb medi fotogràfic i en diverses col·leccions públiques i privades.

62. Marcel Duchamp. *Nu descendant l'escalier*. 1912. 146 x 89,2 cm. Oli damunt tela. Philadelphia Museum of Art.

63. Marcel Duchamp. *Fountain [Source] (Font)*. 1917. Originàriament un objecte trobat; ceràmica. Philadelphia Museum of Art. Avui se'n conserven diverses versions reconstruïdes en diferents materials i a diferents museus.

64. *Étant donnés*: 1. *La chute d'eau*; 2. *Le gaz d'éclairage*. Marcel Duchamp. 1946-66. 242,6 x 177,8 x 124,5 cm. Ciclorama. Philadelphia Museum of Art.





14.

14.a. Marcel Duchamp. “Nu descendant un escalier n° 2”. Oli sobre tela.

147 x 89 cm. 1912. Philadelphia Museum of Art.

14.b. Gerhard Richter. “Ema (Akt auf einer Treppe)”. Oli sobre tela.

200 x 130 cm. 1966. Museum Ludwig. Colònia.

Tanmateix si Praxíteles ens col·loca en una posició positiva perquè ens permet accedir a un cert nivell de revelació de la veritat que l'autor de la *Callipigia* ens nega irònicament, Duchamp llavors la ultratja violentament, i Richter, amb elegància, ens diu que, com la seva Ema, ens posem les ulleres.

“*La Source*” (fig. 15a) (1856) de Ingres ens vol confrontar directament amb la imatge de l'ideal de la bellesa i amb la posició quasi dogmàtica d'un artista que pretén fixar la seva ideologia en contra del moviment romàntic representat per Delacroix al capdavant (aquí no podem deixar de pensar

també en Botticelli<sup>65</sup>, no solament pel seu *Naixement de Venus*, sinó també pel seu pensament neoplatònic i l'enfrontament amb els seus contemporanis en una forma perfectament comparable)<sup>66</sup> Diríem que el moment de l'execució final, la concepció d'aquest quadre i el temps que va ocupar en la vida de Ingres, gairebé quaranta anys -una durada de ressons bíblics-me'l fan veure gairebé com el manifest final de l'artista. La infraestructura fonamental d'aquesta obra és el problema molt acadèmic de l'encaix, que a continuació serà tractat en l'ordre superior de la pintura i que desenvoluparà dins la concepció al·legòrica neoclàssica els seus ideals de plenitud en la joventut i la bellesa, en una remembrança clara d'Afrodita-Venus.

Per a desenvolupar aquest motiu Ingres va prendre un format força allargat, constituït pràcticament per dos quadrats que divideixen la imatge just en el pubis de la figura. Es tracta d'una proporció i estructura compositiva que divideix la imatge en diferents centres que queden interrelacionats -Alberti la usava per a la composició de les seves façanes. El pintor francès hi va treballar molt de temps a les palpentes donant una infinitat de retocs al fragment del cos -un tors- que havia pintat en principi. El va començar el 1820 a Itàlia i durant molts anys el cos amputat d'una dona, a l'estil dels fragments de l'estatuària clàssica, hi va romandre com a única imatge.<sup>67</sup> Trenta-sis anys més tard, a París el va re-emprendre pintant-hi peus, braços i cap de manera similar a com Canova “restaurava” les escultures dels clàssics.<sup>68</sup>

Així doncs, el quadre de Ingres constitueix, amb el seu llarg procés, memòria i present de l'artista i des del seu desig, memoràndum i futur de nosaltres mateixos. El pintor parteix de les “ruïnes” d'un cos ancorat en el món clàssic -que coneix i admira des de sempre amb els seus 18 anys passats a Itàlia- per arribar, als 75 anys d'edat a restituir a la figura tot allò que

65. Sandro Botticelli. *Nascita di Venere*. 1482-85. 172 x 278 cm. Tempera sobre tela. Galleria degli Uffizi. Florència. Completament vinculat a l'escola neo-platònica oberta per Marsilio Ficino, Botticelli entra en conflicte amb els seus contemporanis a causa del seu model representacional.

66. *Storia dell'Arte Italiana. Il Rinascimento*. ARGAN, Giulio Carlo. Edizione Sansoni. Florència, 2000.

67. *Ingres. Sa vie, ses travaux, sa doctrine*. Vte. Henri Delaborde. Henri Plon, Imprimeur-Éditeur. París, 1870.

68. Sembla ser que es va fer ajudar per dos assistents, cosa molt comú a l'època, i que molt probablement es varen fer càrrec del fons, quelcom que podem acceptar si recordem el planteig en el seu estudi per a *Ruggiero i Angélica* (1819 J.A.D. Ingres. *Ruggiero e Angelica*. 1819. 147 x 190 cm. Oli damunt tela. Musée du Louvre. París. Ens referim al petit estudi de la figura femenina d'aquest quadre que també conserva el Museu.



15.

15.a. J.A.D. Ingres. *La Source*. Oli sobre tela. 163 x 80 cm.

1.820-56. Musée d'Orsay. Paris. França.

15.b. J.A.D. Ingres *Venus Anadyomene*. Oli sobre tela. 92 x 63 cm. Musée Condé. Chantilly. França.

li mancava i que probablement li mancava a ell mateix d'alguna manera. L'operació al·legòrica que constitueix el fet de convertir aquell tors fragmentari -imatge de les fonts del nostre imaginari- en la font del present ideal i de tot futur possible és molt potent, i amb la seva iconografia, la interpel·lació a l'espectador i la nuesa frontal però innocent de l'adolescent que hi és representada, s'acosta a la sensibilitat de Praxíteles i certament la vol continuar, si bé, en aquest cas, amb un fort lligam amb l'esperit acadèmic. El vell artista ens interpel·la mirant-nos als ulls a través de la mirada de la dona impúber, que ens mostra, des de la franquesa de la pura fronta-

litat de la imatge, tot allò que no es passa, que és eternament nou i jove, que s'ha creat, es crea i crearà a sí mateix des del passat remot fins la fi del temps: la bellesa.

Però semblaria que aquesta formulació de la bellesa no és completament nova. Crec que Ingres treballa pensant en la *Cnidea* i que en combina el seu esperit amb la figura de l'*Andròmeda* del quadre del Vasari<sup>69</sup> i cal fer notar també que ambdues pintures, la del Vasari i la de Ingres, són temes d'aigua com també ho és, en part, la de Praxíteles. De l'*Andròmeda* n'extreu igualment el punt d'inici per a la *Venus Anadyomene* (fig. 15b)<sup>70</sup> -una altra derivada, també de l'antiguitat provinent de la invenció del gran escultor grec- i que és aparentment semblant a la de *La Source*. A l'*Anadyomene* però, és el programa iconogràfic allò que ens revela el sentit de la venus que s'està mesant els cabells i també allò que la diferencia conceptualment. En aquesta pintura, com ho veurem de seguida, Ingres bloqueja la posició del model de representació i el retorna a un espai que ens atrevirem a qualificar de retrògrada. Els petits *amors* representats al quadre ens ho indiquen: l'un roman abraçat a les cames de la Venus prescindint de nosaltres; l'altra ha disparat la seva fletxa en una direcció que no és la nostra; el tercer, petit imitador, s'està mirant al mirall com la venus s'està emmirallant en el pla que ocupem nosaltres per poder-se pentinar.

La venus no veu altra cosa més que a ella mateixa i l'escenari que la conté, amb el mar i els monstres marins o la tempesta que arriba. Perquè nosaltres per a ella no existim, som solament el pla que la recrea a sí mateixa, som un mirall, certament trencat i és així com pren una radical distància envers l'espectador i amb la *Cnidea praxiteliana*. L'armadura conceptual que desenvoluparà a *La Source* aquí no existeix en absolut.

Com un Perseo carregat de paciència, Ingres passarà trenta-sis anys acariciant el cos de la seva "*font-Andròmeda*" fins a dotar-la dels instruments que l'alliberin del seu servatge. Si l'Andròmeda té per escenari el mar, la venus de Ingres haurà de ser, en sí mateixa la font, "*la source*", el punt d'origen del mar d'Andròmeda i de tots els mars: un origen del món.

69. Vasari. *Perseo i Andròmeda*. 1570-72. 117 x 100 cm. Palazzo Vecchio. Florència.

70. J.A.D. Ingres. "*Venus Anadyomene*". 1808-48. 164 x 82 cm. Oli damunt tela. Musée Condé. Chantilly. No podem deixar de pensar aquí en la venus del mateix nom a càrrec del Ticià a la National Gallery of Scotland, ni tampoc en les diverses representacions de Picasso cap el 1906 amb aquest tema.

Si de la roca brolla l'aigua de la font, de l'aigua mateixa en brollarà la figura que pinta Ingres, que és igualment aigua dolça, inaprehensible per a les nostres mans, però de la qual en podem beure amb els nostres ulls fins a sadollar-nos-en. La figura, al seu torn, produeix aigua: la gerra, un símbol referent a la morfologia del cos de la dona i la fertilitat, al·legoritza com la nimfa trenca aigües prenyada del nostre desig, un desig que ha de coincidir necessàriament amb el de l'artista vell que sintetitza i recapitula pictòricament en la imatge de la bellesa ideal tots els elements constitutius de la seva pròpia essència. Una essència que no és altra que la de la pintura mateixa de J.A.D. Ingres. Perquè Ingres recapitula i concentra en aquesta figura tots els elements del seu saber sobre la pintura i la representació despullant-los i despullant-se davant d'un mirall que en oposició al de l'*Anadyomene* també ens ha d'emmirallar a nosaltres encara que ella no ho faci. Diríem que Ingres, en plena vellesa, exhibeix en el cos d'aquesta figura el seu propi cos -ja he escrit més amunt sobre la identificació de la representació de la nuesa amb el cos del propi artista i el de l'espectador. Ara voldria afegir, i pensant un altre cop en el Vasari, que Ingres pinta Ingres a la “*maniera*” de Ingres, un home madur, que sap que serà el nostre esguard el que substituïra indefectiblement la seva mirada, que sempre serem nosaltres qui romandrà a beure a la seva font com la pròpia *Cnidea* sabia que algú -nosaltres- s'emmirallaria en ella.

\*\*\*

*No puc pintar un àngel perquè no n'he vist mai cap.*<sup>71</sup> Gustave Courbet, un provincià il·lustrat (va estudiar dret i pintura amb Baud, alumne de Gros i continuador de la tradició de David), fill de terratinents d'Ornans, establert a París on exerceix com a artista pintor, ens fa, amb aquest exabrupte, una declaració de principis. Courbet afirma, en contraposició als corrents dominants al seu temps, bàsicament el Neoclassicisme encapçalat per Ingres i el Romanticisme encapçalat per Delacroix -ambdós fonamentalment

---

71. COURBET, Gustave. *Correspondance de Courbet*. Édition établie, présentée et annotée par Petra ten-Doesschate Chu. Avec le concours du Centre du correspondances du XIXe siècle (Université de Paris-Sorbonne). Flammarion. Paris, 1992.

idealistes-, que a la pintura no hi ha lloc per a res més que pel que pugui sorgir de l'observació d'allò creat i perceptible als nostres ulls; que és en el marc de la Natura on s'amaguen totes les imatges que des de la sinceritat, l'honradesa i el compromís amb el món i la societat es troba tot allò que cal a un artista per a les seves representacions. Aquest que ens parla és un Courbet que ha superat ja una primera etapa ben vinculada al romanticisme per passar a endinsar-se des del profund compromís polític que pren -impressionat per les revoltes del 1848- en la formulació i desenvolupament d'allò que en el seu temps es va denominar Realisme i que ell va acceptar.

Així les coses, podríem caure en la temptació de veure Courbet com a un veritable reaccionari en alguna mesura, doncs es proposà superar les avantguardes del seu temps per a retornar l'art a un estat essencial de pura i connexió amb la realitat perduts al llarg del temps. Per a ell havia de ser l'art qui anés al darrera de les classes més desfavorides i no la societat a través de les seves elits de iniciats qui ho fes darrera de les creacions artístiques. Molt influït pel seu amic Proudhon (el llibre que aquest li dedicà -i que després seria durament criticat per Zola- és d'una gran bellesa),<sup>72</sup> Courbet voldria recuperar el *logos* com a lloc constitutiu de l'espai social i artístic. Molt atent doncs a la realitat social i cultural del seu temps no deixarà mai de respondre en la seva obra a les qüestions que li planteja la realitat aparent i val a recordar que en una carta als seus pares del 1848 els hi explica que la seva revolució no es fa amb les armes sinó amb l'intel·lecte (hi afegiré que també amb la política, a la qual es dedica intensament des de diversos càrrecs) i que, per tant, la seva activitat com a artista és una cosa mental, com ja Leonardo ens ho havia ensenyat segles abans.

Coneixem dues pintures de Courbet que s'han popularitzat amb el títol de "*La Source*", l'una al Metropolitan de Nova York (fig. 16) del 1862, i l'altra al Museu d'Orsay de Paris pintada el 1868. Com és sabut la primera d'ambdues és la resposta directe de Courbet a Ingres. A "*La Source*" del Metropolitan, Courbet s'oposa radicalment a la pintura de Ingres<sup>73</sup> -que va veure sens dubte l'any abans a la Galerie Martinet de Paris. Courbet pren un format diferent del de Ingres en les seves proporcions (2/3 contra

72. *Du principe de l'art et de sa destination sociale*. PROUDHON, Pierre Joseph. Garnier Frères, Libraires- Éditeurs. Paris. 1868. Aquest llibre de Proudhon dedicat a l'estudi de Courbet va ser durament criticat per Zola en el seu article en defensa de l'individualisme escrit a Mes Haines, Le Salut publique, el 1865.

73. COURBET, Gustave. *La Source*. Oli damunt tela. 120 x 74,3 cm. 1862. The Metropolitan Museum of Art. New York. E.U.A. INGRES, J.A.D. *La source*. Oli damunt tela. 163 x 80 cm. 1820-1856. Musée du Louvre-Musée d'Orsay. Paris.

1/2), per a construir allò que amb les seves paraules es podria qualificar d'“*al·legoria de la realitat*” (una part del subtítol del famós quadre que Courbet havia pintat el 1855 amb el títol de *L'atelier*).<sup>74</sup> Efectivament, si Ingres ens presenta l'ideal de la bellesa, Courbet ens vol presentar la més pura terrenitat de les carns i del context de la seva figura; si l'un carrega damunt de les seves espatlles l'imaginari construït per la Història de l'Art, l'altra se'n voldria alliberar radicalment; si el primer acompanya la seva figura amb l'objecte al·legòric de la gerra, el segon recolza la seva figura en la branca d'un arbre; si en el primer la figura sorgeix de la font, en el segon s'hi immergeix. A pesar de tot, les diferències d'ambdós artistes ens suggereixen dos punts de similitud: 1. Ambdós treballen des d'un idealisme i convergeixen en l'espai de l'art per afirmar-lo, doncs Ingres concep la memòria cultural com a agent principal de transformació civilitzadora i l'aboca dogmàtica i fervorosament al seu treball. Ens construeix una Cnidea que no necessita el gest púdic de cobrir-se perquè no hi pot haver impudícia en la bellesa adolescent d'un cos construït amb el marbre de la pintura, mentre Courbet concep la revolució social com a aquest agent de canvi i transforma el seu ofici en un instrument al seu servei alliberant-se de la bellesa aristocratitzada del nu acadèmic i pintant una *Callipigia* de carns populars i bones maneres; 2. Hem vist com Ingres opera en la seva obra per obrir un espai per a l'espectador; Courbet n'obrirà també un però no des del pla al·legòric clàssic sinó apel·lant a la realitat i l'experiència: si la realitat és el centre de les nostres vides, aquesta dona és la primera que ha tornat a la font original -la Natura- i és una heroïna de la vida comú al darrera de la qual formem en fila tots nosaltres.

“*La Source*” del Musée d'Orsay (fig. 20) pintada el 1868 és un altre cas: menys reactiu i molt més madur, Courbet introdueix diverses coordenades que interessin específicament les meves reflexions. Ara Courbet ha prestigiat la seva carrera i és un artista autònom i independent de qualsevol discurs que no sigui pròpiament el seu i per tant es pot permetre un marc de citacions, i també de contestacions tan ampli com desitgi. Val a recordar que al igual que Ingres és un home amb una profunda cultura clàssica (no oblidem la seva formació amb Baud, èmul de David, mestre de Ingres, i més tard les seves activitats comercials amb obres de grans artistes posades

74. COURBET, Gustave. *L'atelier*. Oli damunt tela. 361 x 598 cm. 1854-55. Musée d'Orsay. Paris.



16. Gustave Courbet. *La Source*. Oli sobre tela.  
120 x 74,3 cm. 1.862. Metropolitan Museum of  
Art. New York. EEUU.

a la venda, com Murillo o Rembrandt, amb qui va especular comercialment durant molts anys com sabem per la seva correspondència)<sup>75</sup>, i que a més és a l'hora un home profundament informat i atent a l'art contemporani (les seves disputes amb els *Salons*, la crítica i el públic del seu temps

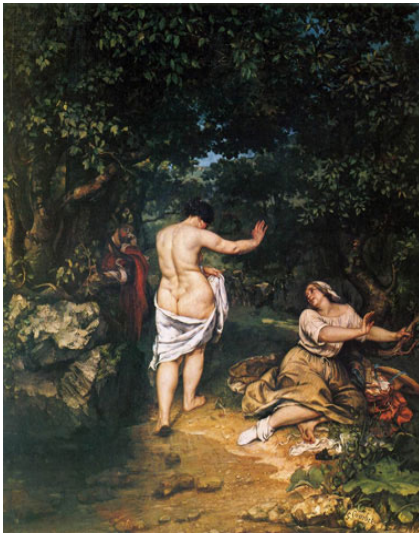
---

75. *Vegis Correspondance de Courbet*. Édition établie, présentée et anotée par Petra ten-Doesschate Chu. Flammarion, Paris, 1996. Anteriorment publicada per The University of Chicago. 1992.



són antològiques).<sup>76</sup> Així *La Source* d'Orsay se'ns presenta com un treball de síntesi, com ho va ser la de Ingres, en el context de moltes altres obres importants, i no en va el subtítol de la peça, "*Baigneuse à la source*" (fig. 17)<sup>77</sup> és el que s'ha imposat a moltes bibliografies i també entre molts coneixedors, precisament per a distingir-lo de la del Metropolitan i per associar-lo a un grup més ampli d'obres i referències de l'autor entre les quals destaca.

La coneguda asseveració de Rimbaud, cal ser *absolutament modern* sembla arribar en el quadre de Courbet al seu paroxisme. A la seva *Baigneuse à la source d'Orsay*, el pintor del Franc-Comtat capgirarà una per una totes les nocions que extreu del seu gran coneixement de l'art per a portar-les al seu terreny conceptual i al seu discurs sobre la representació. Comença amb l'elecció d'un format proper a l'estàndard figura, com ho ha fet en altres quadres de banyistes, per a treballar en la composició d'aquesta com a element inserit en un context i/o generador del mateix. Recordem el bloqueig del paisatge en el quadre de Ingres i el grau de hieratisme genèric



17. Courbet. *Baigneuses à la source*. Oli sobre tela. 227 x 193 cm. 1853. Musée Fabre, Montpeller, França.

76. *Ibidem*.

77. És el subtítol que dona oficialment l'arxiu del Musée d'Oray.



18. Tintoretto. *Venere, Vulcano e Marte*. Oli sobre tela. 135 x 198 cm. Alte Pinakothek. Múnich. Alemania.



19. Tintoretto. *Tentazioni di Adamo ed Eva*. Oli sobre tela. 150 x 220 cm. 1550-52. Gallerie dell'Academia. Venezia. Italia.

que l'estructura (fins i tot l'aigua que brolla de la gerra sembla una columna de marbre). Courbet, per contra, torna a renunciar a la frontalitat i pren el problema de l'escorç, un tema relacionat des del Renaixement amb la perspectiva i que amb el Manierisme esdevindrà una estructura dinamitzadora de la imatge i de la representació del moviment. Pensem, per exemple, en “Venus, Vulcà i Mart” (fig. 18) (1555)<sup>78</sup> de Tintoretto, i sobre tot en la seva “Temptacions d'Adam i Eva” (fig. 19) del 1550-52.<sup>79</sup>

Efectivament, Courbet usa l'escorç de la figura per a construir una diagonal de baix a l'esquerra fins dalt a la dreta que divideix, a primer cop d'ull, la imatge en dos espais de contingut. Semblaria que la figura se'ns presenta com a línia divisòria entre dos plans constitutius de realitat: l'home i la Natura. Però aquest discurs ja era part (ens mancava la idea de Déu) de la posició del Renaixement -des de la seva ètica-, i de la del Romanticisme -des de la seva estètica. Courbet però, en una operació molt sofisticada articula també conceptualment una altra diagonal per al seu quadre de dreta a esquerra, això és, des del vèrtex inferior dret fins al seu oposat diagonalment es disposen successivament els diferents plans que structuren el paisatge des del primer terme, amb la roca, fins al fullatge en llunyania, passant per la banyista, i col·locant al centre de les diagonals la mà que es mulla, creant una unitat, un tot, on l'ésser humà, aquesta Eva que he esmentat, n'és solament part de la seva plenitud, en una estructura que reverteix la construcció de la perspectiva i que s'articula en el reconeixement de la planura de la superfície pictòrica. Radical modernitat: un sol pla de la representació per a mostrar-hi un sol món representable. És aquesta una idea central a *Distància Zero*: la oclusió geometrística de l'espai del metacrilat fumats muntats damunt el gran tros de tela per a pintor és tota una declaració d'aquest principi -en direm d'identitat- de la seva posició modernista.

Ja hem assenyalat la relació que Courbet pren amb el primer Manierisme a través de Tintoretto. Ara farem un petit excurs per comentar la que pren d'altres fonts, concretament de Velázquez i del propi Ingres amb l'objectiu de, afegint-hi el comentari anterior sobre la infraestructura del qua-

78. Tintoretto. *Venus, Vulcà i Mart*. 1555. 135 x 198 cm. Oli damunt tela. Alte Pinakothek. Múnic.

79. Tintoretto. *Adamo ed Eva*. 1550-53. 150 x 220 cm. Oli damunt tela. Gallerie Dell'Accademia. Venècia.



20. Gustave Courbet. *La Source o Baigneuse*. Oli sobre tela. 128 x 67 cm. 1868. Musée d'Orsay. Paris.

dre, veure com Courbet construeix la posició de l'espectador, una altra de les qüestions centrals de *Distància Zero*.

Velázquez, a la *Venus del mirall* (fig. 21) (amb datació incerta entre 1647-51)<sup>80</sup> desenvolupa un escorç del qual no podem deixar de pensar que n'és deutor Courbet encara que no sabem si la distribució fotogràfica de la seva època l'havia ja difós (la dels gravats ben segur que sí). Val a recordar que la difusió de repertoris fotogràfics de tota mena d'escenes esdevingué per als pintor d'aquell temps, i també per a Courbet, una font que nodrí les seves imatges (per a Ingres igualment, i de fet, en tenia una col·lecció de més de 400 que es troba al museu de Montauban a França). De fet, una

---

80. Velázquez. "Venus del espejo". 1647-51. 122 x 177 cm. National Gallery. Londres.



21. Velázquez. *Venus del espejo*. Oli sobre tela. 1647-51.  
122 x 177 cm. National Gallery, Londres. Anglaterra.



22. Vallou de Villeneuve. Còpia damunt paper.  
Dades de la còpia desconegudes. 1853.

fotografia de Vallou de Villeneuve (fig. 22) de l'any 1853 és probablement el model de *La baigneuse* que Courbet pinta aquell mateix any.<sup>81</sup>

Però no és solament ni tan sols essencialment de la fotografia de Vallou que el pintor francès extreu aspectes formals sinó sobretot del contingut conceptual del quadre de Velázquez. El pintor andalús ens mostra el nu d'esquena d'una dona que no respon en res a l'ideal de bellesa de les representacions de la pintura que el precedeixen i per corroborar-ho pinta un petit Cupido que sosté un mirall que ens desvetlla el rostre d'una dona qualsevol, la més vulgar possible. És un mirall que podria perfectament reflectir-nos a nosaltres i que d'alguna manera ho fa. Sembla que el pintor d'Ornans intueix la lliçó que tants anys més tard ens donarà Foucault sobre *Las Meninas* i el seu mirall a *Les paraules i les coses*.<sup>82</sup> Però Courbet no li cal mostrar-nos el rostre de la seva figura. Ans al contrari, renuncia a fer emmirallar el seu retrat a l'aigua -no obstant s'hi reflecteixi el seu cos- a canvi de fer-li tocar i de fer-nos-la tocar a nosaltres amb ella.

Un altre grup de pintures amb les quals podem referenciar i comparar les obres que estem analitzant és el de les *baigneuses*, de la mà, precisament, de Ingres. “*La grand baigneuse*” (dita de Valpinçon) (fig. 23) (1808), “*La petit baigneuse*” (o “*Baigneuse a l'harem*”) (1828) i “*L'harem*”<sup>83</sup>, del mateix any que la pintura de Courbet, 1868, prenen una clara relació iconogràfica amb la figura d'aquest. Però com hem comentat, Courbet tracta la figura ingressiana amb un escorç que renega de la ortogonalitat clàssica del mestre de Montauban i la qualitat de mòdul plàstic que el nu hi pren; a més, com hem vist també, la construcció de la segona diagonal canvia radicalment el registre conceptual i espacial del quadre. D'altra banda, en aquests quadres de Ingres la posició de l'espectador no és clara més enllà de l'apel·lació a un cert *voyeurisme* mentre Courbet ens situa de ple en la imatge d'una natura de la que en formem part integral creant un clar vincle empàtic. A més el con *escòpic* renaixentista, originat per el punt de fuga que convertia la superfície pictòrica en finestra i que, projectant-se simètrica-

81. La fotografia de Julien Vallou de Villeneuve “*Nu femeni*” del 1853 exposada al Metropolitan de Nova York sembla la font de la figura principal a l'obra de Courbet “*Les baigneuses*” 1853; 227 x 193. Oli damunt tela. Musée Fabre. Montpellier.

82. FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*. Opus.cit.

83. Les tres obres de Ingres es troben al Louvre: *La Grand Baigneuse (dita de Valpinçon)*; 1808; 146 x 97 cm; oli damunt tela. *Petite Baigneuse (o Baigneuse à l'Harem)*; 1828; 35 x 27 cm; oli damunt tela. *L'Harem*; 1868; 108 cm de diàmetre; oli damunt tela.

ment cap endavant definia la posició de l'ull de l'espectador, no li serveix. Courbet ha recuperat la superfície plana des del punt de vista temàtic i estructural creant un pla que per afinitat s'abat damunt la nostra posició: si, efectivament, abatem en un gir de 90° la malla que l'artista construeix en la seva pintura al damunt del lloc on som, la cruïlla que defineix la posició de la mà de la figura a l'aigua defineix igualment la nostra posició conceptual en relació amb el quadre. Ens trobem així davant d'una estructura conceptual que les meves peces *Mur-Escenari* i *Distància Zero* repeteixen.



23. J.A.D.INGRES. *Baigneuse de Valpinçon*. Oli sobre tela. 146 x 97,5 cm. 1808. Musée du Louvre. Paris.

## II.4. De l'ideal de la bellesa a la bellesa ideada. Cosmogonia i cosmologia en el tractament plàstic de les obres que ens ocupen

El tractament pictòric de Ingres és molt semblant al de David mentre que el de Courbet és totalment renovador; són dues visions del món totalment contraposades que generen pràctiques molt diferents. I són a més a més pràctiques completament ideològiques que expressen una visió del món, de l'univers, i de l'espai de la representació, tanmateix, antagònica. Aquestes relacions d'oposició interessaven aquest treball perquè són un fonament en la meua obra: un artista no mira el treball dels altres defugint la seva pròpia mirada, ans al contrari, amb el seu esguard produeix la mirada que produirà la seva pròpia obra.

Tornem a Ingres però. La seva pintura s'estén damunt la superfície de la tela com ho varen fer Poussin i sobretot David i com ho varen fer igualment els clàssics moderns (valgui la contradicció), com Rafael, per exemple, a qui tan admirava el mestre neoclàssic. Per a ell el prolegomen de la pintura era el dibuix. La imatge es definia des de la seva estructura formal, la qual cosa no vol dir que fos acolorida posteriorment, com podríem veure-ho en un Signorelli<sup>84</sup>, per exemple. Després d'estructurar la imatge concebuda en el dibuix, Ingres treballa amb superfícies de color amb degradacions i veladures però sempre reclus en la forma (l'*sfumato* de Leonardo hauria estat una gosadia per ell). Però Ingres és a l'hora extremadament minimalista. La repetició del mode i del model (com a les *baigneuses*) pren un caràcter quasi modular, constructiu, que no és estrany que influís posteriorment en una sensibilitat analítica com la de Picasso, esdevenint també tot un model, en aquest sentit, per la construcció del meu treball. L'estructura ortogonal de les seves composicions, un pla darrera l'altre o al costat de l'altre, ordenadament, racionalment, el podem pensar com a similar d'alguna manera als dels “*Boogie-Woogie*” de Mondrian; si retalléssim un fragment del ventre de la nimfa o una part de la cuixa obtindríem una imatge amb l'efecte d'un pla lumínic que ens podria fer pensar fins i tot en un James Turrell.

Així, l'essència de les veladures amb les quals treballa Ingres és la ocultació, la semi-transparència que proposa, com en els meravellosos pits de la

---

84. Veure el cicle de Signorelli a la Capella de San Brizio al Duomo d'Orvieto (1499).



“*Venus d'Urbino*” (1538)<sup>85</sup> del Ticià o a la “*Venus dorment*” del Giorgione (amb l'ajut del Ticià, precisament, cap al 1507-10)<sup>86</sup> -la qual sembla que en la seva source Ingres hagi posat en vertical- i que ens fan endinsar-nos capa a capa dins la tela, dins de la finestra renaixentista. Figura i fons, la construcció de Ingres sembla portada a terme per un geòmetra. L'esfera i el cilindre governen per impostació la representació de la bellesa ideal com més endavant ho va voler fer Cézanne. Pura idea i pur desig en un afany de càlcul que pressuposa un tot complet i immesurable en el mite d'una veritable cosmogonia. A l'empara d'una transcripció mitològica la seva tècnica pictòrica i la seva concepció de la representació se'ns revelen coherentment com a transmissores d'una visió de l'origen i de la finalitat positiva de l'univers.

La posició de Courbet és ben diferent. La tècnica d'aquest pintor consisteix en l'amuntegament de la matèria. Courbet no treballa en la transparència sinó en la construcció d'un seguit d'estrats que estructurin el món al nostre costat i no a l'interior de la finestra. En aquest sentit podríem parlar intensament de Pollock, per exemple. Courbet aplega amb la seva espàtula un seguit de capes, un *continuum* matèric que fins i tot dóna color a les parts fosques dels seus volums i de les seves formes. Manet i els primers impressionistes i post-impressionistes se'n valdran per a construir els seus quadres: Renoir pintarà les seves *baigneuses* desenvolupant Courbet; Cézanne organitzarà la seva dicció pictòrica amb petits cops de pinzell lleugerament sobreposats els uns als altres que quasi dividiran la imatge en veritables *pixels*; Seurat veurà com l'anàlisi de les aplicacions del color divideix la imatge per a conformar-la en la nostra visió; Van Gogh en pren i desenvolupa el sentit matèric del color; Gauguin n'usarà les ombres acolorides i el concepte de massa de color amb el seu *cloisonée*; i així fins Picaso, que si en el seu cubisme analític prenia la geometria ingressiana, en el sintètic farà valdre la divisió dels fragment del món que proposa Courbet; saltant el temps, molt més endavant encara, veurem com Richter esborrona la matèria de les seves imatges per a recuperar la visió de la realitat.

85. Tiziano. *Venere di Urbino*. 1538. 119 x 165 cm. Oli damunt tela. Galleria degli Uffizi. Florència.

86. Giorgione i Tiziano. *Venere dormiente*. 1507-10. 108,5 x 175 cm. Gemäldegalerie Alte Meister. Dresde.

Com hem vist anteriorment, Courbet construeix la seva imatge pensant la superfície física (plana i limitada) de la seva pintura i unificant en un tot allò que ens presenta. Ho dic així, presentar, perquè el gran pintor del Franc Comtat es va imposar treballar damunt la superfície de la seva tela com si fos la superfície del món. Courbet ens mostra a cada quadre un tros de l'univers, un tros del mateix espai estelat que tots gaudim cada dia, reflectint la seva concepció cosmològica, doncs per a ell no hi ha força mítica constitutiva que resisteixi la física i experiencial. L'home viu al món i Courbet l'experimenta i el tradueix en pintura. Cada cop d'espàtula, cada taca o punt afegit per el seu pinzell, sempre matèric, són un tros mesurable del món mateix on vivim. La veritat, el món, la realitat, es constitueixen damunt la superfície pictòrica perquè aquesta no és altra cosa que el seu lloc de sedimentació. La imatge del món, la realitat, cau, com un Ícar defenestrat i dissolt per l'escalfor del sol en un *dripping* damunt la tela i la tècnica de Courbet hi està al seu servei. No hi ha marge per a la bellesa ideal, però hi és tot per a la bellesa ideada, aquella que neix en l'experiència de la vida i que percebem a través dels ulls i del nostre intel·lecte i que ens permet plasmar-la en l'intent de representar, aquella que aquest artista construïa sobre la superfície de les seves teles amb els instruments del llenguatge i de la visió que li havien estat donats pel seu temps.

També hem vist com la voluntat de producció de discurs genera necessàriament una posició per aquell que n'ha de ser el receptor. Tant Ingres com Courbet estructuren una imatge que té els trets del manifest, de la declaració de principis. Ingres recull una llarga tradició i la concentra des del llenguatge heretat dels seus mestres en una imatge que recull la seva cosmogonia com qui parla des d'un púlpit. El seu discurs frontal és la presa de posició d'un artista que es pensa hereu i continuador legítim de quelcom més enllà de la seva voluntat i del seu temps, d'un discurs que explica l'origen i el sentit de les coses: un ideal sobreposat a l'experiència ordinària, que salva i il·lumina en la veritat absoluta d'allò que és la perfecció en el seu màxim grau: la bellesa. També hem vist com Courbet es situa en el pla contrari: l'artista d'Ornans és més que un predicador un home que reparteix fulletons subversius a la porta de la parròquia. Courbet construeix, còmplice, amb el seu art, un món que és el d'aquells als quals parla. Courbet és un de nosaltres. Semblaria que en certa manera, el traspàs cap al final del

*Trecento*, de la cultura àulica a la cultura humanista, es reproduceix aquí. La cosmologia de Courbet el destina a exaltar la realitat d'allò que tots els homes com ell veiem i vivim.

Finalment hem vist com les tècniques pictòriques es sobreposen a l'ideal dels artistes, els expressen i els continuen com una àmplia extensió del passat, amb voluntat d'incidir en el present del seu temps i amb voluntat de projecció de futur. Ingres pren des de l'estructura iconogràfica, compositiva i formal, el camí de l'al·legoria. Posa fons i figura al servei d'un relat de l'ideal que es construeix des d'una llum també ideal per a resoldre's en plans continus en degradació i en veladura. Ingres pensa en els seus models de l'escultura clàssica i tracta els seus volums amb la mateixa llum que ens els fa visibles. Cada centímetre quadrat de la seva figura és un panegíric de la memòria i d'una història feta de marbre. Si Plató no acceptava cap deixeble que no fos geòmetra a la seva Acadèmia, Ingres hi hauria concursat amb plenitud de forces. La precisió del seu anàlisi formal de l'oval i el cilindre és antològica, però l'encadena, com una *Andròmeda*, al hieratisme del classicisme mal entès per l'Acadèmia. La força d'allò que és mitològic, cosmogònic, lliga i sotmet el seu concepte de l'art i la seva tècnica al de la dinàmica demiúrgica.

En Courbet, com hem vist, treballa des de l'antípoda. La seva estructura compositiva és conseqüència d'una visió cosmològica de l'univers. Els Déus es retiren davant l'experiència i la voluntat política dels homes. Els pares de Courbet treballaven la terra amb les seves mans com ell ho fa en el seu tractament pictòric. La realitat crida la matèria, i Courbet la disposa damunt la superfície del seu quadre com ho fa un agricultor. Cada estrat de cops d'espàtula és un nou solc en el camp que llaura Courbet per a sembrar la seva llavor i oferir-ne el seu fruit a la resta dels homes. El seu no és un pla universal -com ho era en Ingres- sinó un programa polític. En les seves mans, la matèria pictòrica, conformadora de llum, conformadora de forma i d'experiència esdevé conformadora de món. La posició de l'espectador que genera en el seu quadre és la d'un individu no alienat per la Història i que decideix lliurement el seu destí. L'home és part integral de la natura. Si hi ha salvació, aquesta queda pendent de les nostres decisions i de la nostra voluntat més enllà del destí al qual apel·la Ingres. L'ofici de Courbet, i desitjaríem que també el nostre, es posa al servei d'aquest pen-

sament per a arruïnar, posar a zero, tota forma de distància entre el món i la seva imatge.



### III. Persona



24. Pep Agut. *Persona (Instal·lació)*. Aperto, LXV Biennal de Venècia, 1993. Col·lecció de l'artista i del Banco de España. Madrid.

“*Persona*” (figs. 24, 26 i 27) és el treball que vaig presentar a l'*Aperto* de la Biennal de Venècia el 1993. El projecte, originalment, estava format per tres elements que constituïen una instal·lació: un petit element fotogràfic, un altra també fotogràfic en forma de díptic i un tercer escultural i també díptic. Per diferents motius llavors estava molt interessat en la divisió de les obres que sortien dels meus projectes en fragments que tanmateix gaudissin del tractament formal i conceptual propis d'una peça individual. Aquesta última proposició pot veure's com una obvietat tot i que a mi no m'ho sembla: al món de l'art contemporani hi trobem sovint instal·lacions en les quals la confusió conceptual entre escala i jerarquia duu molts artistes a donar involuntàriament tractaments fins i tot contradictoris a les diferents parts de les seves obres i no estic parlant de la tan acadèmica voluntat d'estil sinó, de la per mi, imprescindible coherència interna que tot sistema ha de tenir per a ser-ho. En el cas d'aquesta obra el meu objectiu i el meu interès consistien en construir un sistema de relacions que es podria definir com a gairebé “orbital” però amb un punt de fallida aparent: el seu nucli hauria de ser similar al que els físics anomenen un forat negre. Per a realitzar el treball em vaig centrar en l'estudi de diverses obres del Barroc espanyol, molt particularment en les de Sánchez Cotán<sup>87</sup> i també -i per

87. Sánchez Cotán, Juan (1560-1627). L'estructura de finestra i ampit de les seves famoses natures mortes i la disposició del objectes representats en l'espai va ser una gran influència per a mi al llarg d'aquells anys. M'interessaven sobretot el seu escuet minimalisme (i era un artista barrocl) i la seva finestra (o fresquera) abocada al no res.

acostar-me a les qüestions relatives a la percepció, la visió i el cos- en alguns estudis sobre l'estigmatisme (que jo pateixo) i la coneguda deformació en oval de la còrnia, però obstant el que acabo d'apuntar, dedicaré aquest capítol a estudiar els aspectes més estrictament conceptuals que embolcal·len la gènesi d'aquesta obra.

### III.1. Persona improbable

Al capítol anterior citava Gustave Courbet per explicar que no es pot pintar allò que no s'ha vist mai. El pintor francès parlava òbviament de la realitat física, de la del món dels fenòmens aparents. Encara més amunt però he analitzat la *Madonna del Parto* de Piero de la Francesca i he intentat mostrar que, no obstant el que afirmava l'artista francès, es pot parlar d'una altra realitat a l'afora de la realitat mateixa i a la qual ens podem remetre per encabir-la també al món de les representacions. Courbet, emparat en el voler ser coherent amb el seu posicionament polític es negava de pla a representar un àngel perquè aquest formava part d'un panorama iconogràfic que durant segles havia mantingut el programa àulic del poder centralista i reaccionari de l'Església Catòlica i també bona part dels governants del seu país. L'estatut conservador d'aquella ideologia xocava de front amb el pensament socialista/anarquista del pintor del Franc-Comtat.<sup>88</sup> Per a ell, plantejar-se un tal tipus de projecte feia part de la total improbabilitat. Per això va ser capaç de pintar l'"*Enterrament d'Ornans*", (fig. 25) un quadre on hi enterrà la pintura romàntica i neoclàssica d'història i certament un món obscur que semblava amagar la possibilitat de representar el món veritable.<sup>89</sup>

"*Persona*"<sup>90</sup> és una obra que es fonamenta també sobre d'un cert sentit de la improbabilitat, però en el sentit oposat a la de Courbet i, en canvi, més propera a Piero en aquest cas. "*Persona*" intenta o s'ocupa de fer visible allò que roman invisible, esdevé una mena de cant sense veu, un deliri de la mudesa o una mena de cos en absència. En aquesta modalitat del silenci que l'embarga queda aprop del parlo-menteixo de Foucault.<sup>91</sup> També de la d'aquella soprano que no pot trobar la seva veu damunt de l'escenari a la magistrat pel·lícula de Bergman i de la qual en vaig prendre el títol per la peça.<sup>92</sup>

88. FRIED, Michael. *Le Réalisme de Courbet*. Gallimard. Paris, 1993. COURBET, Gustave. *Correspondance de Courbet*. Edició de Petra Ten-Doesschate Chu. Flammarion. Paris, 1996.

89. COURBET, Gustave. *Un enterrement à Ornans*. Oli damunt tela. 315 x 668. Musée d'Orsay. Paris.

90. AGUT, Pep. *Persona*. Fotografies, metacrilat, fusta i tela. Dimensions segons instal·lació. 1993. Col·lecció de l'artista i del Banco de España. Madrid.

91. FOUCAULT, Michel. *El pensamiento del afuera*. Pre-textos. Valencia, 1988.

92. BERGMAN, Ingmar. *Persona*. Film. 1H 25'. Suècia. 1966.





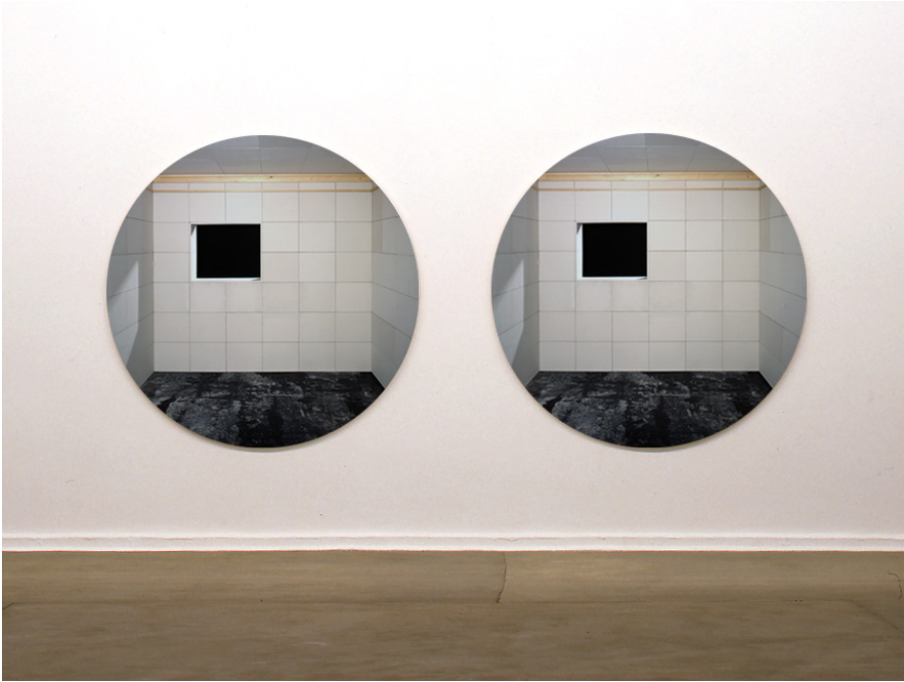
25. Gustave Courbet. *Un enterremant à Ornans*. Oli sobre tela. 315 x 668 cm. 1849. Musée D'Orsay. Paris.

El concepte d'improbabilitat, com passa amb tants d'altres, de seguida s'enfila més enllà del significat del diccionari. És un concepte que en realitat es nega a sí mateix i que ha de fer-ho per força, doncs el seu fonament és bàsicament la necessitat de la seva negativitat doncs és en ella on troba el seu potencial semàntic. Així la tendència, de la cosa que sigui, a no ésser, és la que la determina en la seva improbabilitat i en constitueix la seva essència. Aquest no “voler-se” -gairebé programàtic- en res més que la invisibilitat, una de les formes de l'exterioritat de l'ésser, fa de la corporeïtzació de l'improbable un *dasein*, paradoxalment, en absoluta absència.<sup>93</sup>

Existir sense ser-hi és una estranya paradoxa. No contravé el principi fonamental de la cultura cristiana i occidental que sembla fundar-se en la idea de Déu, però no pot menys que produir en nosaltres cap altra cosa més que la completa perplexitat. De fet, a les nostres llengües el verb és el principi i és l'acció. Recordem el passatge bíblic per a excel·lència determinant de la nostra cultura: *Al principi fou el verb*.<sup>94</sup> El verb és l'origen de l'acció que comença per tant en la paraula, és l'origen de la representació i també l'origen de la imatge. Què hi havia abans del verb? El silenci radical,

93. El *dasein* [ésser aquí] de Martin Heidegger que ja hem anotat més amunt. En aquest cas forcem el sentit del concepte i ens aproximem al punt de vista crític que desenvolupà Levinas.

94. Aquesta coneguda asseveració varia substancialment segons cada edició. Ens remeten a les edicions Paulines.



26. AGUT, Pep. *Persona* (Els meus ulls). 2 Tondos de 198,00 cm. Fotografia en color. Col·lecció Banco de España. Madrid.

potser la beatífica quietud altra vegada.<sup>95</sup> A Occident construïm amb els verbs les nostres vides, en forma positiva o negativa. El principi de les nostres paraules i pinzellades és actiu, és una actuació del verb, pronunciat sempre des de la buidor més essencial. A les llengües asiàtiques el verb pot prendre la forma de la suspensió i la contemplació i d'aquí emergeix la seva cultura del cos i de la imatge radicalment diferent a la nostra. Per a nosaltres la possibilitat de la inacció de l'acció forma part de l'improbable més absolut.<sup>96</sup> El treball en la improbabilitat queda sempre, i per aquestes raons, aprop d'allò excèntric, i els tres elements que conformen "*Persona*" funcionen efectivament en tres òrbites diferents.

95. Ens retrobem aquí amb l'esperit nihilista de Nietzsche sobre tot al *Zaratustra* i a *Ecce homo*. NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo*. Alianza Editorial. Madrid, 1985.

96. CHRISTIN, Anne-Marie. *L'image écrite ou la déraison graphique*. Flammarion. Paris, 2009.

El petit element fotogràfic és el que treballa en la més petita, la més propera a la massa cega que concentra tota la força del treball. Es tracta d'un autoretrat fotogràfic (corresponent a les dimensions d'una tela de vuit punts figura, 8F)<sup>97</sup> realitzat pràcticament en la foscor absoluta, de manera que l'espectador el percebia en principi com un rectangle negre brillant damunt del qual s'hi reflectia el seu propi rostre.<sup>98</sup> Amb més atenció l'espectador hi podia descobrir el meu autoretrat i els seus moviments per a eliminar el seu emmirallar-se l'havien de guiar vers una reflexió sobre la ceguesa i la improbable voluntat de renunciar a veure-hi. La renúncia és una forma de la voluntat, en aquest cas, aclucant els ulls. Picasso deia que als rossinyols se'ls hi han de treure perquè cantin millor.

El segon element era un díptic fotogràfic constituït per dos tondos de gran format (propers als dos metres de diàmetre). La imatge consistia en l'interior d'una de les cambres construïdes amb teles de pintor del 8F que jo produïa a l'època. Al fons de la cambra i en posició completament frontal a l'espectador s'hi veia una finestra que citava les natures mortes de Sánchez Cotán mostrant un espai negre.<sup>99</sup> A l'ampit, la traça de la llum que penetrava des de la foscor. Una improbable il·luminació doncs, per aquella al·legoria de l'ull i de la visió del no res. Es volia determinar la posició de l'espectador com si fos la retina d'aquells ulls cecs de manera que la imatge que d'alguna manera es projectava al seu damunt, a l'interior dels seus ulls, fos la d'aquella buidor essencial de la que parlo sovint.<sup>100</sup> Però l'obra era una imatge física i no un mer producte de la imaginació. Aquella visió doncs de la ceguesa de l'un mateix havia de conduir a algun lloc i

---

97. A cavall dels segles XVIII i XIX es varen anar definint els que esdevindrien formats universals per als bastidors de teles per a pintor. El vuit figura o 8F és el format que es va assentar com a més adequat per a la retratística. Les seves dimensions són 46 x 38 cm. El vaig utilitzar durant molts anys per a la realització de les meves construccions. Volia que el cos de les mateixes fossin els potencials retrats de totes les persones possibles.

98. La fotografia es va positivat en paper brillant i reflectia com un mirall els rostres d'aquells que la miraven.

99. Sempre hi ha la discussió entorn l'estructura de finestra que Sánchez Cotán usava des de 1603 per a les seves natures mortes. Hem pensat sempre que aquest anàlisi correspon a una visió narrativa de l'objecte que tracta i no a un de pictòric. Sánchez va construir les seves imatges amb una visió ultramoderna de la disposició dels objectes a l'espai i de les relacions geomètriques que les línies derivades d'ells produïen. Sense ànim d'exagerar voldria dir que el pintor més pròxim al sevillà en tota la història de l'art és possiblement Piet Mondrian.

100. Sembla un contrasentit elaborar la imatge de la ceguesa. Potser, i d'alguna manera, el quadrat negre malevitxià en sigui un exemple prou reeixit. Preferim però les pintures de Ad Reinhardt des d'aquest punt de vista.

aquest lloc havia de ser la por a la ceguesa mateixa. Lluny d'un miratge el que es feia present era la por a aquella buidor bestial propera a aquella altre amb la qual Dant ens introdueix a l'inici de la *Divina Comèdia*:

A la meitat del camí de la vida  
em vaig trobar dins d'una selva obscura,  
perquè havia deixat la recta via.  
Quina cosa tan dura és dir com era  
una selva salvatge, i aspra i forta  
que em renova la por només pensar-hi.  
És tan amarga, que és poc menys que mort.  
I per parlar del bé que hi vaig trobar,  
diré també altres coses que hi vaig veure.  
No sé explicar bé com hi vaig entrar:  
tan ple de son estava en aquell punt  
en què em vaig apartar del bon camí!<sup>101</sup>

El tercer element de la peça era un element escultural. Damunt d'una peanya molt baixa construïda amb els esmentats mòduls de tela de pintor i les seves fraccions s'hi muntaren dues vitrines de metacrilat transparent de dimensions capaces d'albergar-hi un cos humà. La qüestió de l'escala era fonamental i l'espectador que les mirava podia descobrir un punt de vista des del qual el joc de reflexes l'emmirallava aparentment a l'interior d'una de d'elles.

Una presència improbable a l'espai de l'absència radical, al d'una representació d'allò que no es pot representar per la seva condició de mutabilitat contínua. Llavors, què es representava a l'interior de les vitrines quan ningú hi era present? Tot i res més que elles mateixes. Com ho hem estudiat veient el moviment del tendal i dels àngels a la "*Madonna del Parto*" aquí la imatge racionalitzada de les vitrines porta també a la ceguesa, a la oclusió de tota possible representació. Les dues vitrines funcionaven com un dispositiu que cercava construir al seu interior allò que solament trobaven a l'exterior d'elles mateixes i era estrany observar, posionat

---

101. ALIGHIERI, Dante. *Divina comèdia*. Versió de Joan Francesc Mira. Editorial Proa. Barcelona 2000.

enfrent d'algun dels seus costats, com algun altre visitant que s'aturava a observar-les quedava també reflectit al seu interior com per a ell ho devíem estar nosaltres.<sup>102</sup>



27. Pep Agut. Persona (Vitrines). Aperto, XLV Biennial de Venècia, 1993.

---

102. La instal·lació de les vitrines de metacrilat de 'Persona' són una operació veritablement difícil. Els angles de incidència de la il·luminació als espais d'exposició és molt sovint difícil de controlar.

### III.2. Persona invisible

Hem anat seguint el fil sobre la improbable presència de la representació problematitzada a l'espai i al lloc de la representació. Hem vist que no veure-hi en pot ser una part fonamental. La invisibilitat és una condició necessàriament annexe a la de la seva contrària. D'alguna manera, penso, hem afrontat l'espai de la representació en les condicions d'un excés de llum, i sabem que l'excés de llum, com el reflex damunt de la neu a les muntanyes, crema la retina i porta a la ceguesa. La ciència ens diu que les imatges romanen durant un segon fixades damunt la retina i que el nostre cervell és capaç de processar-les en aquest interval per tal que les parpelles puguin obrir-se i tancar-se per a poder humidificar els globus oculars. Així podem considerar que si pensem l'acció de veure en la forma d'una representació lineal, aquesta queda segmentada per la clausura i obertura dels ulls i no en una línia contínua. Per tant l'acció de veure-hi és simultània a l'acció de pensar allò ja vist: la nostra "línia" de visió es componria dels segments propis de la pura visió i dels de les interrupcions dels moments de record. La visibilitat o la invisibilitat serien ambdues part d'un procés memorístic. Diríem que l'acte de mirar és sempre una caiguda en el temps com ho hem esmentat més amunt en relació a Cioran. El record instantani d'allò que per un moment oculten les parpelles és el que ens permet la visió. A "*Persona*" aquest moment s'explota i s'allarga indefinidament. Allò que hi veiem és solament un record, una memòria de l'acte de mirar, és assolir la malaltia crònica de voler veure-hi, tant aquella de mirar amb els ulls oberts com aquella de fer-ho amb les parpelles closes.

Però ara no em voldria explicar tant des de les característiques mentals o físiques positives de la peça sinó que voldria fer-ho en referència a la plàstica de la mateixa fonament-me en les seves solucions formals i de contingut relacionades amb l'excés d'aquesta llum que qualificaria d'apòcrifa.<sup>103</sup> Perquè la voluntat de la ceguesa no és una forma solament no canònica del pensament sinó que és un mode de selecció molt operatiu (i altament operatiu) fora de tot cànon possible. Per això interessa a l'art des de fa se-

---

103. La llum apòcrifa, en diem, per oposició a la llum hagiògrafa. Si l'escriptura de la llum de la veritat corre de la ma de Déu en els textos hagiogràfics (l'Església considera així, i entre d'altres, els dels quatre evangelistes), la llum apòcrifa seria la pròpia de la il·luminació personal, de la d'aquell que escriu des de la seva voluntat i solament a l'empara de la humanitat.

gles, en tant que és una potent forma de la vida. Quan acluquem els ulls per pensar allò que s'ha vist, la forma i la llum que hi romanen a dins s'estenen en un registre semblant al d'un negatiu fotogràfic contenint sempre la visió aquestes dues parts de llum i d'ombra. És una estranya experiència negativa de la llum, doncs és des d'ella que podem detectar certes malalties a la nostra visió i tanmateix l'oftalmòleg crema la nostra retina amb la llum per observar-la. Ens ceguem per mirar com mirem. Les pupil·les es tanquen com ho fa un obturador fotogràfic i augmenten la seva capacitat d'enfocar damunt la retina aquella imatge de la llum en excés que no ens permet de veure ni tan sols aquesta llum que ens està cremant.

És molt probable que les ombres estiguin a l'arrel mateixa de la consciència humana d'allò que sigui una imatge com les petjades dels peus a l'arena de la vora del mar podrien estar a l'origen de l'escriptura.<sup>104</sup> Molt més enllà del mite de la caverna i de l'ús pedagògic-poètic del concepte d'ombra articulat per Plató, l'ombra ens guia en la invisibilitat a l'interior d'un aspecte de la ceguesa. La ceguesa radical és un accident físic, però la visió de l'invisible és una voluntat a la qual pertany tota forma d'imaginació. Si no veiem fantasmes és perquè no els volem veure i "*Persona*" és de fet una fantasmagoria si no ens aturem a veure allò que hi veiem amb els ulls i tanmateix ens aturem a fer-ho amb la nostra ment. Sobre la fantasmagoria, més enllà d'una teoria de la visió se n'hauria de fer una sobre l'ocultació i la voluntat (i la necessitat, també) de tancar els ulls: la bella història de Lot és una superació experiencial i moral de la vella història de la *Callipigia*. És bonic pensar que mirar endarrere en el temps, com Edith, ens pugui convertir en estàtues de sal i que de fet sempre hi devem estar a un punt. Potser és per això que les nostres llàgrimes són salades.<sup>105</sup>

Però què és el que podríem veure mirant endarrere en el temps? Ombres de realitats desaparegudes que encara ocupen la nostra ment, fantasmagories. Fantasmagories produïdes per la desaparició gradual de la facultat de veure-hi, de mirar en la subjectivitat del record: no existeixen encara les diòptries per a corregir la malaltia d'Alzheimer ni la de la desmemòria. El desordre de la memòria no es altra cosa que el desordre de les experièn-

---

104. CHRISTIN, Anne-Marie. Op. Cit.

105. Edith, esposa de Lot, desobeint el mandat de Déu, va mirar enrere i es va convertir en estàtua de sal.

cies de visió que s'han projectat a la nostra ment. La història s'ha de traïr necessàriament a si mateixa per a convertir-se en relat. Sinó fos així seria solament memòria genètica, una ruïna per a tota possibilitat de poesia. El grandios Homer, o el Tasso, no existirien.<sup>106</sup>

Però la *persona invisible* que proposo, insisteixo, no és tant un accident com una voluntat. Es fonamenta en certa manera en aquell somni infantil de tornar-nos invisibles una estona i poder-nos permetre justament de mirar allò que no se'ns mostra o que no se'ns vol mostrar. Quan afrontem l'invisible sabem que, tanmateix, algú ens mira des del secret de la seva invisibilitat i que ens confrontem, per tant, amb un límit nostre, al fet que som nosaltres mateixos qui mira, que som nosaltres que ens mirem. De fet, la fe, mirada des del punt de vista de les religions, es fonamenta en això: allò que es vol veure però que no es pot mirar essent-hi solament en absència. Viure en l'invisible és l'espera de la descoberta de la mirada pertorbadora del ceg que portem tots a dins. Emmirallats en l'absència doncs, i la seva essencialitat, quedaríem ara molt lluny del nostre admirat Aristòtil i de la seva *Física* i ens acostaríem més als arguments, quasi sofistes, d'una mena de Sant Anselm vestit amb la túnica de Gòrgies.

---

106. TASSO, Torquato. *Gerusalemme liberata*. Giulio Einaudi editore s. p. a. Torino, 1971.



### III.3. Persona absent

*Persona* és la construcció pròpia d'un malabarista. Es llancen els bastons a l'aire i aquests es converteixen en nau espacial com al film de Kubrick.<sup>107</sup> En la seva retòrica de l'oblit i l'absència aconseguix que aquell qui mira esdevingui en realitat la figura absent de l'escena. Des d'aquest punt de vista és completament oposada a "*Mur-Escenari*" que he analitzat al capítol I. Les relacions entre les parts de l'obra i qui les mira imposen aquí una certa dinàmica de desplaçaments descentrats, com si tota la relació que es pogués prendre amb ella llisqués entre els nostres dits com ho fa l'aigua. Semblaria que la peça es mou cercant sempre de no quedar al nostre abast, sempre en una mena d'asimetria controlada com la pròpia dels moviments de la figura del cavall al joc d'escacs.

L'absència és la forma radical del desplaçament. Ja he parlat de la fantasmagoria de la desaparició. L'absència és una presència implícita que no es dona de fet. Tanmateix hi és, la cosa és aquí: *dasein*. És la figura de la incontingència de l'ésser i roman com a tal figura. La seva aparició només es pot donar davant d'uns ulls tancats. L'absència és de fet l'actor fonamental en el teatre de l'existència. L'exemple més extrem és el de la presència de Déu. També en el món grec arcaic i antic es contemplava la presència d'allò que no hi era de fet. Precisament per a consolidar l'experiència de la impresència varen desenvolupar el seu repertori de representacions de les divinitats. Ho havien fet molt abans els mesopotàmics però aquests derivaven les seves representacions envers la figura dels seus reis. Els grecs, n'he parlat breument més amunt, cercaven en les matemàtiques i particularment en la geometria el cos mateix de l'absència. El pitagorisme és en realitat una filosofia de l'absència: el cos genèric s'ha de trobar per força fora d'un cos específic al qual ha de contenir en la seva idea. I per això el cos específic és representable.<sup>108</sup> Construir una teoria de la representació sense passar per el món grec és tan impossible com anar a peu a la lluna. De fet, el seu cànon no deixa de ser una aplicació de l'estudi del camí a la lluna seguit pam a pam. La geometria d'aquells cossos de l'absent mesura distàn-

---

107. KUBRICK, Stanley. "*A Space Odyssey*". Film. 161'. Gran Bretanya i EEUU. 1968.

108. Ja hem parlat del concepte d'específic en Judd i Morris.



28. Petrus Christus. *La lamentació*. Oli sobre taula de fusta de noguera. 98 x 188 cm. 1455-60. Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique. Bruxelles.

cies de fet interestel·lars: en realitat la distància entre els dos mugrons del “*Dorifor*” o els de la “*Venere Medicea*” és la que hi ha entre dues galàxies.

Cal no aproximar de cap manera els conceptes d'absència i solitud. La solitud és una forma de la presència en els altres, és un posicionament en la comunitat i dins de la seva protecció. L'absència no pot tenir altres correlacions afectives que les d'allò volitiu. L'absència no és un estat com ho són el sòlid, el líquid o el gasós. Hi ha quelcom de profundament irreal en la seva -em permeto de dir-ho així- materialitat. Les formes artístiques s'hi recolzen sovint. El quadre la “*Lamentació*” de Petrus Christus a Brussel·les (fig. 28) n'és un exemple formidable.<sup>109</sup> No és estrany que totes les figures de l'escena no mirin altra cosa que el no res que són elles mateixes: es contemplen en la seva pròpia absència. No penso que hi hagi tants quadres a la història de l'art en els quals el Crist hi estigui representat però que no hi sigui en realitat.

Sembla una afirmació purament retòrica, però si compremem que les imatges són una més entre les ficcions de la realitat sabrem de nou tancar els ulls per a veure-les. Més amunt he parlat en aquest mateix sentit de la

109. CHRISTUS, Petrus. “*Lamentació*”. Oli damunt taula de noguera. 100,5 x 192 cm. 1455-60. Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique. Bruxelles.

irrealitat de la nostra pròpia imatge i naixença i del govern de la irrealitat de les imatges damunt la nostra existència.

A “*Persona*” pretenia fer que els visitants penetressin aquest lloc on el doble de les coses es revela a sí mateix. Excepte el petit autoretrat en l'obscuritat, els altres elements són díptics per aquest motiu. L'espectador havia de quedar necessàriament desdoblant en el seu percebre com si a cada ull li correspongués una percepció i un cervell diferents. Penetrar aquest espai conceptual al qual em refereixo és penetrar el territori de l'hermetisme. “*Persona*” és una peça críptica, tancada, que no voldria ser compresa per ningú encara que la seva natura de dispositiu la traeixi. Aquesta era la meua voluntat des del primer instant, traïr el meu propi desig per a produir el dels altres.

Però quina és la forma del desig davant d'una imatge o d'uns objectes que són en realitat una forma de l'escriptura? La forma del desig esdevé la pròpia trampa que cadascú s'interposa davant d'allò amb que es vol relacionar. L'extensió primera del desig és la d'omplir l'espai que quelcom abandona davant de nosaltres manifestant-se en la seva absència. En àrab es diu “*hal-lal*” i vol dir espai buit. Els hebreus avui encara usen l'arrel d'aquesta paraula per a dir “*hal-lalim*”, aquell que manca, referint-se a aquells que moren lluitant amb el seu exèrcit. Carregats de voluntat som capaços de traspasar normalment el llindar entre l'espai de la representació i la realitat a la recerca de la bellesa, aquella que no és en sí mateixa sinó en nosaltres, elegant com les formes de Praxíteles o vulgar com les de la Callipigia. Tant se val. Traspasar aquest llindar és l'acte més potent que pugui realitzar qualsevol ésser humà tal i com Zaratustra ens va ensenyar a traspasar-lo per a deixar de ser micos.<sup>110</sup> Però he dit que el desig és una forma de l'escriptura i diré ara que ens aboca a una forma de la confiança:

*“Un pot preguntar-se: Perquè aquesta confiança? I un pot respondre pensant que Kafka pertany a una tradició en la qual el més elevat s'expressa en un llibre que és l'escriptura*

110. NIETZSCHE, Friedrich W. Així parlà Zaratustra. Ed. 62 i “La Caixa”. Barcelona, 1983. “*Jo us predico el super-home. L'home és quelcom que ha de ser superat. Què heu de fer per a superar-lo?. / Fins ara tots els éssers han creat alguna cosa que els supera: i vosaltres voleu ser el reflex d'aquesta gran marea i recuperar fins a la bèstia en comptes de superar l'home? / Què és el simi per a l'home? Una riallada o una vergonya dolorosa. I precisament ha de ser això l'home per al superhome: una riallada o una vergonya dolorosa.*”

*per excel·lència, tradició on les experiències extàtiques foren realitzades a partir de la combinació i manipulació de les lletres, on és dit que el món de les lletres, les de l'alfabet, és el veritable món de la beatitud. Escriure és conjurar els esperits, tal vegada alliberar-los contra nosaltres, però aquest perill pertany a l'essència del poder que allibera.*<sup>111</sup>

Escriure-pintar. El poso ara com a binomi parafrasejant el parlo-menteix de Foucault. Des de la meua no-confiança en la possibilitat de la representació ens aboquem als hiatus que romanen entre mots, entre imatges. Coneixem els llibres, coneixem els quadres. La pintura per excel·lència, com totes les formes de representació en la nostra cultura judeocristiana, sorgeix de la construcció del text des de les seves lletres que amaguen en l'absència radical tot allò que cadascuna d'elles no afirma. El pintor o el fotògraf escriuen llums o ombres, escriuen imatges, i conjuren els esperits de la nostra representació i de la seva absència, *els alliberen també contra nosaltres, però com hi afegeix Blanchot, aquest perill pertany a l'essència del poder que s'allibera.*

Pintar, això és, escriure una imatge,<sup>112</sup> o fotografiar, inscriure una imatge,<sup>113</sup> són accions que parteixen de la consideració més profunda de l'absència. La materialitat d'aquests medis i la del procediment per a realitzar-los entren en profunda contradicció -per l'estatisme que els hi és propi- amb allò que cerquem. Podríem amagar-nos darrere dels vint-i-quatre fotogrames per segon d'un film o darrera la construcció en petites unitats de la imatge electrònica (segueixo preferint Cézanne o Seurat, que veig com a inventors del píxel). Jo prefereixo pensar l'absència en solament allò amb que la podem pensar tots: saltar a buit, com el trapezista de Kafka o l'artista Yves Klein. Els seus són salts realitzats per pura vocació.

111. BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario*. Paidós Ibérica. Barcelona, 1992.

112. Hem insistit en l'origen de les nostres imatges en la grafia del text. CHRISTIN, Anne-Marie. Op.Cit.

113. La fotografia no pot ser una grafia damunt l'arena com l'escriptura o un dibuix. La fotografia s'inscriu dins el territori material preparat per a fer-la i el modifica en la seva totalitat: com un tatuatge, la imatge fotogràfica pren cos en un objecte que parafraseja la nostra retina.

### III.4. Persona parlant

*Menteixo*, parlo. Ens ho diu Foucault al “*Pensament de l’afora*”. És interessant pensar que la veu que escoltem quan llegim és necessàriament la nostra sobreposada a la de l’autor del text. Així, llegir, parlar-nos, pot ser mentir-nos. En el moment mateix que ens diem -llegeixo-, ens diem igualment, -menteixo. El pensador francès ho analitza des de l’argument d’Epimènides i ens diu sobre el fet que aquell que parla és necessàriament el subjecte del qual es parla:

*“Tota possibilitat de llenguatge es troba aquí evaporada per la transitivitat en la que el llenguatge es produeix. El desert és el seu element. A quina extrema subtilesa, a quin punt singular i tènue, arribaria un llenguatge que volgués reivindicar-se en la despullada forma del “parlo”? A menys, precisament, que el vuit en que es manifesta la exigüitat sense contingut del “parlo” no sigui una obertura absoluta per on el llenguatge pugui propagar-se a l’infinit, mentre el subjecte -el “jo” que parla- es fragmenta, s’estén i es dispersa sobre aquest espai despullat”*<sup>114</sup>

Aquesta transitivitat és també la de *Persona*. En aquesta obra el llenguatge es produeix també en el desert. Podria parafrasejar-ho dient: *miro, sóc cec*. Però se’m dirà que la mirada no produeix llenguatge (pot ser cert) i que no es possible mirar sense veure-hi. Respondré emparant-me en tot el que he escrit fins ara i en l’argument paradoxal que prenc emulant també Epimènides. Perquè “*Persona*” argumenta el seu dir en la consciència que la seva pròpia revelació, la parla per a sí mateixa, és una forma possible del mentir. Des d’aquest punt de vista, aquesta obra és també una obra del sofisma. Però com és sabut, i seguint Foucault, les obres d’art contemporani es caracteritzen per aquest redoblament que les permet de designar-se a elles mateixes. La seva interiorització no pertany a altra cosa que a la mirada superficial. Però:

---

114. FOUCAULT, Michel. *El pensamiento del afuera*. Op. Cit.

*“[...] es tracta molt més d'un trànsit a l'”afora”: el llenguatge escapa el mode de ser del discurs -és a dir, a la dinastia de la representació-, i la paraula literària es desenvolupa a partir de sí mateixa, formant un xarxa en la que cada punt, distint dels altres, a distància fins i tot dels més pròxims, es situa per relació amb tots els altres en un espai que els conté i els separa al mateix temps. La literatura no és el llenguatge que s'identifica amb ell mateix fins al punt de la seva incandescent manifestació, és el llenguatge allunyant-se el més possible de sí mateix...”<sup>115</sup>*

He parlat a bastament de l'afora. N'he robat en part les idees de Foucault. Però solament en part. També la meua pròpia experiència ha estat un lloc per als altres a través de la meua obra situada sempre en el perímetre de l'absència. Veiem que Foucault però, associa discurs i representació. Jo també. És en aquest lloc on la representació problematitzada ha corregut sempre al costat de les noves experiències generades amb les noves peces. “*Persona*”, en aquest sentit és, com “*Mur-Escenari*”, un altra punt de concentració de discurs plàstic i teòric. La seva parla és la parla de la visió associada a la teoria, és discurs. És una circumstància estranya perquè les obres d'art són en principi autosuficients des del punt de vista dels seus continguts en tant que aquests estan integrats en la seva condició d'imatges. “*Persona*” no és autosuficient. És difícil, fins i tot molt difícil, carregar damunt l'esquena tot el que aquesta peça amaga en la seva parla. Els seus díptics ressonen com un eco que diu dues coses a l'hora. Vol ser vista amb dos ulls separats, vol ser escoltada amb dues orelles distintes. El seu ressò no és ja solament el de l'eco quan l'anomenem sinó aquell que produïm quant no fiant-nos del ressò repetim el mot dues vegades: “*Eco-Eco!*” El so que ens retorna la carena de les muntanyes és tota una altra veu, una que també es repeteix a sí mateixa en el seu parlar. No imita tant els sons que emetem, com ho fa amb la nostra actitud, per això quan callem no diu res més en adonar-se'n després d'uns instants. I és que el silenci fa part de la parla. No és rar que John Cage omplís de sons muts aquests hiatus entre mot i mot, nota i nota, en la cridòria del silenci en els quals la música és

---

115. FOUCAULT, Michel. *El pensamiento del afuera*. Op. Cit.

purament una concatenació de sons sords que es responen a sí mateixos solament al compas del temps.<sup>116</sup>

On s'ajunten les formes hi ha un interstici (Leonardo ho volia impedir amb el seu *sfumato*). Aquest interstici és el lloc de la ferida a la qual ja m'he referit. Roman sempre oberta, fins i tot quan les formes que la originen desapareixen amb trampes com la perspectiva. Els punts de fuga, de fet, absorbeixen la imatge que es volia projectar damunt dels nostres ulls. És un dels problemes del con escòpic: la imatge que capta la nostra retina o el so que capten els nostres timpans es tradueixen en un punt de fuga en el nostre cervell. De l'Eco! No en queden ni la “e” ni la “o” sinó solament l'interstici, encara que sigui brevíssim: “c”. La parla es produeix des de, i amb, la mudesa. René Char ho va dir molt bé amb el seu vers: *no sé com callar, no sé com cridar!*<sup>117</sup> En queda solament la parla, anodina i suau com una brisa que alleugera l'escalfor de l'estiu a les orelles. A l'oïda solament hi roman el murmuri que es desplaça des d'uns llavis desconeguts. La parla és una roca i els seus fragments serveixen solament per a les lapidacions o ja dissolta en arena, per a enterrar-nos.

“*Persona*” obeeix aquest silenci a crits en la seva parla. “*Persona*” és un riu que passa, i com deia aquells savi grec, no ens hi podem banyar dues vegades, però sí que podem romandre als seus meandres, punts de vista davant els reflexes de la nostra imatge i davant la visió cega dels ulls buidats per el bec de corb de la parla. Però com podríem alterar el silenci sinó fos amb els objectes que produeix l'art? Els objectes de l'art ressonen dins de sí mateixos i les seves formes. Les seves capes de pell són membranes que n'expandeixen el so com petits altaveus que vibren com el cor d'una grana o com l'explosió d'una bomba. Potser és més aviat això: la seva ona expansiva et çaça i marca fins, potser, la mort. Queda, en qualsevol cas, la ferida. Amb Santa Teresa ho podem pensar amb aquells versos que deien, *Alma, buscarte has en mí/Aquellas palabras/Ayes del desierto.*<sup>118</sup> Perquè les paraules, la parla, certament porten al desert de la representació. Com ho em vist de la ma de Foucault, el desert és el seu element.

116. Pensem en la famosíssima composició de Cage, 4'33”.

117. CHAR, René. “*Fureur et mystère*”, a “*Feuillets d'Hynos*”. Gallimard. Paris, 2017.

118. Són tres versos dels corresponents poemes de Santa Teresa de Àvila.

### III.5. Persona abstracta

La irrupció de l'eco davant la nostra salutació a les muntanyes és pertorbadora. La sobtada aparició d'aquella veu altra irromp com una fractura en la nostra posició abstracta. També és així davant la muralla d'una obra d'art feta de silenci i d'obscuritat. Encara que la resposta que n'obtenim no hauria de ser pròpiament una ruptura doncs podríem conformar-nos amb el silenci. Però aquest *con-formar-nos* no és un acte de resignació sinó quelcom que queda lluny del sentiment de culpa o de pecat. És més aviat un altre replegament damunt de tots els replegaments que ens conformen. Persona abstracta és la condició en la qual podem observar-nos més enllà del mirall. És un estat no extàtic, però de profunda calma espiritual, a molt baixes revolucions. Les justes tan sols per a observar que hem estat capaços de romandre panxa enlaire al bell mig de la foscor que ens embarga:

*“A algú panxa enlaire a l'obscuritat. Ho nota per la pressió a l'esquena i els canvis en l'obscuritat, quan tanca els ulls i de nou els obre. Solament es pot verificar una part d'allò que s'ha dit. Com, per exemple, quan sent: “Estàs panxa enlaire en la foscor”. Llavors ha d'admetre la veritat d'allò dit. Però la major part, amb molt, d'allò dit, no es pot verificar. Com, per exemple, quan sent: “Vares veure la llum per primera vegada tal i qual dia i ara estàs panxa enlaire en l'obscuritat.”*<sup>119</sup>

*Persona*, com em sembla haver-ho dit, es mou en aquesta obscuritat essencial, i no és fàcil, no és gens fàcil, moure't en la foscor. No és que els sentits, i, particularment el de la visió, facin fallida (veure la foscor és tant com veure la llum; Beckett ens diu que la nostra visió en percep els canvis tant obrint com tancant els ulls). És solament que a la foscor, en la plena obscuritat, no hi ha traça dels nostres moviments, dels nostres gestos més enllà de la consciència d'haver-los volgut fer. En l'obscuritat la veu, per exemple, no sap ben bé on ha d'anar, de manera que s'expandeix sense fer-nos cas solament seguint les lleis de la física; són paraules que com els

---

119. BECKETT, Samuel. “*Compañía*”. Ed. Anagrama. Barcelona, 1982.



cercles concèntrics que es produeixen quan llancem una pedra a l'aigua simplement s'estenen amb esforç fins a diluir-se en el corrent. El llenyatge però, també els llenguatges plàstics, volen anar sempre més enllà de les condicions de laboratori que exigeix el mètode científic. Pel que fa als discursos en arts visuals, el mètode científic, apareix solament com una forma del *rigor mortis*. Diria que en l'art contemporani, com succeïa amb els grans cicles pictòrics del Gòtic i del Renaixement, el que hi domina és la idea de projecte, i aquesta és necessàriament una abstracció perquè tots els artistes treballem des de la nostra veu: parlem i mentim, projectem el nostre dir mentint. Fora del laboratori!

De fet, “*Persona*”, s'auto-construeix en un altra pla del discurs encara que aquí faci l'esforç d'explicar-ho amb paraules i dir que, com ella, com la peça, ens movem en l'obscuritat. Diria que la presentació òptima d'aquest capítol seria aquella en que després d'imprimir el text, el censorador de torn hi passés al damunt velant-lo amb el seu retolador negre. A l'interior del text censurat però, el text original hi romandria sempre present. Es re-conformaria, ocult, amagat, en la distribució rítmica d'aquells rectangles negres que l'ocultarien esdevenint una mena de *morse* per a iniciats. És possible que Malèvitx tragués el seu quadrat negre en una reflexió similar sobre el “text” que són totes les formes plàstiques.<sup>120</sup> A l'avinguda del silenci, com ho hem vist amb el nostre company panxa enlaire en l'obscuritat, es redoblen els gestos i les veus per parlar a ningú. Es generen duplicitats que corresponen en veritat al dubte de si allò ja s'ha dit. En la plàstica el díptic és l'estructura bàsica d'aquesta duplicitat, una que també en els versos pot caure fàcilment en la simple redundant de la rima. Penso que les estructures díptiques haurien més aviat de tenir l'empenta de la reproducció microbiana i no esdevenir una mera reiteració. Per això he defensat les meves idees sobre la modularitat i la successió aritmètica i geomètrica d'elements plàstics i discursius i també la veig igualment en el “jo abstret”.

Però la duplicitat del jo abstret no és en cap cas la de l'esquizofrènia o la de la bipolaritat. Les dues parts que la componen serien com les ales sense cos d'un tríptic. Aquesta forma de la duplicitat no és similar a la d'un objecte específic pur sinó que implica sempre, almenys, la presència d'un

---

120. MALÈVITX; Kasimir. “*Quadrat negre sobre fons blanc*”. Oli sobre tela. 1915. Galeria Tretyakov. Moscou. Rússia.

tercer que tampoc pot ser exactament l'interlocutor o el públic. Aquest tercer hauria de ser més aviat un element que la reiteraria només de forma purament mecànica i que per aquest motiu no hi és. La sèrie és la ruïna de la parella o de l'estructura díptica, que molt sovint, i és el cas de "*Persona*", té una dimensió d'empatia o d'emotivitat. Encara que els elements que componen el díptic siguin pràcticament idèntics es posen en relació amb el sistema d'oposicions bàsic en l'observació del món (mascle, femella; positiu, negatiu, etc.) Aquest fet té una altra dimensió perillosa al costat de la redundància, i és la possibilitat de caure en la obvietat. Està clar que la presència d'allò que és igual a allò altre, fins i tot idèntic aparentment, pot suggerir que ambdós objectes no tenen suficient entitat com per a restar sols, és a dir, en absència dels infinits idèntics que hi podria haver. Sovint, o quasi sempre, quan visito obres d'art acadèmiques (Bouguereau, per ex.) tinc aquella irritant sensació del *déjà-vu* que té molt a veure amb això que estic analitzant i que forma part de la condició psíquica bàsica de tothom. Més amunt he analitzat la visió i el parpelleig pensant la primera com una línia recta que el segon feia discontinua. Quan la curiositat per allò nou s'imposa en nosaltres com a voluntat, l'impacte de trobar-nos davant d'allò vell ens la pot fer perdre completament.

De forma similar al que succeeix amb "*Persona*" en quant a les relacions entre duplicitat i l'abstracció del jo podríem trobar molts exemples a la història de l'art (per cert, i sobre el concepte del jo abstret, m'agrada més la paraula castellana "*ensimismamiento*" per a tot això que he intentat explicar). Són nombroses i ben conegudes les representacions de venus al mirall que ens mostren aquests dos aspectes de l'experiència de la realitat i de l'art. Preferim però proposar-ne dues que pertanyen al repertori contemporani i que són a l'hora memòria de les obres de l'antiguitat que tant em fascina. Es tracta de les obres "*Mimesi*" i "*Venere degli stracci*" de Giulio Paolini i Michelangelo Pistoletto, respectivament.<sup>121</sup>

---

121. PAOLINI Giulio. *Mimesi*. Còpies en marbre de la Venere Medici. 223 cm. 1975-76. Col·lecció Pinault. Palazzo Grassi. Venècia. Itàlia. PISTOLETTO, Michelangelo. *Venere degli stracci*. Còpia en marbre, draps. 121 x 340 x 110 cm. 1967-74. Tate Modern. Londres. Gran Bretanya.

### III.6. Persona doble

Al punt anterior, i sempre des de “*Persona*”, m'he referit a la qüestió de la duplicitat i a la seva relació amb l'abstracció del jo. També, encara més amunt, a les seves condicions de improbabilitat, invisibilitat, absència i a la del seu parlar. Ara voldria abordar la diferència que existeix, en la meua opinió, entre els conceptes de doble i de duplicitat doncs penso que al llarg del capítol he donat un marc teòric per al segon però no tant per al primer d'aquests conceptes.

El concepte de duplicitat abraça el potencial de la sèrie. La seva genètica és tanmateix la de la repetició a l'infinit de qualsevol objecte o fenomen. La duplicitat, com els “-ismes”, s'allarga no solament al fet d'aquella reaparició que la torna a produir de fet, sinó a la probabilitat gairebé inevitable (m'he referit a la reproducció microbiana) de que allò doblat es multipliqui numèricament a l'enèsima potència. I sempre molt més enllà de la qüestió de la reproductibilitat tècnica plantejada per Benjamin, en tant que en aquesta última hi ha de fer part la voluntat d'algú exterior a la producció de l'obra que es voldria considerar original. El doble, en canvi, implica el fet d'una coexistència definitiva i fonamental en l'aparició del subjecte que la genera. És la sèrie per antonomàsia doncs al seu interior la conté completament i la podem veure. Així el doble sí que està relacionat amb l'esquizofrènia i amb la bipolaritat. Quan un artista executa un doble, no està fent una paràfrasi sinó que torna a fer literalment i originalment allò que havia estat fet ja una vegada. Per dir-ho així, l'autor escriu dues frases idèntiques de forma consecutiva, un acte de pura desmemòria dins la memòria, és a dir, que supera de forma definitiva el concepte de variació, però tanmateix, no els de combinació i permutació doncs els podrà ordenar i presentar alterant l'ordre de les seves parts o inserir-les en mig de altres oracions. En tant que els objectes dobles s'han d'ubicar a l'espai, sigui el del pensament, el visual o el textual, etc., aquest, queda restringit conceptualment a un centre que no és cap dels objectes en sí sinó l'objectiu pròpiament conceptual que els ha generat. Per aquests motius el doble s'ubica una mica més enllà del mirall, doncs la possibilitat encara no necessàriament realitzada de la combinació i de la permutació li permeten d'escapar-ne. El doble no necessita ser idèntic en la forma però sí en la seva potència i originalitat. Ho hem ja estudiat d'alguna manera parlant de la

qüestió de l'enantiomorfisme i també analitzant les representacions de la *Venere Cnidea* o de les *Cores*.<sup>122</sup>



29. Giulio Paolini. *Mimesi*. Còpies en marbre de la Venere Medici. 223 cm. 1975-76. Col·lecció Pinault. Palazzo Grassi. Venècia. Itàlia.

A "*Mimesi*" (fig. 29), obra de Giulio Paolini, s'hi troben diversos dels diferents conceptes que estic analitzant. L'artista italià porta la qüestió de la cultura al límit de l'exasperació i ho fa amb la gràcia i la ironia pròpies d'un gran artista. Portar la cultura al seu límit vol dir aquí que produeix una expansió extrema d'allò que genera com a contingut emparat en una tradició criticada i des d'una altra posició crítica nova.

122. Hi ha una diferència important però entre l'enantiomorfisme i el doble, doncs aquest pot ser també una pura rèplica, com és el cas de la peça de Paolini que vull tractar.

El seu doble, al qual carrega amb el concepte de *mimesi*, arrossega la nostra percepció i la nostra memòria des de l'antiguitat grega fins l'actualitat del moment de producció de la peça, cap al 1975. Com a punt de referència visual directe, pren per a la seva obra una reproducció en marbre de la romana “*Venere Medicea*”, però també pren, i no diria que ho faci en segon pla, el cub arquetípic de l'escultura minimalista d'aquells anys, que situa com a peanya. La combinació d'ambdós elements s'estructura ja en el doble sentit de la iconicitat en dos períodes de temps diversos i penso que aquest és el primer dels dobles que tracta i, també, naturalment, però en un doble sentit absolutament irònic, la idea de la *mimesi*.

La venus dels Medici és d'alguna manera, sobretot a Itàlia, pàtria de Paolini, la venus entre les venus. Traslladada al país molts segles abans, va esdevenir pròpiament “l'escultura” per antonomàsia quan la varen adquirir els Medici i Cosim III la va instal·lar als Uffizi (1677). Així doncs no és rar que Paolini la triés per a la realització del seu projecte. Aquest caràcter d'exemplaritat la converteix d'alguna manera en una unitat modular. A més, com a exemple entre els exemples de les venus anomenades púdiques (ja n'hem analitzat el seu sentit parlant de la “*Venus de Cnido*”), és una imatge que mostra allò que no vol mostrar. El seu pudor ho és sobretot envers la possibilitat de la representació. Així doncs, i permetent-me de comprimir el meu argument per a fer-lo explícit, Paolini tria d'entrada un objecte exemplar però que no es vol mostrar a sí mateix. La seva combinació electiva té quelcom d'oxímoron. A més a més la venus, amb el gir del seu cap, el moviment dels braços i el lleuger replegament de l'esquena és una unitat en moviment i en moviment efectiu: no representa el moviment, com passa en tantes representacions clàssiques, sinó que l'executa, i aquesta característica la confronta en una duplicitat radical amb l'altra part de l'escultura, aparentment la peanya, un cub, que és la unitat modular i estàtica per excel·lència de l'art modern i contemporani. Picasso o Oteiza el varen tenir que desmantellar a cops de destrat.<sup>123</sup>

Ara podria tornar a referir-me al bloc de marbre o cub de marbre del qual, com ho he esmentat, Miquel Àngel n'extreia allò que hi portava a

---

123. El treball d'Oteiza és tota una reflexió sobre el desplegament del cub que varen iniciar Picasso i Braque. L'escultor basc però, el va portar al paroxisme de les seves possibilitats i esdevingué gairebé un projectista d'arquitectura construint-ne les maquetes. No en va Richard Serra el considera el pare de l'escultura contemporània.

dins. Paolini ho fa igualment amb la seva operació per a elegir el mòdul que haurà de repetir mimèticament. El cub contenia ja la venus i ara n'esdevé el seu suport, la seva base. Al cub no li manca res d'allò que podria mostrar la venus i a la venus li manca tot allò que no li permet d'ésser un cub. Aquesta complementarietat els situa en la posició del doble, un doble que més endavant s'haurà de repetir mimèticament. Però insisteixo que aquest doble de les peanyes és ja el primer doble de la parella que Paolini realitza i que n'és la seva essència i el seu mòbil. Així, l'artista italià, lluny del nou *apropiacionisme* -que és una forma radicalment inculta que l'art nord-americà va practicar gràcies a la imposició en els mercats internacionals que té l'art del seu país-, construeix una unitat modular que conté el total de la jerarquia europea sobre la forma, el seu contingut i la seva representació.<sup>124</sup>

Però el de *mimesi* és un concepte que va absolutament lligat a la filosofia grega. Les disputes entre platònics i aristotèlics en són el testimoni més conegut. També les dels pensadors del sofisma<sup>125</sup>, i Paolini actua aquí com un sofista més que com un aristotèlic: pot tornar a demostrar allò dit, allò ja mostrat, des d'una posició diversa i que escapa el concepte de variant en tant que com a unitat se'ns revela com a quelcom completament nou des del punt de vista de l'experiència. Efectivament, el segon exemplar de la venus damunt la seva peanya no pren una posició simètrica com la del mirall sinó la d'un desplaçament que contempla un altre mode de simetria, aquell al qual abans em referia amb el moviment del cavall als escacs. Utilitzant com a nexa la inter-correspondència de la forma i el volum de la peanya cúbica, l'artista italià situa la imatge doble en un angle que la determina davant la nostra percepció d'una altra manera i que no és la que reflectiria l'espill.

Paolini no situa el seu segon doble (o mòdul) al costat -i per tant en seqüència- del primer, ni tampoc en front (aquesta última seria una posició estranya perquè el model no es repeteix simètricament) sinó a contrapeu o

124. No ens referim a les formes de l'apropiacionisme clàssic a l'art europeu des del Fauvisme o el Cubisme, sinó a la producció de mal gust i ignorància sardònica que cerquen els artistes del cercle de Jeff Koons.

125. Recordem que és Aristòtil qui encaixa el concepte dins les formes de l'estètica. La veu com a única possibilitat de l'art i li encarrega la imitació d'allò que es troba a la naturalesa.

en una espècie de pas de minuet.<sup>126</sup> Cerca la correspondència entre els dos mòduls (recordem que són la figura i la seva peanya) en l'articulació dels gestos de la venus, que d'aquesta manera dirigeix el seu esguard a l'altra -que no a nosaltres- i, púdicament, cobreix el seu sexe i els pits. És aquí on els cubs-peanya, i amb ells la modernitat, esdevenen la base -nova- per a quelcom de molt antic. La torsió de l'engranatge orquestrat per Paolini té moltes de les característiques del Manierisme i hauria pogut perfectament disposar-les amb motors per al seu gir continuu i en direccions asimètriques. No li va caldre: si l'estatuària té una característica que li és inherent, aquesta és la de contenir com a màxim la idea de moviment però de romandre quieta per als segles dels segles. Les seves venus giren damunt d'elles mateixes com ho fa la nostra “*Madonna del Parto*”, si bé, al tabernacle de la contemporaneïtat, on, com ho veu molt bé Paolini, hi cabem tots i no solament els àngels.

---

126. Amb aquest gest, l'artista italià encerta en mostrar-nos la dinàmica de les relacions entre les formes i els objectes.

### III.7. Persona callant

Es tractaria ara de fer una apologia del silenci? No, perquè no és possible fer-ho amb les paraules. Un silenci a crits, doncs? Això només és possible en l'art i la poesia: *No sé com callar, no sé com cridar*.<sup>127</sup> Ja ho havia dit. Solament passa que els versos del poeta ressonen a “*Persona*”. El silenci en aquesta peça és una corda muda però que vibra al buit, que no troba, ni ho vol, un més enllà per al seu so. Es circumscriu dins de sí mateixa i la seva ona expansiva és pura flagel·lació. Per a què exposar una obra així? De què estaria formada una obra tan inútil?



30. Michelangelo Pistoletto. *Venere degli stracci*. Còpia en marbre, draps. 121 x 340 x 110 cm. 1967-74. Tate Modern. Londres. Gran Bretanya.

Michelangelo Pistoletto hi respon amb la seva “*Venere degli stracci*” (fig. 30) com “*Persona*” hi respon també a la seva manera i solament per

---

127. CHAR, René. Op.Cit.



a aquell que vulgui escoltar/escoltar-se. A ambdues peces s'apela a una acció que s'executa a l'interior del sistema i envers el propi sistema. Les dues obres tendeixen a la reclusió de les figures que mostren, de fet o implícitament. També el tercer en escena, l'espectador, tendeix a inserir-se a l'interior d'allò que observa. En silenci. No el silenci de les llargues hores d'espera a la cel·la de la presó. Sinó més aviat aquell silenci que apela a la voluntat de ser-ho perquè és l'essència de la veu. Una veu interior que ressona però, com ho fan els batecs del cor, sigui on sigui que aquest i nosaltres estiguem reclosos.

També les dues peces que estic tractant s'hi contempla molt acuradament la qüestió de l'escala, un factor essencial per a la determinació de les posicions de l'espectador. N'he parlat a bastament amb "*Persona*" des del petit mòdul retratístic, l'al·legoria dels globus oculars i la visió cega, i amb el règim d'absència radical en la parella de vitrines, les distàncies de lectura que proposa i les interrupcions que hi van relacionades. Tots aquests aspectes queden lligats en la peça en la dimensió de l'ocultació.<sup>128</sup>

La "*Venere degli stracci*" és tot un panegíric de l'ocultació i el silenci i pensem que en certa manera és la relació d'ambdues el que l'artista italià ens hi mostra. Amb el refinament que caracteritza la seva obra, encerta a convertir una venus púdica en una mena de *Callipigia* púdica, tot un oxímoron altra vegada. Gairebé com si l'haguessin tallat pel mig el que ens mostra d'ella són les natges i la resta d'una actitud anterior, quan, com a bona púdica cercava (com ho hem explicat també en relació a la *Cnidea*) de cobrir-se davant d'alguna mirada inesperada. Carregat d'una ironia potent i mordaç Pistoletto la col·loca doncs a cercar la roba per a vestir-se i deixar de ser el que és i que a priori li dona tot el seu sentit. De manera que en aquesta figura abstreta i abocada al silenci de les seves preocupacions hi trobem tota una transmutació del seu valor. Amb el seu acte quotidià de remenar la roba com si estigués al "mercadillo" d'entre-setmana, Venus renuncia a ser-ho i arrossega la seva llarga història fins la nostra, i ara, també

---

128. L'ocultació, com veurem més endavant, és l'essència de la màgia. El mag mostra sempre allò que no es mostra. També les obres que estem analitzant funcionen en aquest registre.

seva, actualitat. Ho fa en silenci, callant, encara que l'artista l'hagi proveït de tots els elements necessaris per a cridar l'atenció.<sup>129</sup>

És interessant comparar la dialèctica dels dos elements que la conformen en relació als dos emprats per Paolini. Paolini usa dos motius pròpiament esculturals, com ho hem vist, i dóna a la seva peça el caràcter d'acció en doblar-la mimèticament, en constituir-la, com hem vist, en dos dobles díptics. De manera que “*Mimesi*” tendeix a l'estabilitat pròpia de l'estatuària i es conserva a sí mateixa sota la protecció d'allò que ningú pot negar que és una escultura. Pistoletto també construeix un doble: la muntanya de roba carregada d'una multitud d'històries personals és un doble de les de la seva venus. Si amb Paolini el doble es constituïa recuperant l'origen de la seva estàtua en el bloc de la peanya, allò que ella era en realitat, amb Pistoletto el doble de la venus és allò que ella voldria ser: quelcom d'oposat a la seva nuesa, quelcom d'oposat a la seva natura divina, quelcom d'oposat a la historia. La roba i els pedaços són bons aïllants del so. Així la nostra venus roman davant la seva particular muntanya en un eco apagat, silenciats per ella mateixa. Quina és la vestidura que cerca si la historia n'hi havia triat ja una, la que porta damunt del braç, el quitó petrificat, que en veritat la despulla? Sembla que d'alguna manera la venus s'enfronta a sí mateixa, es col·loca davant del mirall, davant d'un d'aquells miralls que tant estima Pistoletto.

Penso que el que la venus cerca és el color i la vida. La vida comú, la de tot-hom. La seva contrastada blancor damunt de la pila immensa de draps i robes dóna a aquesta obra un grau d'acidesa espectacular. Una altra vegada ens trobem en la necessitat de distingir entre dimensions o proporcions i escala. Pistoletto acosta a la nostra visió una còpia de la venus de moderades dimensions, com les d'aquelles que es troben als jardins *kitch* de tantes cases benestants. No ens vol permetre de perdre de vista que aquell objecte no és ja una visió de la historia o, si més no, de cap altra historia que no sigui la de nosaltres mateixos. En aquest gest hi trobem també una transmutació del valor d'un objecte icònic en la nostra cultura però que pot esdevenir-ne un de fira segons com se'l tracti. És aquest un accent deri-

---

129. Usem la forma castellana “*mercadillo*” perquè considerem que ha esdevingut ja integrada a la nostra llengua en referència als coneguts mercadets populars d'entre-setmana, en certa manera hereus dels mercats d'encants.



31. Duane Hanson. *Supermarket Lady*. 166 x 130 x 65 cm. Fibra de vidre, roba i diversos objectes. 1970. Ludwig Collection. Aachen. Alemanya.

vat de la part “*pop*” que conté l’“*arte povera*”. Al final veiem la nostra venus molt propera a la senyora al supermercat de Duane Hanson (fig. 31).<sup>130</sup> Les figures de Giulio Paolini i Michelangelo Pistoletto que hem estudiat són com “*Persona*”, figures encallades en el silenci dels seus propis crits. Hem observat com aquestes obres generen particulars replegaments similars més enllà de les distintes morfologies que les conformen. Hem sabut trobar les relacions derivades entre les tres obres d'aquesta proposta que provenen de l'estudi del Barroc espanyol la una, i les altres, que, molt espectacularitzades, romanen però arrelades a la seva font localitzable al món grec i romà antic. Tradició i traïció queden molt properes. Al final és a costa dels intervals de temps que modifiquen les tradicions que les podem traïr. Gaudim de l'avantatge de la perspectiva històrica i de la de l'experiència pròpia de les nostres vides per a fer-ho. Podem abordar els canvis de registre que interessin als nostres treballs transmutant el valor de les coses i desplaçar tot allò que és sagrat a espais no tan sols profans sinó i fins i tot de ignomínia i viceversa. Mai, al llarg de tota la història, el temps s'havia tornat en una matèria estable i manejable com la plastilina, com veiem que ho fa en l'art contemporani. Els coneixements que ens donen l'art i la filosofia, la ciència i les matemàtiques, ens permeten de modelar-lo al nostre

130. HANSON, Duane. *Supermarket Lady*. Materials diversos. Dimensions de la figura: 166 x 130 x 65 cm. El carret i els productes són reals. 1969.

antuvi. El retorn en el temps, és a dir, una completa reversió de la memòria, és avui una possibilitat certa doncs sabem, sense marge d'error, que el temps és com la conformació d'un teixit. També la lectura del temps es pot fer anar endavant i endarrere, com en els textos de Julio Cortázar podem començar el temps de lectura on ens plagui i desplaçar l'espai del text.

Però la producció plàstica està genèticament marcada pel vici d'allò que anomenem novetat i la d'aquesta a tot cost. Sovint les novetats no són res més que el producte de molt curades campanyes de *merchandising*. La novetat és el producte per al producte. Allò nou és quelcom de més complexe. Recull necessàriament allò vell al seu interior. Diríem que allò nou per excel·lència es construeix necessàriament damunt de la consideració radical d'allò vell i que és des de les capacitats generades per aquesta funcionalitat que pot "adherir-se" al camí de la història. El progrés és sempre, al final, una meditada forma de regressió. He provat de mostrar-ho amb l'anàlisi de "Persona", de "Mimesi" i de la "Venere degli stracci". Hem travessat amb el nostre vaixell els territoris de l'improbable, l'invisible, l'absència, la parla, l'abstracció, el doble i del silenci derivat del callar. Continuarem al proper capítol per parlar de l'artificialitat i del no-res.



#### IV. L'artificialitat del no res

Artemisia Lomi Gentileschi.<sup>131</sup> Artemisia per als amics. No és una *boutade*. Parlo d'aquella amistat que Blanchot intitulava “*La comunitat inconfessable*”.<sup>132</sup> Sembla que Blanchot no va arribar a conèixer mai Foucault tot i viure a la mateixa ciutat. El vehicle de l'amistat entre ells eren les seves obres. Jo em penso així amb Artemisia i amb tants d'altres companys de viatge, per dir-ho com ho deia Nietzsche. Veig en el seu famós autoretrat quelcom del que he vist en les diferents venus que he fet anar desfilant per aquest escrit i com en totes elles, i a la resta de les que aniré proposant, hi trobo un bon exemple pel que fa a la imatge de la bellesa construïda des del punt de vista d'una representació problematitzada, i problematitzada en el “no-res”.

Artemisia va anar molt més enllà que el seu pare, Orazio, també un gran pintor. És clar que la història de l'art, molt masculista, la veu com a deixeble d'ell i, encara més, igual que a Orazio, com a completa deutora del Caravaggio. És cert en part. Però com escapar la influència del temps? Haurem de recordar que els primers anys de Velázquez, el més gran pintor del Barroc espanyol i un dels més grans de la història, són també *caravaggescos*? Velázquez es va haver d'esmerçar en trobar un nou mestre, això que hem dit ja, que no hi a ha res de nou sense un mestratge, i el trobà en el Tiziano com Artemisia el tingué en el Caravaggio i en el seu pare.

Tots els grans pintors del clar-obscur adoleixen del mateix: el clar-obscur. Potser en algun quadre del Guercino, amb aquells tons blaus aclaparadors que tenen l'entitat del blau de “*L'anunciació*” d'Antonello da Messina i també en alguns de Velázquez (“*Las Meninas*”, és un quadre colorista allà on n'hi hagi un) s'hi troba una escapatòria. Rembrandt, amb una altra lluminositat, potser també té una sortida, però el pintor holandès hagué de carregar de matèria les seves llums per a obtenir-la. La resta, com Ribera per exemple, em semblen més retòrics, i trobo estrany que un artista com Pietro da Cortona pogués competir amb tot un Velázquez. Però el signe del temps és el signe del temps. I la cort i el mercat s'imposen, i no existeix

131. GENTILESCHI, Artemisia Lomi. 1593-1654. Coetània de Velázquez i del Guercino. Una de les filles del gran pintor Orazio Gentileschi.

132. BLANCHOT, Maurice. “*La comunidad inconfesable*”. Arena libros S.L. Madrid, 1999.

el temps sense mercat des de fa prop de cinc-cents anys.<sup>133</sup> I és ben bé que aquest binomi, temps i mercat, conforma també un veritable clar-obscur per a la història de l'art.

Però voldria parlar de la foscor -de l'escriptura de la foscor per a ésser més precís-, i en la Gentileschi hi trobo el bon exemple que necessito. Podria parlar llargament de les seves obres, però això ens obligaria a fer un llarguíssim excurs analitzant també les del seu pare i les del Caravaggio. Em centraré solament doncs, en la primera part d'aquest capítol, en el seu meravellós autoretrat pintat cap al 1638-39.<sup>134</sup>

---

133. HOLZ, Hans Heinz. "De la obra de arte a la mercancía". Guatavo Gili. Barcelona, 1979.

134. GENTILESCHI, Artemisia Lomi (1593-1654). "Autoretrat (Al·legoria de la pintura)". Oli damunt tela. 98,6 x 75,cm. 1638-39. Royal Collection. Londres. Regne Unit.

#### IV.1. L'escriptura de la foscor



32. Artemisia Lomi Gentileschi. *Autoretrat (Al·legoria de la pintura)*. Oli damunt tela. 98,6 x 75,2 cm. 1638-39. Royal Collection. Londres. Regne Unit.

Al catàleg de la Royal Collection de Londres se'ns presenta aquest quadre sota el títol “*Self-portrait as the allegory of painting*”, és a dir, “*Autoretrat com a al·legoria de la pintura*” (fig. 32). És una indicació molt important i interessant doncs apunta directament a un contingut que no hi és visible. Com és sabut, l'al·legoria és una estructura que es sosté sobre el potencial de la metàfora. La indicació a quelcom d'extern a allò que es fa patent o visible en les arts plàstiques funciona de forma similar a la decantació del vi: el contingut fonamental que hi cerquem apareix solament després d'un esforç de reflexió sobre allò que se'ns ofereix, que se'ns mostra. El quadre de la Gentileschi, funciona en aquest règim al·legòric. Des de la lluminositat contundent de la imatge que proposa se'ns parla, paradoxalment, de la foscor i de la possibilitat de la seva escriptura. Si la imatge s'anuncia en la





33. Joseph Albers. Il·lustració per al seu llibre *La interacció del color*.

seva forma de llum, el text en que es converteix amb la nostra lectura esdevé la determinació de la foscor que enuncia veritablement la impossibilitat de representar-la. El traspàs del “anunciar” cap al “enunciar”, és el trasllat des de la forma simple i aparent cap al de la forma discursiva i complexa.

Aquest retrat ens mostra la figura d'Artemisia en un escorç que situa la nostra posició per damunt de la seva, entregant-se, aquesta pintura, a la posició de l'espectador. No sabem del cert si la pintora està asseguda o si acaba d'entrar en escena per començar a pintar recolzant el braç amb la paleta al damunt d'una tauleta de fusta. El seu cos s'inclina lleugerament envers nosaltres per a poder mirar al seu motiu. La línia de força que és el seu braç dret, nu, amb la màniga arremangada per a treballar, alçat i subjectant el pinzell que apunta des del front, ens indica la direcció on es troba el punt de llum que il·lumina l'escena. Es tracta d'un punt de llum intens que atorga als volums del cap, el coll i el pit de la figura una gran potencia escultural. Artemisia usa amb mestratge els recursos propis de la pintura i

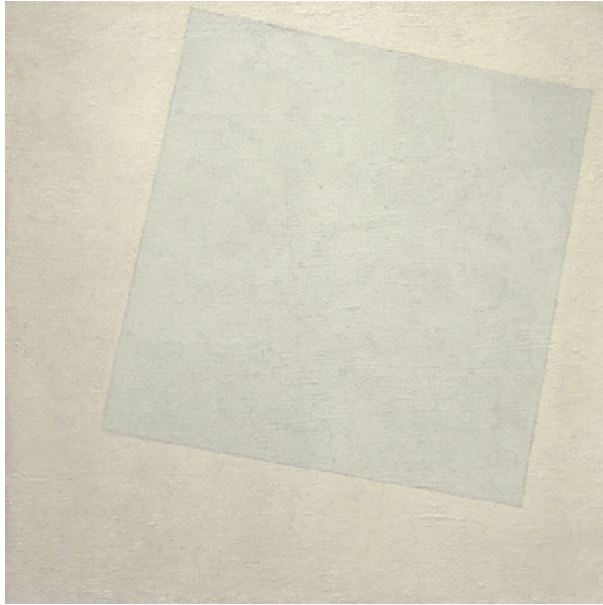
del tema que ha emprés. Des del serrell de cabells del seu pentinat lleugerament desendreçat, i que en caure interromp i acota la gradació de tons que defineixen el volum del seu rostre, fins al collaret, que porta sospès al coll i que en la seva caiguda modifica l'angle de la cadena per augmentar l'efecte de volum del pit fortament il·luminat. També domina els recursos del color i de la composició. La gran tela que es disposa a pintar divideix l'espai en tres parts: una primera franja corresponent a un fons ignot i obscur, una segona per a la de la pròpia tela que es disposa a pintar, i una tercera corresponent a l'espai per la figura. El color de la gran tela representada és simplement el de la seva preparació i el de la preparació del quadre real. El seu to rosat i fosc s'alia amb els de la carnadura que es modula al quadre amb l'us dels seus tons complementaris, els quals esclaten en el meravellós verd maragda del braç cobert per la vestidura, com Joseph Albers els feia esclatar en els seus estudis del color. (fig. 33)<sup>135</sup>

Ens trobem així amb que Artemisia ha preparat amb els elements de la seva composició un dispositiu de bloqueig de la nostra mirada envers l'espai i el lloc de la representació. Al seu quadre no hi queda pràcticament res de la finestra d'Alberti. L'objecte que és la pintura i el seu potencial representacional s'aboquen cap a la nostre banda, s'aboquen cap a l'espai de l'espectador amb el gest de la figura i la composició de la imatge. La pintura queda, és cert, representada d'alguna manera en la tela que la dona representada es disposa a pintar, però el color de la seva preparació i la textura de les pinzellades que l'han realitzat s'estenen també sota la capa semi-transparent de les quatre taques que defineixen la franja fosca d'un fons indefinit i inaccessible per a nosaltres. És de fet la preparació del quadre real.

Però, on està mirant Artemisia? Perquè Artemisia no està mirant tan sols a l'exterior del quadre que nosaltres veiem sinó que també ho fa a l'exterior d'aquell que es disposa a pintar i que roman una superfície buida. Pensem que mira, i de manera completament abstreta, solament la llum. I la llum solament es pot pintar o escriure combinada amb la foscor que fa visible qualsevol imatge. Recordem, per exemple, el "*Quadrat blanc damunt blanc*" (fig. 34) de Malèvitx i la lleugera, però inevitable gradació de tons que el fa possible.

---

135. ALBERS, Joseph. "*La interacción del color*". Alianza Editorial. Madrid, 1980.



34. Kasimir Malèvitx. *Quadrat blanc damunt fons blanc*.  
Oli sobre tela. 79,4 x 79,4 cm. MOMA. New York. USA.

Tanmateix la pintora ha quedat aturada en un moment i una posició entre pintar i escriure. El mànec del pinzell, molt prim, apunta directament al seu front il·luminat i ella el sosté amb els dits en la posició de l'escriptura. És possible que el dubte de fer una cosa o l'altra, pintar o escriure, estiguin a l'origen de la seva indefinició. Quan es pinta una imatge, és a dir, quan se la inscriu en un suport, també se la escriu a l'hora. Escriure imatges és quelcom d'inevitable a les cultures alfabètiques. A la base del quadre, damunt del cantell de la tauleta sobre la qual es recolza, les inicials de la seva signatura també queden il·luminades des de l'esquerra i s'integren al quadre. Aquest detall mínim és de fet un petit resum de la imatge que firma i que afirma. Inscriure la pròpia imatge en un suport, insistim, és escriure-la, és escriure'n la seva llum amb la foscor, com passa amb la tipografia de les nostres lletres, i aquestes s'escriuen d'esquerra a dreta com ho fa Artemisia a la seva pintura. L'artista però, renuncia a construir el seu retrat amb el clarobscur típic del barroc i de tants *caravagistes*. Vol emergir

d'aquell lloc, d'aquell fons ignot a l'interior del quadre-finestra. La tauleta funciona molt bé en aquest sentit com a l'objecte que s'interposa entre nosaltres i ella en el seu abocar-se envers un exterior al qual no arribarà mai.

## IV.2. L'escriptura de la llum

Hem vist a l'epígraf anterior com Artemisia Gentileschi ens endinsava des de la pintura i la llum en l'escriptura i l'obscuritat. Ara tractarem, amb Umberto Boccioni, de penetrar una altra forma de l'escriptura i de veure com aquesta produeix llum i claror.



35. Umberto Boccioni. *Formes úniques de continuïtat a l'espai*. Guix. 111,44 x 88 cm. 1913. Museu d'Art Contemporani. Sao Paulo. Brasil.

“*Forme uniche di continuità nello spazio*” [“*Formes úniques de continuïtat a l'espai*”] (fig. 35) d'Umberto Boccioni, és una de les escultures emblemàtiques del segle XX. Produïda molt d'hora i molt de pressa -ho va fer al 1913 solament un any després de prendre la decisió de saltar de la pintura a l'escultura-, recollia els experiments més recents del cubisme desenvolupant-lo per a fonamentar-lo en el concepte de moviment i crear el Futurisme junt amb altres artistes, com Carrà o el poeta Marinetti, autor del manifest del moviment el 1909. Estudiarem la seva versió original, realitzada amb guix, encara que les més conegudes són les rèpliques en metalls polits que es van fer molt posteriorment, després de la mort de l'artista i, com succeeix sovint al món de l'art, per raons purament comercials.

És interessant considerar el fet que el Futurisme -com ho seria més tard el Surrealisme-, un moviment amb tant recorregut plàstic i visual, sorgís de l'espai literari i de l'escriptura. Marinetti va ser capaç de reunir al seu voltant un sòlid grup d'artistes disposats a defensar els pressupostos estètic-polítics que plantejava amb la seva poesia i les seves teories. Boccioni va ser un d'ells i, possiblement, amb aquesta peça, el més brillant.<sup>136</sup> Obsessiónats pel concepte de moviment, per la ciutat i la màquina, varen crear tot un imaginari pictòric construït a força de ritmes i pinzellades que prenen una resolució gairebé cal·ligràfica, una dicció molt propera a l'escriptura. Així els signes pictòrics omplien les teles com les paraules ho fan amb els textos amb una actitud ben premonitòria de l'escriptura automàtica que desenvoluparien els surrealistes. Però Boccioni volia anar més enllà i aproximar les seves descobertes pictòriques a l'escultura i a l'espai real.



36. Umberto Boccioni. *La ciutat s'alça*. Oli sobre tela. 200 x 301 cm. 1910. MOMA, New York. EUA.

136. El primer manifest de Marinetti és del 1909. Més tard el grup de pintors que li eren pròxims, encapçalats per Boccioni, varen escriure els "*Manifest dels pintors futuristes*" (1910)

Tot i els seus punts de vista crítics amb l'art clàssic i amb el Cubisme, Umberto Boccioni va prendre elements d'ambdós per a la construcció del seu projecte, com Duchamp n'havia pres per al seu “*Nu baixant l'escala*”.<sup>137</sup> En aquesta obra de l'artista italià hi ressonen l'estatuària clàssica amb els seus nus, torsos, atletes, etc., i també els experiments picassians, des de les “*Senyorettes del carrer d'Avinyó*”<sup>138</sup> fins al retrat escultòric de Fernande Olivier.<sup>139</sup> De fet, aquesta última obra, coneguda com a “*Cap de Fernande*” és crucial per a la comprensió de la de Boccioni. Picasso incideix en la matèria per a modelar-la, la talla, la treu i la posa, li dona textures amb les espàtules i els dits com un pintor esborra i repinta parts de la seva imatge per aconseguir la penetració a l'espai dels volums que la conformen. Però d'alguna manera aquest cap es reclou també envers ell mateix, circumscrit a l'interior d'una forma abstracta que l'hauria precedit de forma semblant a com ho hem vist amb els esclaus de Miquel Àngel, atrapats a l'interior del bloc de marbre. El volum del cap i les faccions del rostre es defineixen a base de llenques de matèria que els van definint per associació.



37. Picasso. *Cap de Fernande*. Bronze. Fosa a la cera perduda. 41,3 x 24,7 x 26,6 cm. 1909. MNCARS, Madrid.

137. DUCHAMP, Marcel. *Nu descendant un escalier*. 1912. Oli sobre tela. 146 x 89 cm. Philadelphia Museum of Art.

138. Tot i estar pintat al 1907, Picasso no el va mostrar “oficialment” fins al 1913.

139. PICASSO, Pablo. *Cap de dona* (Fernande). 1909. Bronze. 35,7 x 24,8 x 24,4 cm. MNCARS. Madrid.

L'escultura final, com dic, resulta de la descoberta de la forma a l'interior d'una altra més amplia. Boccioni, en canvi, posa tot el seu esforç en produir una mena d'expansió física de la seva escultura i descentrar-la de tot hipotètic nucli. Les parts de la seva obra haurien d'explotar a l'espai per a rebre tots els rajos de llum possibles i fer literalment que la seva forma en quedés ferida. La llum l'hauria de penetrar en cadascun dels seus fragments fins a dissoldre-la en la perfecta claror del moviment. L'artista italià escriu la llum amb els seus volums; cada forma, cada pleg, es projecten i despleguen així a l'espai per a rebre-la per consolidar-la en el seu fer moviment, una forma de la transparència.

Boccioni es reivindicava així com a escultor sintètic en controvèrsia amb els cubistes que considerava massa analítics i estàtics. La seva concepció de la forma escultòrica havia de trencar amb l'estatisme de l'estatuària que ell encara els hi atribuïa. Hem de pensar que des de la publicació de la teoria de la relativitat de Einstein<sup>140</sup> fins *Les senyorettes del carrer d'Avinyó*, solament havien passat dos anys, si bé crucials per al desenvolupament de les formes plàstiques a Europa. Per a dir-ho així, el text plàstic europeu va canviar radicalment en la seva forma d'escriptura. Hauser, el recordo altra vegada, ho va explicar molt bé a la seva "*Historia social de l'art i la literatura*".<sup>141</sup>

L'escultor italià va treure recursos d'on fos i va proposar una doble peanya, com si la seva forma es desplaçés de l'una a l'altra com hem vist que ho va fer Paolini. Les diferents unitats volumètriques que va disposar enuncien la concentració de la lluminositat detall a detall, detalls però que escapen la capacitat dels nostres ulls per a fixar-los en la memòria doncs són formes úniques desenvolupant-se a l'espai i el temps en una estranya aerodinàmica de les parts d'un cos humà. L'obsessió per la potència de la figura i la força desplegada en el seu moviment, molt paleses en la representació de les cuixes, solidíssimes, i en la disgregació en fragments del cap i l'esquena expandeixen veritablement les diferents parts de la seva obra a l'espai tridimensional i n'ocupen un lloc al costat de l'espectador.

La figura, de format mitjà, resulta no obstant, molt monumental. La seva inscripció a l'espai físic passa per l'escriptura de tots i cadascun dels

---

140. La teoria de la relativitat general de Einstein es va publicar el 1905.

141. HAUSER, Arnold. "*Historia social de la literatura y el arte*". Guadarrama. Barcelona, 1979.



seus detalls com els mots separats a la plana de paper en un poema de Marinetti. El gran nombre dels fragments treballats per a formar la peça sembla haver-se reunit conformant-se per causa d'alguna força superior. Queda enrecre la força centrípeta de l'estatuària africana que tant havia impressionat Picasso i Braque i guanya terreny la força centrífuga que proposa l'artista calabrès. El tors de la seva escultura, grec, mutilat de braços com les escultures llegendàries que conservem, amb el cap gairebé fos per la velocitat, s'inscriu a l'espai com una frase oberta a tots els significats possibles. Les diverses figures sobreposades que construeix Boccioni en el seu palimpsest escultòric es condensen en la fogonada i els fragments d'una explosió. Als autors del mític colós de Rodes els hi hauria interessat l'escultura de l'artista italià.

### IV.3. L'escriptura del no-res

No escriure. Escriure res. Escriure el no-res.

En l'art contemporani aquesta tríada pot prendre dimensions tòpiques, utòpiques i fins i tot èpiques. Des de Màlevitx fins la rampa cega excavada al desert per les màquines que Robert Smithson (fig. 38) va convertir en escultura gairebé inventant el *Land-Art*, o les fotos d'estels de Thomas Ruff o al d'aquella interpel·lació intel·ligent i benhumorada d'aquest últim que Joan Fontcuberta va realitzar amb les excrescències de les mosques aixafades contra el seu parabrises mentre altres es perdien en la foscor de la nit a la recerca de fantasmes que trobaven en els llocs insòlits de la fotografia mateixa. Cap càmera pot enregistrar el que ella vol, roman sempre a les ordres del fotògraf sigui o no documentalista. El fotògraf és un artista que altera la matèria configurant imatges com ho fa el pintor, sempre des de la llunyania, completament escèptic, encara que el fotògraf documentalista cregui en la possibilitat certa de la representació.



38. Robert Smithson. *Amarillo ramp*. Terra i pedres. Desert d'Arizona EUA. 1973.

Entre elles, no escriure em sembla la millor opció. Escriure res, la paraula “res” -ho he fet un parell de vegades damunt d'una tela en els darrers quaranta anys- em sembla ja un esforç inaudit. Escriure el “no-res” és una feïnada. No és una tasca fàcil articular el “no-res” en una obra. Amb Artemisia i Boccioni hem vist que articular un res en una obra d'art presenta un excés de problemes d'escriptura i que no és fàcil de fer-ho per les dificultats d'escapar al problema de la redacció, del discurs, de la representació. Formes contraposades a allò que elles són veritablement -al·legories-, escenografies carregades de matèria que afirmen la seva dissolució. Els límits del quadre o de la imatge fotogràfica, semblant a aquell medieval quan el món es pensava pla i abocat a un precipici infinit, són un veritable no-res. Però és que al seu interior, a l'interior del quadre vull dir, hi trobarem alguna cosa? O és que, aquest interior està fet també d'exterioritat? Allà on pensem que vivim sota la protecció de les dimensions, no fem altra cosa que habitar una casa buida. És possible que la representació sigui un lloc molt difícil i per això, des del seu naixement, està desplaçada a les rodalies de sí mateixa, als suburbis dels sentiments i de les idees. Amb Velázquez i les seves *Meninas* explicades a l'inoblidable capítol de Foucault a “*Les paraules i les coses*” ho podem aprendre. No hi ha res representable perquè tot està representat en sí mateix. Tota construcció és una al·legoria de sí mateixa. Per aquest motiu, des de fa segles, els quadres s'emmarquen perquè no s'escapin a la realitat: al voltant d'aquell retrat que mirem només hi a llum. O la foscor de la mort. I això ja és trobar-hi molt. La mort succeeix la vida o la genera, però el “no-res” no té cap poder generatiu més enllà de la nostra voluntat de trair-nos a nosaltres mateixos, i la seva successió es redueix -o s'amplia!-, també al “no-res”.

Semblaria que ara mateix estic solament especulant amb les paraules. I d'alguna mesura és cert. Sabem que especular vol dir explotar el sentit possible de les paraules en un pla teòric per forçar-ne el seu sentit. Però especular també es refereix al mirall i vol dir que li és relatiu o que li pertany. Com al famós mirall de les *Meninas*. El de “no-res” és un concepte especular i espectacular. Qualsevol veu, qualsevol gest, queden atrapats en sí mateixos, a l'interior del mirall que els configura. Una altra vegada, podem escriure “res”, però aquest “res” serà solament un cos atrapat en l'escriptura, en el mirall, encara que en aquest cas es podria pensar en una

escriptura tal com que en escriure's s'esborrés a sí mateixa. Escriure amb el nostre dit una paraula a l'aigua és com provar de tocar la lluna que s'hi reflecteix. Escriure “res”, “res de res”, és profanar el silenci que ve implícit amb la nostra parla i amb la nostra existència. Existir sense existent en deia Levinas. És com no correspondre a “l'altre” que som nosaltres mateixos:

*“Com aproximar-nos a aquest existir sense existent? Imaginem el retorn al no-res de totes les coses, éssers i persones. Ens trobarem llavors amb el pur no-res? Després d'aquesta destrucció imaginària de totes les coses no en queda cap, sinó solament el fet de que “n'hi ha”. La absència de totes les coses es converteix en una forma de presència: com al lloc on tot s'ha enfonsat, com una atmosfera densa, plenitud del buit o del murmur del silenci.”*<sup>142</sup>

No produïm doncs el no res. Sembla que ell tampoc es pot reproduir a sí mateix ni produir-nos a nosaltres. Però com ens diu Levinas “n'hi ha”, hi és. És una estranya condició de l'ésser aquesta de ser sense ser-hi. Heidegger ens impediria continuar escrivint. Perquè no estem parlant, estem escrivint. Si estiguéssim parlant Heidegger ens escoltaria i pensaria en la veu de Levinas, un dels seus grans deixebles. Però llavors Heidegger hauria de renegar del seu llibre “*L'Ésser i el temps*”, un del més grans llibres de filosofia de tota la història. Se n'hauria adonat que aquell era un discurs per a ésser pronunciat en veu alta al bell mig d'alguna plaça en una polis grega per a que alguns dels oients, i no ell, en transcrivissin la part que poguessin comprendre. Solament ruïnes, ombres d'un pensament. O res. O cap ruïna. O res altra vegada.<sup>143</sup>

El “cap”, el de “cap de les coses”, cap d'elles, no és una forma del buit sinó de l'absència. Per a dir-ho així, és una forma no qualificada del no-res. A vegades, i encara més en les formes que han generat l'art modern i el contemporani,<sup>144</sup> on es confonen sovint el “cap” i el “no-res”. “Cap” fa part

142. LEVINAS, Emmanuel. *El tiempo y el otro*. Paidós. Barcelona, 1993.

143. HEIDEGGER, Martin. *El ser y el tiempo*. Fondo de cultura. México, 1998.

144. Parlem d'art modern en el sentit històric de l'expressió, és a dir, el produït a Europa des del segle XV aproximadament, quan el gòtic s'anava diluint encara que a països com el nostre s'allargués fins al segle XVI.

implícita d'una possibilitat certa, mentre que el “no-res” no és part de cap cosa, ni tan sols de sí mateix. És difícil d'explicar que el “no-res” no formi part en realitat del buit, però és que el buit ja és alguna cosa i el “no-res” no és absolutament res. El lloc on es defineix de forma més comprensible és possiblement al llibre del Gènesi quan se'ns diu que Déu va crear el món a partir del no-res. Podem imaginar la idea d'un buit tan essencial a la qual s'enfrontava el Demiürg, i encara que la nostra idea ja contingui quelcom, al menys la matèria de sí mateixa es pot enfrontar en el nostre pensament amb la idea de la seva absència absoluta.

Tornem a la *plenitud del buit* o al *murmuri del silenci*. Encara que Levinas, molt poèticament ho digués així, si el silenci té murmuri, no és silenci. Al silenci i al buit no hi ha cap mena de ressò. Sobretot al primer. De fet, he titulat aquest epígraf com a *l'escriptura del no-res* i no deixa de ser un absurd. Per més que ens esforcem en viure en el no dir, en els nostres escrits i en els nostres quadres aquesta possibilitat és com a mínim falsa. No existeix l'existència sense veu per sorda que aquesta sigui. Encara menys per a nosaltres, humans, que carreguem amb la paraula, la veu, des del nostre primer dia com els cargols carreguen amb la seva pròpia casa. És possible que hàgim arribat al darrer dia dels homes o de la humanitat, però n'hi haurà una de segona, i com a tal, encara més degenerada per sorda i muda i a l'hora cridanera.<sup>145</sup>

Però el buit, paradoxalment, salva. Aquella caiguda en el temps a la qual m'he ja referit, salva. La possibilitat de la salvació està en la possibilitat de la representació, però no intentar-la és com no néixer i acomplir-la és com morir. La representació és el no-res. El no-res és el seu propi cos i també la seva ombra allargada. Pensar-lo, escriure'l, és representar-lo, traïr-lo. A la història de l'art no hi ha cap no-res més bonic que un fragment de la sotana blanca d'un monjo de Zurbarán. Potser els seus quatre pots de terrissa també gaudeixen de la mateixa llum i de la mateixa obscuritat. S'aproximen a aquella deixalleria de l'esperit que Tony Cragg (fig. 39) va mostrar-nos tant bé en interpretar-los amb els seus envasos de plàstic.<sup>146</sup>

145. KRAUS, Karl. *Los últimos días de la humanidad*. Tusquets Editores. Barcelona, 1991.

146. CRAGG, Tony. *Five bottles on a shelf*. 1982. Ampolles de plàstic damunt d'una postada. 33 x 58 x 14 cm. Collection Donald Young. Chicago. USA.



39. Tony Cragg, *Five bottles on a shelf*. 1982. Ampolles de plàstic damunt d'una postada. 33 x 58 x 14 cm. Collection Donald Young. Chicago. EUA.

No escriure. Escriure res. Escriure el no-res. He tornat al principi. Però ara el veig com una cadena quasi lògica. *L'escriptura del no-res*, no la meva, però sí la de tants altres, ha omplert l'art de sentit des de que el romanticisme el va perdre a finals del segle XIX. La invenció de la fotografia (cap al 1839) i poc més tard la del cinema (cap al 1895),<sup>147</sup> són al nucli d'allò que, també els pintors i escultors, varen desenvolupar a l'inici del segle XX, precisament, enfrontant-se a la possibilitat del no-res radical per a les seves obres. Ja hem recordat al capítol II. la relació que Ingres o Courbet tenien amb la fotografia i no cal gaire esforç per a imaginar la que hi varen tenir els artistes de finals del segle XIX i principis del XX, de fet, el segle XX és el de la fotografia i el cinema.

Enfrontat al no res que anava deixant la pintura, el fotògraf plantà la seva càmera davant d'algun subjecte que pogués donar contingut a una

147. A les diferents bibliografies es donen diferents dates per a aquest esdeveniment que oscil·len entre el 1893 i el 1897. Nosaltres ens acollim a la data del film *La sortie de l'usine Lumière a Lyon* que varen projectar els germans Lumière al seu propi local el 1895, i del qual n'existeixen diverses versions al voltant de 46" de durada.

imatge. Així el documentalisme, des del seu inici, va mantenir la fe en les imatges i la representació. Però el fotògraf es va trobar amb que també podria plantar la seva càmera abocant-la al no-res, no vull dir davant una imatge de la buidor, ja hem dit que la buidor és una forma plena, però sí a la buidor de l'irrepresentable i endinsar-se en la pura buidor del blanc sobre blanc o del negre sobre negre i al de la construcció directa de ficció. Adget no ho va fer però ho va cercar durant tota la seva vida, perquè es va adonar que el no-res a la retina d'una càmera, la pel·lícula, no és l'absència de les imatges sinó la presència d'imatges que ens condueixen al no-res. *La Région Centrale* (1971) de Michael Snow, n'és també un gran i meravellós exemple.<sup>148</sup>

De fet, i des d'aquest punt de vista, la fotografia i el cinema no són massa diferents de la pintura. El fet de la representació va lligat amb el més mínim gest que faci un ésser humà. Moure el braç en l'obscuritat, com el personatge de Beckett, és ja un gest en l'auto-representació, és, d'alguna manera dir-se com a mínim en l'espai. I aquesta és la condició bàsica de la representació en front del no-res. Per això dir-lo, escriure'l, com ho provo de fer aquí, és impossible. La més mínima forma de pensament implica ja tota una cataracta de sons i matèria que esvaeixen definitivament el no-res i la possibilitat de la seva escriptura en tant que el localitzen en algun lloc. A vegades penso que les cinc vies de Sant Tomàs amaguen la millor definició que s'ha fet mai del “no-res” i de la seva localització.

---

148. SNOW, Michael. *La Région Centrale*. 1971. Film en color. 180'. MOMA. New York. USA.

#### IV.4. El mag i el “no-res”



40. Pep Agut. *L'artificialitat del no-res*. Fotografia en color. 162 x 130. cm. 1995. Fons de l'artista.

L'ànima de la forma és el seu contingut: la forma és igual a sí mateixa. Com al Barroc espanyol o al Minimalisme, forma i contingut estan aparellats indissolublement. Tanmateix funcionen per nosaltres per irradiació, com la que produeix la incandescència de les brases. Aquell “*muero porque no muero*” de Santa Teresa de Jesús és una forma d'aquesta incandescència. La mística de la poetessa ens acosta amb aquest vers a allò que, en el poder o el voler ser, no s'és. No es pot ser el que no s'és, el no-res, i la més mínima expressió orientada envers el ser-ho no pot tenir més silenci o discreció que els mers crits: vivim en l'artificialitat del no res i en vivim d'ella per a reconfortar-nos en els deliris de la imaginació i del llenguatge. Però ens



queda sempre l'espera, un temps perdut al buit de saber-nos a prop de la realització de quelcom que ja s'ha realitzat fa temps. Davant del “res”, un dels llocs de la buidor, hi posem el “no-res”. El res és un estat, és a dir, una circumstància. El “no-res” és el lloc definitiu de quelcom que no pot succeir excepte a l'interior de sí mateix, on succeeix sistemàticament com per generació espontània, auto-generació, en diríem. La seva representació, per aquest mateix motiu, és impossible, doncs no es pot establitzar en la representació allò que pertany al canvi radical *continuu* i que no tenint cap moment d'estabilitat és incopsable per als nostres sentits. Com a màxim, de la ma de la retòrica, s'en podria fer una citació sobre el blanc del seu fons, com aquella que he esmentat del llibre del Gènesi. El continuum de la seva presència es basa en la seva impresència. El seu “lloc” esdevé “coll”, com el d'una clepsidra que s'aboca a sí mateixa dins del seu interior, o com un mitjà que es gira del dret i del revés. És tracta d'un sistema de vasos comunicants que duu inevitablement a l'espectacle.

Durant segles s'ha parlat de l'aura de les imatges i de les persones. Benjamin va intentar ajudar-nos-hi però la societat capitalista és un impediment per a poder sobreviure més enllà de l'espectacle de l'aura. Debord ho va denunciar amb lucidesa i passió. Per això però, no hem deixat de ser actors en un estrany teatre: mostrem allò que ja estava representat des de sempre i que tots sabem. Les nostres màscares, com aquelles del teatre grec antic, ja no representen res més que la impossibilitat de representar. La única màscara que ens queda és la del silenci. Els nostres actors no parlen a l'escena: simplement travessen l'escenari ocultant els rostres amb les màscares mudes que porten sobreposades. La nostra és una societat de comedians frustrats. Així doncs, el pressupòsit del “no-res” passa per la construcció artificial de la seva figura de comediant. I ja sabem que les figures són sempre una traïció a allò que representen, com ho som els actors, nosaltres mateixos, tal i com ho he esmentat.

Hi ha una discordança política entre la geografia i la topografia, entre l'espai i el lloc de la representació del no-res. Prosceni i escena es confonen en un mateix lloc. L'actor no puja a l'escenari: ja hi era, hi ha estat sempre. Es senyala solament amb els seus gestos al mig de la multitud. És un artista de carrer. Crida o canta en realitat per sí mateix encara que disposa dels estris per a la seva *performance*. La gent s'aparta obrint un gran cercle buit

i s'auto-confereix la condició de públic. L'artista comença a repetir els seus gestos de cada dia, com els d'aquells gossets que es fan saltar a través d'un anell metàl·lic, llavors grans aplaudiments i cridòria doncs un dels gossets ha realitzat dos “salts mortals” seguits. Una dona, més aviat gruixuda, i escassament vestida amb un mallot com cobert d'escates de peix brillants, retira els objectes de l'escena ordenadament i també els animals. Tothom queda a l'espera del mag i aquest arriba immediatament. És un home prou jove però ja madur. El maquillatge en cobreix la seva veritable identitat com una màscara. El mag necessita transformar-se també en algú que li permeti realitzar els seus trucs, i de fet, aquesta sobre-posició damunt la seva personalitat n'és el primer tret. Adoptar una altra identitat netament diferenciada de la pròpia és necessari per a tot artista que no vulgui esdevenir, paradoxalment, esquizofrènic.

Acaba d'entrar el mag en escena. El cercle del públic es tanca considerablement. Aquells que estan a l'esquena del mag tenen l'esperança vaga de descobrir algun dels seus trucs. Això ha passat sempre al món de l'art: hi ha gent que necessita no enfrontar-se amb el que passa i que algú -normalment un pallasso- els hi expliqui les coses que veuen per a creure-se-les. Sempre és comprensible -ja ens ho sabem- , i de fet, aquesta és la història de Sant Tomàs, que va tenir que ficar els dits a la llaga del Crist per a poder-lo reconèixer.

La dona gruixuda ha disposat una tauleta folrada amb un mantell negre. El mag hi diposita el seu barret de copa i la vareta. La dona gruixuda pren el barret i el mostra al públic apropant-s'hi per a mostrar que és buit. Les esperances del públic es multipliquen. El mag executa el seu truc: “res per aquí, res per allà”, i del barret de copa n'extreu un “res”. Grans aplaudiments per una part del públic que comprèn que no hi havia res més per a treure que el gest mateix del mag. Aquest somriu satisfet de la seva habilitat i la dona gruixuda torna a mostrar el barret buit, sobretot a aquells que han aplaudit. La dona gruixuda torna a l'escena amb una gàbia amb dos conills blancs. L'un es queda a dins de la gàbia i ofereix tot un espectacle treballant amb les rodetes, les rampes i tots els obstacles que li han posat. La dona treu l'altre i li dona al mag. Aquest el diposita a l'interior del barret de copa i el cobreix amb el mocador negre que porta a la butxaca de la jaqueta. El mag es concentra per a executar el seu truc. És gran el

silenci entre el públic que encara hi roman. El mag retira el mocador i, Ooh!!, el conill roman allà on era. Grans aplaudiments per part dels pocs que queden. La resta del públic desapareix d'allà com per art de màgia i el prestidigitador torna a executar el seus trucs sobre el “no-res”.

Aquest va ser l'escenari imaginat per a “*L'artificialitat del no-res*” [“*L'artificialité du néant*”] (fig. 40). El títol en francès és en realitat l'original de la peça que tracto i de l'exposició que vaig fer a Paris, a la Galerie des Archives el 1995 on la vaig mostrar per primera vegada amb un grup de treballs que hi estaven relacionats. L'elecció d'aquest títol ja va ser en el seu moment tota una declaració sobre el concepte del treball, doncs en llengua francesa, “res”, es tradueix com a “rien” i “el no-res” com a “néant”. “*L'artificialité du néant*”, d'ara endavant n'hi direm el Mag, era un autorretrat que quedava molt cenyit -completament, diria- al que he escrit més amunt. De fet hi havia molta gent que no m'hi reconeixia i, sent sincer, jo mateix tampoc. La fotografia ens ofereix aquestes trampes que molt sovint es converteixen en avantatges.

A la imatge el Mag somriu satisfet de l'èxit del seu experiment. La nul·litat aparent del resultat obtingut centra el seu interès en el gest que acaba de realitzar i que de fet, encara de que es tracti d'un sol fotograma, no queda aturat en sí mateix sinó que pren un fort impuls que el fa repetir-se eternament. Semblaria que la seva sigui una imatge del fracàs. Ben al contrari, la penso com a una imatge de l'èxit rotund: l'artista, faci el que faci, difícilment pot anar més enllà de mostrar el seu fer. La producció de l'artista rarament pot anar més enllà de la reproducció de la seva ma, com els pintors prehistòrics ho feien repetint-ne la silueta damunt dels mur de les grutes.

La imatge del meu Mag es centra sobre dos punts d'accentuació visual: l'un, el rostre; l'altre les mans. D'alguna manera sembla que és la llum potent del rostre la que il·lumina el gest de les seves mans. Aquell rostre, amagat darrera del maquillatge, il·lumina amb la projecció de la seva blancor un gest irrepitible perquè és etern i ha succeït tantes vegades com tantes altres ha deixat de fer-ho per a tornar a repetir-se. El gest de l'artista se'ns apareix com el producte d'una il·luminació vulgaritzada en un acte llur contingència és la de l'ésser: no hi ha incontingència, potser ni tan sols incontingència en un acte que s'està repetint des de l'origen del temps per més que el nostre pensament o el nostre desig l'aturin. És un acte molt proper a

la paraula, sempre disposada a ressonar al buit, però no en la d'aquella que ens desvetllava en la nostra humanitat, *que es faci la llum*, sinó en aquella altra del lladre del conte: *Obre't, Sèsam!*. Perquè hi ha clarament quelcom de robatori, d'espoli, en l'acció del nostre Mag i allò que es mostre n'és el seu producte. Al veure-ho és com si penetréssim a la gruta i, arribats al fons, tornéssim a trobar al lladre dient-nos *Obre't, Sèsam!*. El hiatus, allò que s'estén entre allò que governa el Mag, la representació, i allò que governem nosaltres, la interpretació, queda en un afora que delimita ambdues accions radicalment i les obre a un estat de interdependència. Hi ha mag sense conill però no hi ha mag sense públic com no hi ha públic sense mag. Tots els rituals religiosos s'amaguen des de fa mil·lennis darrera d'aquesta petita veritat. I ara toparem amb l'Església, perquè no hi pot haver religió sense art però sí que hi pot haver-hi art sense religió. *La fe mou muntanyes*, va dir Jesucrist, però hi ha d'haver muntanyes per a moure-les.

El barret de copa no és certament una muntanya, però des del seu interior es pot desplegar tota la intensitat del buit més absolut, conformat solament a l'interior del barret que li donarà una forma inevitable com la que li dona l'aire a les muntanyes. Aquí la qüestió és saber què es desplega entre el barret i l'acció de les mans del prestidigitador. Ja hem parlat de la seva mirada, del seu somriure i del seu èxit. Però què hi ha en veritat al damunt de les seves mans més enllà del seu gest? Penso que el que hi ha és el problema de la representació en sí mateix. Tot indica en la figura del Mag -des de la seva mera existència representada- que qualsevol nivell de representació és possible en el desig d'aquell que mira i impossible, paradoxalment, en aquell que pretén realitzar-la. Però també ens qüestiona que no ens dissolguem en aquesta representació si hi és. Les seves mans no poden agafar l'objecte del qual tracten, els hi és inaprehensible. El que sostenen en el seu gest és el "no-res", i semblaria, per la posició de la ma esquerra, que aquest té un pes específic. La ma del Mag es recull lleugerament amb el gest que tots fem per a retenir l'aigua, però aquesta roman buida i eixuta. De fet, el nostre Mag, no escapa les trampes de l'artificialitat de representar el no-res. Ell és el primer observador sorprès per el seu propi truc. Un truc que ve ple solament de gestos que es dissolen en l'espai i el temps.

#### IV.5. Aforística del no-res

En aquest epígraf assajaré de definir en forma d'aforisme aquelles idees entre les que he anat desenvolupant al llarg del text i que ens encaixen el problema de la representació en l'espai d'aquest no-res que guia l'estructura del capítol i una part important de la meua obra.

1. A les espatlles i abdòmens dels curos jònics els músculs o les traces dels omòplats s'inscriuen damunt del cos com una escriptura. Són esgrafiats propers a la lletra que s'escriuen com frases damunt d'aquests volums-pàgina. Unes pàgines que no es poden passar doncs les escultures són com un llibre en blanc.

\*

2. Sembla que l'escriptura viu en l'estabilitat del text. Signes eterns damunt d'una pàgina infinita. Però la història de la iconografia sembla voler desmentir-ho. Però no hi ha cap mutació potencial de la forma que no n'esdevingui una altra a l'espera de ser captada per el no-res de les pàgines en blanc de la Història.

\*

3. Si veritablement ens poséssim a analitzar tots els signes produïts per els humans ens trobaríem davant d'un monstre impossible de classificar en una taxonomia de la totalitat. Signes sobreposats en transparència durant mil·lennis damunt els murs de les grutes. On començar a llegir aquest quadrat negre de densitat constant que formen?

\*

4. Diríem que quan el contingut general d'allò que és representable, o d'una de les seves parts, es concentra en una unitat de pensament i coneixement, una unitat modular -i per tant completament conceptual i abstracte-, aquesta esdevé en sí mateixa una forma material amb plena

operabilitat dins de la pràctica artística i resta oberta a qualsevol forma de definició dins i fora de l'espai de la representació i amb qualsevol mena de medis.

\*

5. Sobre el fragment: les obres, com els cossos, són un replegament damunt dels seus propis fragments. Se'n pot fer la dissecció per estudiar-ne les parts que constitueixen aparentment mons de vida en sí mateixos, però llavors, aquells cossos amputats no podran caminar més.

\*

6. Girar entorn del no-res. Descriure una òrbita al voltant del buit és tan improbable com treballar en el no-res. Sempre hi haurà aquell forat negre de massa increïble que el governarà.

\*

7. Certament no es pot pintar el que no s'ha vist mai, com deia Courbet. Però fins on arriba la visió? Hi ha espais interiors que copsem amb altres ulls. Res no està perdut. També es pot pintar allò que no s'ha vist mai. Perquè hi ha una altra realitat a l'afora de la realitat mateixa a la qual ens podem remetre per a encabir-la al món fictici de les representacions.

\*

8. Actuar en l'art significa fer visible allò que és invisible, cantar en el cant sense veu, treballar en el deliri de la mudesa, créixer en un cos en la seva absència. Sempre present, el vertigen del no-res.

\*

9. La tendència de la cosa que sigui a no ésser és la que la determina en la seva improbabilitat i en constitueix la seva essència. Aquest “no voler-se”

-gairebé programàtic- en res més que la invisibilitat, una de les formes de l'exterioritat de l'ésser, fa de la corporeïtzació de l'improbable un "*dasein*" (un ésser aquí) paradoxalment, en absoluta absència.

\*

10. De fet, a les nostres llengües el verb és el principi i és l'acció. Recordem el passatge bíblic per excel·lència i determinant de la nostra cultura: "*Al principi fou el verb*". El verb és l'origen de l'acció des de la paraula, és l'origen de la representació i també l'origen de la imatge. El seu nucli és el del no-res.

\*

11. La renúncia és una forma de la voluntat. En aquest cas, aclucar els ulls és una falsa renúncia si el que estem fent és pintar un quadre. Calen més oberts que mai per a veure aquella llum aclaparadora que els torna cecs.

\*

12. Ens movem sempre, els artistes, en la presència improbable en l'espai de l'absència radical. Representació d'allò que no es pot representar per la seva condició de mutabilitat contínua. La instantània fotogràfica almenys té l'oportunitat de representar innocentment el aquí i l'ara. Però el "jo pinto, i fora", és un impossible.

\*

13. Hem anat seguint el fil sobre la improbable presència de la representació problematitzada a l'espai i al lloc de la representació. Hem vist que no veure-hi en pot ser una part fonamental. Però no veure què? No veure el que tenim davant dels ulls o veure-ho tot no és al nostre abast. Blanc sobre blanc. Res damunt res.

\*

14. Així podem considerar que si pensem l'acció de veure amb la forma d'una representació lineal, aquesta seria segmentada i no un línia contínua. Per tant l'acció de veure és simultània a l'acció de pensar allò ja vist: la nostra "línia" de visió es componria dels segments propis de la pura visió i dels de les disruptions dels moments del record. Quelcom... res; quelcom... res és el que ens mostren les parpelles. Com en una pel·lícula de cinema NIC.

\*

15. La visibilitat i la invisibilitat són ambdues part d'un procés memorístic. No hi ha imatge fora de la buidor de la memòria i la seva disponibilitat infinita.

\*

16. És molt probable que les ombres estiguin a l'arrel de la consciència humana de les imatges com les petjades dels peus a l'arena de la vora del mar poden estar a l'origen de l'escriptura. Seguir una traça. Tossudament. Perquè les nostres petjades esborren les anteriors i acumulen errades en la direcció del camí. Cada traça és un signe i l'escriptura està feta de petjades a l'espai que es perden en els viaralls dels nostres pensaments.

\*

17. La ceguesa radical és un accident físic. La invisibilitat és una condició que fa part de la voluntat de qui pot veure-hi.

\*

18. El desordre de la memòria no es altra cosa que el desordre de la visió. És així com els relats diversos de la història traeixen la memòria dels homes. No és possible una anatomia dels records estructurada sobre ossos massa tous i músculs atrofiats. Perdem els records i la memòria a l'interior d'ella mateixa.

\*



19. Allò que es voldria mirar però que no es pot veure hi és en la seva absència.

\*

20. L'absència és la forma radical del desplaçament.

\*

21. la distància entre els dos mugrons del “*Dorífor*” o de la “*Venus Medicea*” és la que hi ha entre dues galàxies.

\*

22. Però si comprenem que la imatge és una més entre les ficcions que ens guien a la realitat, sabrem, de nou, tancar els ulls per a veure-la.

\*

23. Penetrar l'espai conceptual al qual ens referim és penetrar una forma de l'hermetisme. Trair el nostre propi desig per produir el dels altres. Podem no comprendre les nostres pròpies obres, encara que la seva naturalesa de dispositiu romangui oberta als demés.

\*

24. Escriure-pintar. Un bon binomi. O és una dicotomia? Des de la nostra *no-confiança* en la possibilitat de la representació ens aboquem al hiatus que roman entre aquests mots, entre les imatges. No escriure ni pintar. Simplement: “”.

\*

25. És interessant pensar que la veu que escoltem quan llegim és necessàriament la nostra sobreposada a la de l'autor del text. Així, llegir, parlar-nos, pot ser mentir-nos. Fingim ser escriptura.

\*

26. En la mena d'obres de les quals parlem el llenguatge es produeix sempre en el desert. Podríem metaforitzar-ho dient: "miro-sóc cec". Llavors podríem fingir la visió de la llum.

\*

27. Però se'ns dirà que la mirada no produeix llenguatge (pot ser cert) i que no es possible mirar sense veure-hi. El pinzell és un bastó blanc que segueix les traces dels sons trobats un carrer que no existeix.

\*

28. La parla es produeix des de, i amb, la mudesa. René Char ho deia molt bé amb el seu vers: *no sé com callar, no sé com cridar!* Però va tenir que adoptar l'escriptura com a forma del silenci i a l'hora del crit.

\*

29. La parla és una roca impenetrable i els seus fragments serveixen solament per a les lapidacions o, ja dissolta en arena, per a enterrar-nos.

\*

30. Perquè les paraules, la parla, certament porten al desert de la representació. Com ho hem vist de la ma de Foucault, *el desert és el seu element*. No hi ha hiatus entre els nostres mots i versos: hi ha dunes.

\*

31. El llenguatge però, també els llenguatges plàstics, volen anar sempre més enllà de les condicions de laboratori que exigeix el mètode científic. No es pot conformar un poema dins les condicions del tancament. L'obertura és la condició mínima de l'art.

\*

32. El concepte de duplicitat abraça el potencial de la sèrie. Però ho fa d'una manera perversa. El doble és justament la perversió de la sèrie encara que la anunciï. És dir una cosa una vegada i una altra. I prou.

\*

33. I el doble, a pesar de tot, implica el fet d'una coexistència definitiva i fonamental en l'aparició del subjecte que la genera. Sense el doble la seva originalitat només seria una forma de la soledat.

\*

34. La qüestió de l'escala és un factor essencial per a la determinació de les posicions de l'espectador. Ho veiem en les miniatures del Beato Angelico comparades amb els seus frescs de la Capella Niccolina. Barnett Newman deia que no és el mateix un metre quadrat de vermell que dos. És cert.

\*

35. Les dimensions d'una cosa o les seves proporcions són diferents de la seva escala. Una cosa grandiosa pot ser petita o a l'inrevés. Té certa màgia veure el "*Guernica*" reproduït en un segell de correus.

\*

36. Tradició i traïció queden molt properes. Com empentar endavant la història de l'art sense trair-la? Com no trair-nos en abraçar-la? L'hem après

en les petites reproduccions dels llibres. Hem construït una memòria sense escala.

\*

37. Sovint les novetats no són res més que el producte de molt curades campanyes de *marketing*. O més aviat, en l'art contemporani, no hi ha res de nou fora del mercat.

\*

38. El progrés és sempre una meditada forma de regressió al passat per repetir-lo.

\*

39. Sembla un antagonisme perfecte: la imatge de quelcom construïda en el seu no-res. La bellesa, per exemple, construïda en la perfecta forma de la seva buidor esdevé la màxima forma del no-res. Cap obra d'art la pot tenir al seu abast.

\*

40. Fugir del temps o de la seva influència! És més difícil en l'art que en la vida. En art no solament hi ha sempre un precedent, és que les pràctiques artístiques són una teoria i pràctica de la precedència. Per això els artistes que insulten el temps solen ser tan fluïxos. Avui passa cada dia.

\*

41. És difícil emergir de la claror. Tan t com fer-ho de la foscor. El clar-obscur va ser una trampa per a l'art, no obstant. M'interessen molt més la llum i la tristor d'aquella grisalla del Giotto a Padua representant l'estultícia. Està pintada al veritable sòcol de la representació, al seu afora perfecte.

\*

42. Apuntar a un contingut que no sigui visible, inconstatable per als nostres sentits, no deixa de ser una acte d'arrogància. Adoro la supèrbia infinita de les produccions humanes, de la seva artificialitat. Especialment les de l'art. Les giragonses d'aquell disc *duchampià* que ens feia veure el que no hi era ocultant-nos la seva forma original, en veritat quieta, morta.

\*

43. El traspàs del *enunciar* cap al *anunciar*, és el trasllat des de la forma simple i aparent cap al de la forma discursiva i complexa. L'enunciat es tanca en la seva forma. Allò que anuncia s'obre amb la fragilitat d'una rosella. Vegis, una vegada, "*L'anunciació*" de Simone Martini.

\*

44. La finestra. Qui la vol en l'art contemporani? Només Dalí amb aquella pintura ridícula d'una dona abocada a mira-la. Alberti va néixer i va morir com ho farem nosaltres a la nostra finestra cega. El punt de fuga d'una imatge, també d'una fotogràfica, és la nostra ment.

\*

45. L'aparició de l'escriptura, poc a poc, des dels fenicis i els hebreus, ha determinat la nostra representació; representar és escriure des de llavors. I en l'escriptura, un lloc sagrat, només hi cap el no-res de sí mateixa. Escriure "res" és el màxim possible. Escriure "més" és una paròdia.

\*

46. La parla es defineix en la dicció: un gest formalista perdut a l'aire. Brossa em va dir de Salvador Espriu: "Molta cal·ligrafia i poca lletra."

\*

47. No escriure em sembla la millor opció. Escriure res, la paraula “res” -ho he fet un parell de vegades en els darrers quaranta anys damunt d'una tela- em sembla ja un esforç inaudit. Escriure el “no-res” és una feinada, és la feinada de la pintura.

\*

48. Però com s'articula un “no-res” en la pintura? Deixant-la en blanc? Tallant-la com feia Burri? Retòrica. No s'ha escrit o pintat mai res que no sigui retòrica.

\*

49. Com es redacta el no-res? Com s'escriu? Sempre s'ha parlat del pànic al famós full o tela en blanc. Quin tòpic. N'hi hauria prou amb esquinçar-les. Però així continuaríem pintant i escrivint. A cada línia que enceta la nostra ma n'hi succeeix una altra, com deia Paul Klee. Desesperadament, fins a escriure una taca negra que conformarà un cercle, amb sort un quadrat.

\*

50. Tota al·legoria és una forma materialista. Nega allò que diu en no poder-ho dir per el seu nom i ho bateja amb la matèria d'unes paraules altres. Són les paraules per excel·lència, doncs elles són el més gran engany que hem construït. Quan la paraula diu “ara”, cal esperar la imatge fins la fi dels temps.

\*

51. Però és que al seu interior, a l'interior del quadre volem dir, hi trobarem alguna cosa? O és que, aquest interior, està fet també d'exterioritat?

\*

52. L'Acadèmia de Le Brun va anar fixant poc a poc les dimensions *standard* per a la representació en pintura. Va anar definint, cap a la seva interioritat els formats “Figura”, “Paisatge” i “Marina”. Es tractava de recloure-hi l'horitzó i els punts de fuga. Però amb els segles les imatges es varen desbordar envers l'exterior de sí mateixes perquè aquest és el lloc on habiten.

\*

53. Allà on pensem que vivim sota la protecció de les dimensions no fem altra cosa que habitar una casa buida.

\*

54. Una línia i un punt damunt d'un pla. És possible que la representació sigui un lloc molt difícil i per això, des del seu naixement, està desplaçada a les rodalies de sí mateixa, als suburbis dels sentiments i de les idees. Dos punts i dues línies damunt d'un pla. I etc.

\*

55. Trair-nos no és abocar-nos al “no-res” sinó al seu “res”. El “res” és la materialitat del “no-res”, l'objectualitza. És la fossilització del seu poder generatiu, és el seu enquistament. Les religions cristianes diuen que la mort és una altra vida perfecte després de la vida. Quina angoixa esperar-la: és com passar del “no-res” al “res-no!”

\*

56. Parlar és forçar el sentit de la parla. Especular és forçar el sentit de la parla en una pla teòric. Especular-se és quedar atrapat en el mirall que ens retorna la imatge però no els mots i el seu sentit. En la seva incompleció el mirall és una forma del “res”.

\*

57. El de “no-res” és un concepte igualment especular i espectacular.

\*

58. El mirall també enregistra els nostres moviments en l'obscuritat. Però la seva mudes i ceguesa el retenen en un silenci espectacular. De fet, des de fa temps, els miralls ens han retirat la paraula. Són el “no-res” a críts.

\*

59. Una altra vegada podem escriure “res”, però aquest “res” serà solament un cos atrapat en l'escriptura, en el mirall, encara que en aquest cas es podria pensar en una escriptura tal com que en escriure's s'esborrés a sí mateixa. “Ser” seria “res”.

\*

60. Escriure “res” de fet, “res de res”, és profanar el silenci que ve implícit en la nostra parla i en la nostra existència. La paraula ha de ser per força redundant de la parla i de l'existència. L'al·locució, “*Que es faci la llum*” és un salt envers la veu de la inexistència.

\*

61. El “cap”, cap de les coses, cap d'elles, no és una forma del buit sinó de l'absència. Ésser en absència és l'ànima de l'al·legoria. “Cap” és una al·legoria de l'absència del no-res.

\*

62. “Cap” fa part implícita d'una possibilitat certa, mentre que el no-res no és part de cap cosa, ni tan sols de sí mateix encara que en constitueixi el seu nucli. És difícil d'explicar que el no-res no formi part en realitat del buit, però és que el buit ja és alguna cosa i el “no-res” no és absolutament res com no ho són les nostres paraules.

\*



63. Però el buit, paradoxalment, salva. Aquella caiguda en el temps a la qual ens hem ja referit, salva. La possibilitat de la salvació està en la possibilitat de la representació, i no intentar-la és com no néixer i aconseguir-la és com morir.

\*

64. La representació és el “no-res” damunt la superfície del “res”, damunt d'una tela tan buida que, encara cada dia, s'ha de continuar teixint.

\*

65. El documentalisme és una forma gairebé viciosa de la fe en les imatges i la representació. La visió del documentalisme no és fragmentària, és parcial. És lògic, com en tota forma artística la imparcialitat no existeix. Un artista imparcial és un estafador. A mi m'agrada ser-ho.

\*

66. Adget va cercar durant tota la seva vida en un racó de l'expressió visual. Es va adonar de que el no-res a la retina d'una càmera, la pel·lícula, no és l'absència de les imatges sinó la presència d'imatges que ens condueixen al no-res.

\*

67. A vegades penso que les cinc vies de Sant Tomàs amaguen la millor definició que s'ha fet mai del “no-res” i de la seva localització.

\*

68. L'ànima de la forma és el seu contingut: la forma és igual a sí mateixa. Més enllà del mirall la forma hi és. Per a nosaltres! No podem imaginar res sense una forma. L'espai té nom perquè encara que sigui infinit té la forma

de la infinitud. Per això el podem anomenar. El no-res és una forma que es defineix a partir del forat que té al bell mig: el d'allò que és.

\*

69. Així doncs, el “no-res” és pura artificialitat. S'estén simplement damunt del més enllà del nostre cos. Cada paraula que les nostres veus -els nostre cosos- pronuncien, s'expandeixen fins a tocar-se a sí mateixes. Llavors callen.

\*

70. Davant del “res”, un dels llocs de la buidor, hi posem el “no-res”. El res és un estat, és a dir, una circumstància. El no-res és el lloc definitiu de quelcom que no pot succeir excepte a l'interior de sí mateix, on succeeix sistemàticament, com per generació espontània, més enllà del desig i de la voluntat de la forma.

\*

71. El *continuum* de la presència del “res” es basa en la seva impresència: el “no-res”. L'art sobreviu al forat de la representació, allà on l'ésser es converteix en una figura eclipsada per la seva pròpia llum esdevenint solament pura foscor.

\*

72. La societat capitalista és un impediment per poder sobreviure més enllà de l'espectacle de l'aura. “*Al món d'avui, tota cultura, tota literatura i tot art pertanyen a una classe determinant i rellevant d'una política definida. No existeix pas, a la realitat, un art per l'art, un art sota les classes, o un art que es desenvolupi fora de la política o independentment d'ella*” (Mao Tsé-Toung, a “*La cultura i l'art*”. Éditions du Seuil. Paris, 1967)

73. L'aura encara ens embarga. No ho ha pogut solucionar ni la biogenètica. Com escapar d'ella produint obres d'art? Reproduint-les *ad infinitum*? El "no-res" no cap a les mans d'un ignorant com l'art no pot ser democràtic mentre el rei Mides del mercat el converteixi en or i no en daurat.

\*

74. Així doncs, el pressupòsit del no-res passa per la construcció artificial de la seva figura. I la seva realitat passa per la capacitat de voler-lo veure sabent que no hi és. Però com veure allò que és invisible? Amb la mirada d'aquell entornar els ulls que força la sensibilitat que tots guardem a l'interior del nostre cervell. A aquest lloc abans se n'hi deia ànima.

\*

75. L'artista, faci el que faci, difícilment pot anar més enllà de mostrar el seu fer. La producció de l'artista rarament pot anar més enllà de la reproducció de la seva ma, com els pintors prehistòrics ho feien repetint-ne la silueta sobre els murs de les grutes.

V. “Temptativa de salvació. Sense sentit”



41. Pep Agut. *Temptativa de salvació. Sense sentit*. Fotografia en color. 190 x 130 cm. 1995. Col·lecció Jimmy Belilty. Madrid. Espanya.

“*Temptativa de salvació. Sense sentit*” o “*Rettungsversuch. Unsinn*”. Aquest és el títol del llibre de Thomas Bernhard que dóna origen al treball de la meva producció que ara analitzaré.

Vaig treballar durant mesos en la construcció d'uns objectes gairebé totèmics com les de les antigues Cores i semblants en aquest aspecte a Boccioni o Brancusi. Em resultava tot insatisfactori i vaig decidir fer un estudi del meu propi cos mitjançant la fotografia. Amb el meu assistent de l'època, Antoni Bros, varem disparar diverses plaques que cercaven l'instant de la correcte musculació del meu cos per a parafrasejar-ne aquells representats en l'escultura grega del període hel·lenístic. El resultat final va ser aquesta imatge, una placa de 4 x 5" (4 x 12 cm.) en color sense cap manipulació ni altre retoc més que el fet de positivari-la.

## V.1. L'home interpel·lat <sup>149</sup>

*“Quina és la meva entrada en escena?, quin paper tinc que cantar?, quan he de sortir?, tornar a entrar?, aparèixer davant la gent?, situar-me davant del món?, quin horrible mestre de cant tinc?, tota la meva vida llençada en orris per un horrible mestre de cant, un pobre personatge al llit cursi”.*

*Thomas Bernhard* <sup>150</sup>

De nou en la tessitura de tenir que escriure sobre les meves imatges. Una nova ocasió per a simular, jugant, que es pot arrencar d'elles allò que tant gelosament guarden -ho guarden des de molt abans d'haver produït jo cap mena d'imatge-, del fet que habitem al llindar, que nosaltres som el llindar mateix, aquell límit sense dimensions on Déu, per el mer poder del seu alè, la paraula, el *verb*, va unir en una sola carn el món i la seva imatge. O potser solament un altra venal intent d'emular-lo en aquell cínic inquirir: “*On estàs?*” <sup>151</sup> -radical interpel·lació que recau sobre l'home, arrancant-lo per sempre del jardí de la seva innocència-. Sí, on estàs, tu, aquell que amb el braç estès acaricia amb la punta del dit índex el seu propi límit, aquell que parteix cap a la foscor del lloc que el constitueix?

Però, és que hi ha una resposta possible? És que podríem escoltar la seva veu, aquella que d'existir es pronunciarà des de la mateixa entrada del Paradís? Entre ella i nosaltres, entre ell i jo, entre tu i jo, s'estén aquest espai sublim on hi habita la paradoxa. És una distància infranquejable i és sempre el llindar, és invisible però és indicable, *és el principi de fragmentació que destrueix l'ordre i l'anonimat* <sup>152</sup>, és el mirall obscur on ens mirem durant les hores de somni, és el lloc on l'excés de llum abrasa la retina i impedeix la visió de tot allò que és detall, fragment, rogalia.

149. “*L'home interpel·lat*” és una versió de velles notes que vaig editar amb motiu del catàleg de “Prospekt ‘95”, on s'exposaren les dues peces que formaven el conjunt complet de “*Rettungsversuch. Unsinn.*”

150. BERNHARD, Thomas. “*En las alturas*”. Ed. Anagrama. Barcelona, 1992.

151. *Gènesis* 3-9 i 3-10

152. CIORAN, E.M. “*La caída en el tiempo*”. Ed. Planeta-Agostini. Barcelona, 1986.

I encara no és aquesta mateixa la resposta? No ens diu aquest silenci a crits que tota imatge verdadera és cega, que tota paraula verdadera és muda, que tot veritable llenguatge es dissol irremeiablement en la tebior d'un gest impossible, com el més altiu dels cims, sempre a meitat de camí? Aquest és tot el seu sentit i tota la seva absurditat. Deambular a cegues per la foscor d'aquest destí d'espai i de temps, sempre arrossegant la nostra pròpia imatge com atrapada en un mirall, forma pàl·lida del crepuscle dels sentits, en un lloc que mai podrà ser, el lloc d'allò incorruptible, el lloc d'allò inhabitable.

Quina altra cosa esperar d'una carrera iniciada amb una infracció a la saviesa, amb una infidelitat al do de la ignorància que ens havia entregat el Creador?<sup>153</sup>, ens reencarnarem una i una altra vegada en els ossos d'aquell que habita sempre a l'exterior del llindar, aquell amb qui, imitant la veu d'un eco llunyà, ens murmurem cadascun a sí mateix: *he sentit les teves passes al jardí i, temerós, perquè estava nu, m'he ocultat.*<sup>154</sup>

---

153. *Ibíd.* Nota anterior.

154. *Gènesis* 3-9 i 3-10

## V.2. Tornar al nu

Segons Kenneth Clark,<sup>155</sup> cap al S.XVIII, els crítics d'art britànics varen introduir el concepte genèric de nu per a explicar que aquest era el tema central de l'art a les cultures preocupades per els medis representacionals de la pintura i l'escultura. L'erudit anglès afirma que el gènere del nu en l'art occidental es va inventar a Grècia, afirmació que em sembla no ja mancada d'abast històric, sinó fins i tot reaccionaria i tendenciosa, doncs deixaria de banda l'immens treball desenvolupat des del Paleolític, que ell mateix coneixia meravellosament bé, en un munt de llocs i cultures repartides no tant sols per la Mediterrània sinó per tot l'ample del continent Eurasiàtic, que demostra que entre tota la producció d'objectes d'aquelles civilitzacions, el nu era un veritable gènere de curada producció. M'he referit més amunt a l'impuls que aquest tipus de representacions va a adquirir amb les cultures gravetianes. El gran cavaller anglès però, va viure tota la seva vida dins l'ordre estatuït per el colonialisme britànic a més de mig món i va ostentar càrrecs importants al British Museum, la Royal Collection i la National Gallery de Londres, tres institucions, com gairebé totes les grans a Europa, fonamentades en el colonialisme, l'espoli i la rapinya sistemàtica dels bens culturals dels països “integrats” als seus imperis. No obstant això li devem treballs molt importants que han influït seriosament en la historiografia de l'art duran gairebé mig segle i és precisament citant-lo que començaré l'anàlisi com ja ho vaig fer al capítol I.:

*“[...] el nu no és un tema de l'art sinó una forma de l'art”.*

Efectivament penso, com Clark, que el nu no és i no pot ser merament una temàtica. M'hi he referit als primers capítols proposant una relació que el nu hauria de prendre necessàriament amb la forma bàsica de l'auto-retrat. A més a més el nu es desenvolupa, i sobretot en l'art contemporani, per vies que es pretenen molt allunyades dels problemes específics sobre la representació quan en canvi resulten fonamentals per als discursos sobre la mateixa.

---

155. CLARK, Kenneth. *“El desnudo. Un estudio de la forma ideal”*. Alianza Editorial, Madrid, 1987.



Incidia, però, en la idea de nu com a “*forma de l'art*”. Pot semblar a priori improcedent o simplement bàsic aproximar els conceptes de despullament i de nuesa. No ho és a per a mi. Entenc que l'art contemporani amb les seves arrels modernes, almenys des del Fauvisme, és un art del despullament. L'obsessió de les avantguardes artístiques del segle XX (i en part, d'algunes del XIX) era desvestir el sant de l'art antic per a retrobar-ne la seva essència en les seves nuesa i despullament. L'art havia de reinventar-se a a sí mateix després dels discursos acadèmics; en el fons era un treball sobre les veritables ruïnes de l'antiguitat que anaven apareixent a les excavacions des de segles enrere ja molt potents a la Itàlia del Renaixement. Com diu Clark, no quedava gairebé constància de l'anomenat cànon de Policlet i les regles de proporció que havien arribat a les nostres mans a través de Plini i altres escriptors eren d'allò més elementals. Sabem, en contra del que estic fent aquí, que les imatges de l'art no es poden escriure més enllà de l'escriptura que són elles mateixes i, que amb aquesta tampoc podem descriure-les massa bé en veritat. Clark n'és tot un exemple, però si més no, ens introdueix a moltes problemàtiques, i algunes d'elles, com la del nu, em semblen centrals en tota construcció d'una teoria de l'art.

L'autor anglès pensava que la vida es construïa des de l'art, no massa lluny de les idees de Vitruvi, que declarava que els edificis sagrats havien de tenir les proporcions del cos humà. Ja hem vist com Alberti i Ingres coincidien en la geometria per a la construcció de les seves imatges de nus i de façanes. El Renaixement va ser un punt de concentració de totes aquestes teories i de la seva posada en pràctica. El “*De pictura*” d'Alberti va fer furor entre els seus contemporanis. També el neoplatonisme amb els seus teòrics, Pico della Mirandola o Marsilio Ficino, principalment, es va obrir pas en la recerca i la recuperació del concepte de cànon que s'havia perdut. Partint de l'escala musical de Pitàgores cercaven els vincles entre la sensació i l'ordre, entre la base orgànica i la geomètrica de la bellesa que, segons el gran mestre anglès, era, i segueix sent al nostre parer, la pedra de toc de qualsevol estructura que es refereixi a l'estètica. Hi estem d'acord: és en l'ordre de la bellesa que s'han resolt totes les formes artístiques a qualsevol cultura des de temps remots. El problema és sempre, és clar, atindre a definir el concepte de bellesa a cada grup cultural, no tant perquè els temps canviïn, sinó, i precisament, perquè és el concepte de la



42.

42.a. Aristion de Paros. *Curos de Merenda*. Marbre de Paros amb restes de policromia. 189 cm. (540-530 a.C.) V. Grècia.

42.b. Aristion de Paros. *Cores Phrasikleia*. Marbre de Paros amb restes de policromia. 179 cm. (550-540 a.C.) Museu Arqueològic Nacional d'Atenes. Grècia.

bellesa el que els canvia contínuament. Se'm pot objectar que el concepte de la bellesa i el de la seva corresponsable, la forma de la representació, són sempre productes de cada moment. Penso, ben al contrari, que la intuïció de nous models de bellesa és la que canvia les societats perquè les mira necessàriament des del seu passat, i per això, enlloc del món, les formes plàstiques més avançades no han deixat mai de transformar els contextos socials sempre abans que ho fessin la política i l'economia que són els dos productes culturals més transcendents construïts per els humans i ho han fet sempre a l'empara d'exercir una visió crítica sobre els models establerts. Avui encara l'economia es resol en les imatges, penso. Mai deixarà de ser així: l'ordre econòmic és solament una forma d'organització, no tant del que veiem, sinó d'allò que volem representar, perquè no hi ha cap forma

de poder que no es fonamenti en la seva representació. Clark, parlant dels grecs, ho sintetitza en una frase curiosa:

*“Res relacionat amb l'ésser humà sencer podria aïllar-se o eludir-se; i aquesta consciència seriosa d'allò que implicava la bellesa física els va salvar dels mals de la sensualitat i l'esteticisme.”*<sup>156</sup>

M'agrada aquesta cita, però curiosament em resulta extremadament difícil d'acceptar. Puc comprendre bé la qüestió de la bellesa física: sabem que aquesta està subjecte als mateixos canvis continus que la Humanitat, però no estic gens d'acord en que aquella consciència seriosa d'un concepte particular de la bellesa salves o ens salvi de res. Ans al contrari penso que són aquelles representacions d'allò que era bell (les dels dels Curós i les Cores) el que va produir sensualitat en la societat i un nou sentit de l'estètica. La representació a l'anomenada Grècia arcaica va prendre amb aquests models una altra dimensió que és precisament la que, penso, Clark intuïa però no comprenia i que a més el feia contradir-se. Repeteixo la cita introductòria del capítol I, per a discutir-ho:

*“I el nu pren el seu valor veritable pel fet de que arriba a conciliar varis estats contraris. Pren l'objecte més sensual i immediatament més interessant, el cos humà, i el posa fora de l'abast del temps i del desig; pren el concepte més purament racional del que és capaç la humanitat, l'ordre matemàtic, i el converteix en una delícia per als sentits; pren el vag temor a allò desconegut i el dulcifica mostrant que els Déus són com els homes i que poden ser adorats per la seva bellesa dadora de vida, més que amb els seus poders relacionats amb la mort.”*<sup>157</sup>

Després d'això, al llarg dels segles, el nu, per la seva importància precisament, va prendre una deriva. De la corporeització de la bellesa i del d'un

---

156. CLARK, *ibid.*

157. CLARK, *ibid.*

ideal social i polític fundat en la mateixa -amb segles d'explotació purament formalista i esteticista- s'en va a arribar a arruïnar la seva essència. Sabem que hi va haver un estadi intermedi de fugida del seu sentit i interès social en l'amagatall de la religió perversa en contra dels homes, aquells segles d'un fosc Cristianisme que va traïr la seva pròpia essència a mesura que una elit de clergues fanàtics prengueren possessió de la representació fins a buidar el nu de tot significat, esdevenint ja i solament, figures i representacions de la nuesa però no obres nues i senzilles, tan sols representacions de la perfecció física segons el punt de vista de societats castrades per ideologies castradores. Dins del propi hel·lenisme el període hel·lenístic en podria representar una, però la que s'emportà la palma va ser el Neoclassicisme, no tan sols l'uropeu, sinó també l'estès a Nord-Amèrica amb el pitjor mal gust possible. En això estic d'acord amb Clark:

*“[...] quan les figures nues que havien arribat a expressar una idea varen deixar de fer-ho i foren representades per la seva perfecció física solament, varen perdre de seguida el seu valor. Aquest va ser el llegat fatal del Neoclassicisme.”<sup>158</sup>*

Però Clark no se n'estava d'estendre la seva crítica solament al terreny d'allò estètic i la projectava al cor de les estructures econòmiques i socials. Com ho he dit, devia intuir que són els canvis en l'estètica, això és, en el concepte de la bellesa, els que transformen les societats humanes.

*“Els nus acadèmics del S.XIX estan mancats de vida ja que no encarnen les necessitats reals i les experiències humanes. Estan entre els centenars de símbols devaluats que carreguen l'art i l'arquitectura del segle utilitarista”<sup>159</sup>*

Ja he analitzat el fet que la construcció del nu des de la Grècia arcaica es fonamentava en estrictes normes matemàtiques i geomètriques. Els cosos d'aquelles estàtues volien concentrar en sí mateixes tota la força de l'univers i la perfecció que se'n derivava del seu ordre impecable. Més endavant,

---

158. CLARK, *ibid.*

159. CLARK, *ibid.*

amb l'aparició de la *Aphrodita de Cnido* i la seva revolució, la patrimonialitat de la perfecció formal masculina es va dissoldre per a acollir-hi la representació d'aquesta, i també la de la dona deessa. No obstant això, molts dels grans estudiosos de la matèria no eren sensibles a les figuracions del període arcaic i les menystenien declaradament. És el cas del propi Clark, com ja ho he dit, però també el de Wölfflin en els seus *Concetti per la storia dell'arte*.<sup>160</sup>

*“Apolo era bell perquè el seu cos s'ajustava a determinades lleis de la proporció, per la qual cosa participava de la divina bellesa de les matemàtiques [...] No obstant, els primers nus de l'art grec, tradicionalment coneguts com Apol·los [Kouroi], no són bells [...], amb una mena de rigidesa ritual; les transicions entre els seus membres, plenes de rudesia i malaptesa, pateixen una estranya llisó, com si l'escultor no pogués pensar en una pla cada vegada. Són notablement menys naturals i flexibles que les figures egípcies en les que s'inspiren en gran mesura, les quals, més de mil anys abans havien arribat a una limitada perfecció. Etapa rere etapa, en menys d'un segle arribaren a ser models capaços fins als nostres dies de satisfer la nostra noció occidental de la bellesa. Tenen solament dues característiques, i solament dues, que presagien la seva transcendental evolució: són clars i són ideals”*<sup>161</sup>

Atenint-nos al comentari de l'estudiós suís, crida molt l'atenció el fet que del que ell concep en realitat com una “*mala forma*” en dedueixi per a concloure dues de les grans virtuts que ha de dipositar qualsevol forma del gran art: claredat i idealitat. Sembla un oxímoron, i que el porta molt més enllà en els següents comentaris encara que tornant a caure a les trampes de la seva visió prou acadèmica de les formes artístiques. Clark també volia fer emergir els seus criteris positius sobre una escultura arcaica que precisament depreciava. Però ho va fer amb l'objectiu d'imposar-lo en quant

160. WÖLFFLIN, Heinrich. *Concetti fondamentali della storia dell'arte*. Neri Pozza. Verona, 1999.

161. CLARK, *ibid.*

al valor que per a ell tenien ja les primeres obres que es varen resoldre dins dels criteris que haurien de dur al seu injuriat Neoclassicisme. El seu paradigma és *l'Efeb* (fig. 43) de Krities <sup>162</sup> i és a partir d'ell que pretengué dividir el nou món de l'hel·lenisme d'aquell altra primer que veia solament com a tosc. És possible que tingués raó des del punt de vista de la pura arqueologia de les formes dins de l'escultura grega antiga, encara que no podia oblidar, tot i deixar-ho força al marge, el volum increïble de les realitzacions del nu que es varen desenvolupar aquells mateixos segles a l'Índia i a altres països asiàtics. Val a apuntar que per a Clark la porta de sortida del món arcaic es trobava en les possibilitats de la mimesi. Es fa fins i tot pesant en la seva teoria la discussió de caire platònic sobre aquesta qüestió:

*“L'art grec és fonamentalment ideal. Parteix del concepte de forma perfecta, i solament de manera gradual se sent capaç de modificar-la en pro de la imitació”* <sup>163</sup>

*“L'Efeb de Kritios segueix essent el primer nu bell de l'art. [...] Els grans puritans de l'art constitueixen un estudi curiós. Poden dividir-se en dos grups: Aquells que renuncien a una sensualitat rica i primerenca, com Poussin i Milton, i aquells que, com Malherbe i Seurat, esperen purificar l'art donant-li la lògica i la finalitat d'un teorema intel·lectual. El nostre coneixement de Policlet, encara que fragmentari i poc fiable, deixa pocs dubtes de que pertanyia al segon grup; [...] Cap altra gran artista ha concentrat les seves forces en una economia més decidida.”* <sup>164</sup>

La constitució d'un cànon per al nu, això és, per a les representacions d'humans nus, va ser una gran preocupació de l'art grec. Si la bellesa i la forma perfectes eren part del càlcul i de la geometria, la determinació d'un cànon universal seria un avenç possible per a totes les representacions d'aquest tema. Però aquest cànon havia de satisfer les necessitat de qualse-

162. KRITIAS o KRITIOS. 'Efeb'. Marbre. Aprox.: 102 cm. Museu de acrópolis. Atenes.

163. “El arte griego es fundamentalmente ideal. Parte del concepto de forma perfecta, y solo gradualmente se siente capaz de modificar dicha forma en pro de la imitación.”

164. CLARK, *ibid.*



43. Kritios. *Efeb.* Marbre. 90 cm.  
aprox. S.V a.C. Museu de l'Acropolis.  
Atenes.

vulla d'elles i per tant, més enllà d'una numèrica bàsica havia de resoldre's no en termes simplement formals sinó estètics. Es cercava un principi de construcció que il·lumines conceptualment la representació mateixa, per tal que l'home, ja centre de l'univers, la determinés. No caldria esperar els discursos del Renaixement per a assolir-ho. La qüestió central del cànon era una postura ètica enfrontada a les visions que falsejaven la representació. Si l'art havia de ser una forma de la veritat, la veritat es fonamentava en la forma de la representació. Penso que no en va l'art grec va construir els seus cànon des de la proporció del cap, alberg del pensament i de l'ànima a diferència del cànon egipci que ho havia fet -segles abans- a partir del puny, símbol de la força i la imposició. De fet, cap altra civilització, com diu Kenneth Clark, havia sofert una ruptura artística comparable, carregada de sensualitat en els seus volums i transparències -també heretades en



44. Lorenzo Maitani. *Pecat original*. Façana del Duomo d'Orvieto. Rellu en marbre. 1310. Itàlia.

part de l'antic Egipte- i la va fer desenvolupar al llarg de quatre segles per a generar els més brillants artistes de l'antiguitat. Al vell Praxiteles se'l recorda massa sovint per el seu excel·lent *Hermes* al qual jo hi contraposaria la seva *Aphrodita de Cnido*. Val a recordar que aquella prosperitat cultural a la Grècia clàssica es va correspondre amb el seu esplendor econòmic i polític. Els seus productes culturals foren distribuïts per tota la Mediterrània. Segles de prosperitat ciutadana que podem constatar en la riquesa increïble dels objectes que aquella civilització va produir a l'abast de tot-hom. L'art de la ceràmica n'és un exemple irrefutable, així com ho és la numismàtica que ens permet encara reconèixer les formes de l'escultura més pròximes als originals en bronze dels quals ja no disposem, i no cal oblidar, l'he citat més amunt, l'abast increïble de les conquestes d'Alexandre que varen difondre i mantenir a l'Extrem Orient l'ideal apol·lini amb una nova vida i





45. Giovanni Pisano. *Venus púdica*  
als pilars del púlpit del baptisteri del  
Duomo de Pisa. Marbre de Carrara.  
1257-60. Pisa. Itàlia.

significació. Com diu Clark, molt encertadament, *la mesurada harmonia de l'art budista suposa una conquesta més duradora que les victòries d'Alexandre el Gran*.

Però des de la *Cnidea* i de la seva rotunda bellesa i la d'aquelles còpies romanes maldestres que ens han fet però el favor de comunicar-nos com era l'art de l'antiguitat grega hauríem de saltar per damunt dels segles fins a trobar, al Renaixement, valors i qualitats similars. És un mal nom aquest de Renaixement per a una concepció de la vida i de la societat fundades en un desenvolupament artístic que té les seves característiques pròpies més enllà de les seves arrels en els mons grec i romà. Es vol veure massa sovint com a bàsicament una pervivència de les formes d'aquella renaixença de l'antiguitat. O és que l'art grec no suposa també la renaixença de Mesopotàmia, Egipte, Creta, les Cíclades, etc.? Més enllà de l'impecable discurs warburguà hi ha molt de innovació en el Renaixement italià i també en el flamenc. És més, el Renaixement és pura innovació en el sentit més profund de l'accepció, i des de finals del Gòtic, amb artistes com el Maitani o

Giovanni Pisano, actius cap al principi del 1300, la recuperació i superació de les formes heretades a través de Roma de l'art grec antic produïdes fins al S.IV es veuen completament desbordades. La riquesa de les formes de Giovanni Pisano i família en són una prova enlluernadora per la seva riquesa. L'exorbitant obra del Maitani a la façana del Duomo d'Orvieto n'és una altra. Per a no parlar de la pintura del Cimabue, la del Giotto o de la dels germans Lorenzetti. Els púlpits i baptisteris esculpits per els Pisano representen gairebé el Cubisme de l'art de la Grècia clàssica. I així fins arribar pròpiament al Renaixement italià on Massaccio i Donatello faran una revolució sense límits conceptuals coneguts fins llavors. Donatello aconsegueix que les seves formes plàstiques s'irradiïn des d'un sol punt, normalment la cintura de les seves figures, com sols que escampen la seva llum. El seu més gran exemple és potser el conegudíssim *David*.

Però què ha passat mentrestant amb la revolució del nu originat per l'Aphrodita Cnidea? Aquesta escultura es va convertir en un axioma més enllà del seu temps per a la filosofia medieval i renaixentista. Segons Clark, *és la justificació del nu femení*. De fet Plató al seu "*Banquet*" va introduir tan depresa com va poder els conceptes de "*Venere Coelestis*" i "*Venere Vulgaris*" -tal i com en varen dir després els autors llatins- quan la imatge de la deessa es va divulgar a Roma després de la seva desfeta com a *hetaira* a la Grècia peninsular i a les seves illes. La dimensió conceptual que va prendre el nou concepte del nu en la feminitat no va ser tant exemplar com el del model moral masculí. Clark ho va comprendre del tot i, una altra vegada, agafant-se a Plató, va intentar desempallegar la imatge de Venus de l'hetaira que sovint mostraven les ceràmiques populars:

*"Des dels temps més primitius, la naturalesa obsessiva i irracional del desig físic ha cercat d'alleugerir-se en les imatges; i a donar a aquestes imatges una forma per la que Venus pogués deixar de ser vulgar i convertir-se en celestial ha estat un dels objectius periòdics de l'art europeu."* <sup>165</sup>

Queda lluny d'aquesta apreciació el treball que Marcel Duchamp va fer amb amb l'*Étant Donnés*, on justament la naturalesa obsessiva i irracional

---

165. CLARK, *ibid.*



46. Marcel Duchamp. *Étant Donnés* (detall). Ciclorama. 1946-66. Museu d'art de Philadelphia. USA.

del desig físic fa pesant la seva instal·lació i també l'experiència de mirar-la. Duchamp va construir una venus a mig camí d'aquelles tan menyspreades per Clark en considerar-les purs símbols de la sexualitat o la maternitat, i la imatge que ens ofereix no és precisament la de la dona moderna alliberada en la seva sexualitat i en el domini del seu propi cos i del seu gènere. Sembla que el llum de gas de Duchamp il·lumini un sexe que no és tal, sinó l'estat mòrbid de quelcom que es transformarà. *Rose sélavy* i altres peces varen seguir aquesta proposta que no va cercar ni per un sol segon cap mena de celestialitat.

Potser Clark no era capaç d'encaixar la proposta de Duchamp tal i com li costava tant de trobar la bellesa genèrica de la nuesa en les venus del Paleolític:

*“Però potser aquesta purificació de Venus no hauria tingut lloc, de no existir des del principi, en la mentalitat mediterrània, certa noció abstracta del cos femení. Hi ha dues classes d'imatges prehistòriques de la dona: les estatuetes*

*opulentes de les cavernes paleolítiques, que varen subratllar els atributs femenins fins l'extrem de ser poc més que símbols de la fertilitat, i les nines de marbre de les Cícledes, en la que l'indomable cos humà s'ha sotmès ja a una disciplina geomètrica. Seguint l'exemple de Plató, podríem anomenar-les Afrodita Vegetal i Afrodita Cristallina. [...] Plató va convertir aquestes dues deesses en mare i filla; els filòsofs del Renaixement, amb major perspicàcia, varen entendre que eren bessones.”*<sup>166</sup>

Però el trànsit des del nu masculí al femení no va ser en absolut quelcom de fluït o quasi vegetal com diu el gran mestre britànic. Només en una cultura tan patriarcal, i enfrontada a les dels seus antecessors encara no-alfabetitzats, com ho era la grega, s'hi podia presumir l'aparició d'un nu femení encara que fos en un segon ordre. El conservadorisme d'aquella societat lligava l'esplendor i la força de la masculinitat a la d'un panteó de divinitats on la figura de la dona, vestida, quedava sempre en un posició secundària. Per a dir-ho així, Atenea deixava de ser una dona quan s'entregava als seus atributs de guerrera i no en va les seves representacions la mostren armada i sempre vestida, molt propera al un cert model d'autoritat masculina. Ens costa adonar-nos d'aquests canvis profunds en els models de representació i les implicacions radicals que aquests tenen amb el concepte de la bellesa i amb el poder que d'elles se'n deriva. Tornem a Clark:

*“Des del S.XVIII, hem arribat a considerar el nu femení com un tema més normal i atractiu que el masculí. Però originalment no fou així. A Grècia no hi ha cap nu femení que dati del S.VI, i fins i tot en el S.V és extremadament rar. Hi havia motius religiosos y morals per això. Mentre la nuesa d'Apol·lo formava part de la seva divinitat, existien evidentment tradicions antigues de ritual i de tabú per les quals Aphrodita havia d'estar embolcallada amb vestidures”*<sup>167</sup>

---

166. CLARK, *ibid.*

167. CLARK, *ibid.*

Els escultors grecs, i a través d'ells la societat grega, s'enfrontaven a un discurs que sorgit de les entranyes de l'art proposava un canvi radical en la concepció conservadora que el suportava des de segles. Pensem que aquest prejudici s'estén encara avui amb els textos de molts dels erudits que més hi han treballat. *Encara al S.IV, l'Afrodita nua estava enutjosament vinculada als ritus orientals, i fou perquè la bellesa del seu cos semblava una invitació a l'heretgia, i no per motius morals, per al que Friné, model de Praxiteles fou objecte de desaprovació clerical.* Clark sembla mostrar un clar prejudici envers la incommensurable escultura de la nuesa, l'erotisme i la sexualitat, que s'havia desenvolupat a l'Àsia de la ma de credos religiosos que havien superat els prejudicis de l'exhibició de cos nu. Però tot i així, Clark, no troba un equivalent femení del jove de *Kritios* i opina que *la bellesa ideal neix de l'examen entusiasta de la passió* (i no sabem de quina; *l'Efeb* és una escultura que representa un cos adolescent i no la d'un guerrer madur; ja m'he referit al valor cultural que l'erotisme i la sexualitat gregues donaven al cos masculí i les seves pràctiques homosexuals des de la pubertat) La cosa venia de lluny. La nuesa, com ho varen demostrar de sobra els escultors egipcis, comporta quasi inevitablement un alè eròtic, una pulsíó que l'empeny cap als costats més íntims d'aquell que mira. Val a recordar qualsevol del retrats femenins o masculins que varen esculpir solament vestits amb la transparència de les seves vestidures molt refinadament entallades als marbres. Ja m'he referit més amunt a la bellesa del cos insinuat per les vestidures: les Cores que hem analitzat ens hi apropen molt, i molt més enllà del seu hieratisme. És difícil trobar en l'escultura arcaica un corrent eròtic més potent que el que atresoren *Phrasikleia* (fig. 42b), tan pudorosament vestida, i el seu company (conegut com a *Kouros de Merenda* (fig. 42a), totes dues obres, realitzades cap al S.VI. a.C.<sup>168</sup> Però l'ombra de la *Cnidea* és molt allargada i es projecta al davant i al darrera d'elles. Co-neixem les anomenades *Estatueta de Munich* i la *Venus de l'Esquili* com a únics testimonis del nu femení grec al segle V., però no és fins l'arribada de l'Afrodita de Cnido, amb la famosa anècdota del poble de Cos al qual era destinada, i que ja hem explicat, que la nuesa de la dona i de la dona-deessa

168. ARISTION DE PAROS. Curos de "Merenda" i Core "Phrasikleia". Marbre de Paros. 189 i 179 cm. d'alçada respectivament. 550-530 a.C. Museu Arqueològic Nacional d'Atenes.

prenen el caire d'una revolució. De fet, la *Cnidea* és l'escultura més famosa de l'antiguitat grega. Són molts els autors que s'hi varen referir, però mai parlant d'escultura. El mateix Plini, la descriu molt més enllà del seu hàbit professoral i té que fer un gran esforç retòric per a convertir l'erotisme que veu inherent en aquesta escultura en quelcom que en constitueixi la seva identitat divina. Clark ho expressa molt bé en el següent paràgraf:

*“Potser cap religió hagi tornat mai a incorporar la passió física de forma tan serena, tan dolça i tan natural, de manera que tot aquell que la contemplava sentia que els instints que compartia amb les bèsties els compartia també amb els Déus. Fou el triomf de la bellesa; i per a la mentalitat grega, aquesta bellesa no fou simplement creació de Praxiteles. Sinó que era ja present en la persona del seu model, Friné. Ella va compartir amb l'artista l'honor de la bellesa de les figures amb les que ell va enriquir el món grec; i una comunitat agraïda erigí l'estàtua de Friné en bronze daurat, el seu evident retrat, al recinte sagrat de Delfos”*<sup>169</sup>

Però tot aquest erotisme es va perdre amb els segles i, de fet, totes les meves reflexions i tanmateix les que pugui fer cap altre autor, no deixen de ser especulacions més o menys il·lustrades i poètiques. Dels originals de bona part de l'estatuària grega, i també de la *Cnidea*, com ja ho he recordat, no ens queda res més que les còpies (de la *Cnidea* en disposem de quaranta-nou versions a tamany natural). Mai se'n va fer un buidat i no sabem pràcticament res dels colors que la recobrien. Aquell original de marbre va desaparèixer veritablement en el temps com aquella altra part de l'estatuària realitzada en bronze es va fondre més endavant per fer canons. Poc a poc aquesta dilució en el temps va anar convencionalitzant allò que hem anomenat “idea de la *Cnidea*”, fins i tot amb versions com la Capitolina, la Medicea, la Altemps o la Colonna. No me'n faig una idea tràgica d'aquest fet. Potser, acostumat als segles XX i XXI veig com una cosa natural el procés que porta a degradar qualsevol idea original convertint-la primer en gènere i després en moda. La vulgarització espectacular de qualsevol projecte

---

169. CLARK, *ibíd.*

amb una mica de densitat per la via de la seva popularització és un tret definitori dels nostres dies com ho era a l'antiga Grècia. A les democràcies gregues aquest fet també es produïa i en tenim proves a bastament amb l'immens i increïble imaginari que ens han deixat la ceràmica i l'estatuària.

*“Però seria un error suposar que el canvi en el nu femení es degué únicament a la pressió d'una influència exterior. Els estils, com les civilitzacions, s'esfondren des de dins, i en gran mesura la forma d'aquestes [Tres] Gràcies representa una de les deformacions típiques i populars que tenen lloc cada vegada que es relaxa la disciplina d'un esquema ideal.”<sup>170</sup>*

---

170. CLARK, *ibid.*

### V.3. Sense sentit?

“*Temptativa de salvació. Sense sentit*” (fig.41 i 47) [“*Rettungsversuch. Unsinn*”, és el títol original] va ser la resposta plàstica a les preocupacions i conceptes que he anat desglossant més amunt. Malgrat el fet de la tècnica fotogràfica i de ser jo mateix el model tenia la pretensió d'apartar-me del retrat i molt en particular d'aquell purament documental. Així doncs, m'enfrontava a un projecte que havia de consistir en la construcció d'una figura nua per a reproduir en mida natural i en relació a dos pols fonamentals: un espai negre que faria les vegades de fons sense que el clar-obscur determinés l'aparició de la figura, i la referència, millor dit, la indicació, que aquesta hauria de fer a l'espai de l'espectador i a la història del nu a la Grècia Clàssica i la nostra tradició cultural. La posada en escena havia de ser extremadament meticulosa: des del maquillatge, la il·luminació general, la preparació del fons i la seva il·luminació pròpia, el pentinat, l'afaitat, i sobre tot, el posicionament exacte de la càmera. L'altra aspecte rellevant, i donat que el propòsit era escapar de tota dimensió autobiogràfica i expressionista per a fotografiar quelcom de similar a la idea de un cos en construcció -dempeus i complet per a donar, encara que totalment falsa, una certa imatge de naturalitat- va ser l'obsessió d'aprendre a tensar els diferents grups musculars d'una manera forçada perquè intervingien, des d'un naturalisme inevitable, en la solució de la imatge. En veient la imatge diríem que la polpa de la punta d'aquell dit índex està envers l'espai de l'espectador i que hauria d'estar en contacte amb un vidre simbòlic que els separaria en l'espai de l'obra. El cos, estàtic, havia d'ocupar aquest espai propi a l'hora de deixar un espai buit al seu costat -la fotografia es va ampliar sobre un paper extremadament brillant i reflectant- on hi “cabria” el reflex de l'espectador. La posició de la imatge a l'espai d'exposició hauria de ser molt baixa, de fet recolzada damunt del terra per a fer visible la seva condició de no-icona, i és difícil traïr el concepte d'icona quan se n'està construint una. Perquè malgrat la voluntat de l'artista, la lectura de les obres d'art roman, i romandrà sempre, oberta a les mirades més o menys sensibles o informades dels espectadors que són qui els hi donaran sentit. Un dels pressupostos conceptuals de “*Rettungsversuch. Unsinn*” és precisament aquest. La visió, purament física, i la mirada, purament intel·lectual



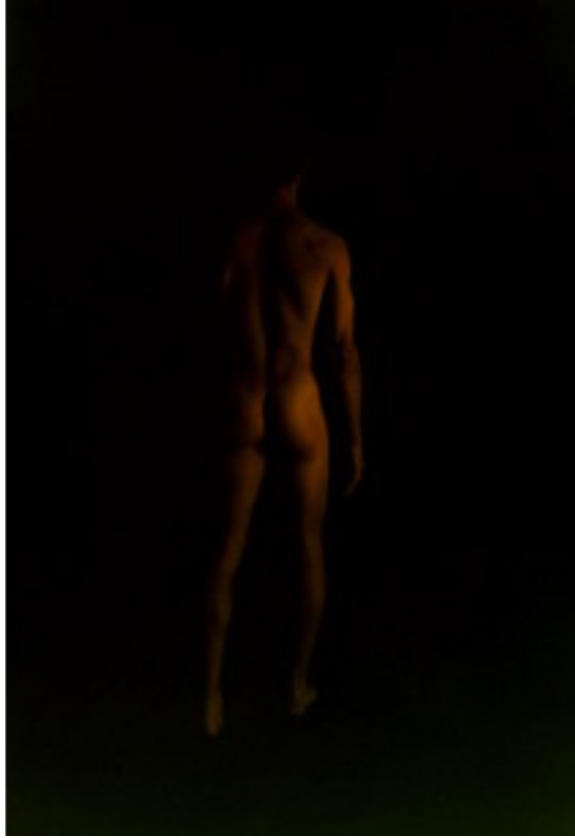
o espiritual, no es poden falsejar ni forçar. He parlat en capítols anteriors de les diferències entre veure i mirar, i veure i albirar. La imatge d'un nu queda sempre fora del temps, queda suspesa als paranys de l'anacronisme. La nostra cultura, masclista i quasi misògina, ens ho ha mostrat molt bé al llarg dels segles. Fins i tot avui, molt especialment després del S.XVIII, quan es mira un nu sembla que s'hagi de desitjar el d'una dona. A la meua imatge no hi ha cap tret, penso, que evoqui el gènere com a qüestió principal, però sí la sensualitat del nu masculí, en última hora, la clau de volta de la història del nu occidental. Tornem a Clark comentant la figura de Giovanni Pisano al púlpit de Duomo de Pisa:

*“La figura del Pisano és un complet anacronisme. S’haurà d’esperar durant més de cent anys abans que la nuesa deixi de ser un do accidental dels nostres primers pares, i pugui reclamar, de nou, ésser representada entre els símbols venerables dels impulsos humans.”*<sup>171</sup>

I així es referia el mestre britànic als aparentment cànids nus que s'executaren al primer Renaixement. Però la candidesa és lluny de “*Rettungsversuch. Unsinn*”. La proposició franca de la figura en construcció parla d'una manera no gens innocent d'una història de l'art suspesa en els tòpics. En aquesta peça no hi ha cap contingut que penetri l'espai del deliri, no obstant, sí el de la passió. La passió per la història de l'art i la passió per la construcció de quelcom fred com la pura objectivitat en la qual es mou bona part de l'art racionalista del segle XX. És, de fet, una reacció al Romanticisme tot i prendre'n un dels seus temes prototípics. La nuesa s'associa amb la veritat natural, hi ha quelcom d'omnímode en les seves formes i continguts, hi ha quelcom que els ajunta radicalment. El Naturalisme, molt estimat pel Romanticisme i molt enyorat pel Neoclassicisme, va arribar gairebé a establir un nou cànon. Entre les pintures de Ingres, com la “*Angelica salvada per Ruggiero*”,<sup>172</sup> passant pel

171. CLARK, *ibid.*

172. INGRES, J.A. Dominique. *Angelica salvada per Ruggiero*. Oli sobre tela. 147 x 109 cm. Musée du Louvre. Paris.



47. Pep Agut. *Temptativa de salvació. Sense sentit*. Fotografia en color. 190 x 130 cm. 1995. Col·lecció particular. Barcelona.

Realisme francès del S.XIX fins la nova idealització del nu clàssic en un refinat Zuloaga o un pervers Anglada Camarasa.

A “*Temptativa de salvació. Sense sentit*”, totes aquestes distàncies s'ajunten en una de sola: la presència es fonamenta en la impresència de qualsevulla que sigui la seva forma de representació, perquè qualsevol forma de representació es problematitza inevitablement a sí mateixa. La construcció d'una imatge fora d'aquest límit és impossible. La determinació de la indicació d'un exterior de l'obra no fa més que donar la volta al mirall que llur imatge configura. *Imago*, una imatge de la mort, com aquelles de les ceres romanes dels difunts que eren exposades per decennis a la porta de la llar.

També la fotografia va començar així, fotografiant els rostres dels cadàvers i substituint poc a poc els buidats de cera. Ràpidament les imatges de cera varen passar a ser ex-vots i les rèpliques fotogràfiques permetien en canvi la producció fàcil i en sèrie de les imatges que interessaven en un pla que era més aviat el de la laïcitat. “*Rettungsversuch. Unsinn*” té quelcom d'ex-vot. El seu acte de indicar també es refereix a sí mateix. I el que indica és allò que mostrava el seu pendó. Una altra imatge, de les seves mateixes condicions tècniques i dimensions però que mostrava el cos introduint-se en la foscor de l'espai de la representació. És una imatge quasi impossible de reproduir en realitat. Apenes les natges, una cama i algun fragment de l'esquena ens apareixen davant dels ulls per a indicar-nos el camí que no podem seguir construïdes, aquest cop sí, amb la tècnica del clar-obscur.

El món existeix en sí mateix; la representació existeix solament en la voluntat d'algú que mira i la desitja. Al seu interior tot és fals, és un pur miratge, ombres que ja no són on eren i que una llum particular, potser la de la mort, acaben de desplaçar en el moment just que hi projectem la nostra mirada. L'exvot sempre es troba en referència amb un més enllà de la representació. És una ofrena que no es conté a sí mateixa més que paradoxalment: preparada per a ser presa pel foc o per els Déus, hi roman a l'espera. L'exvot de “*Rettungsversuch. Unsinn*” pertany a aquesta esfera de la part sacrificial que té tota forma d'art. Antigament, davant la mort d'algú, es deia sempre que allò que Déu ens dona, Déu ens ho pren. És aquí on es perd el sentit de la temptativa de salvació. Perquè l'art salva? Salva, sí, a aquells que tampoc es salvaran. Això fa part de la contradicció que hi ha entre el temps i l'espai. A les obres d'art, com la que estem analitzant, això els hi és necessari. L'emergència de cadascuna d'elles és també la seva defunció. Les mirades dels altres les salvaran a estones, però el seu camí queda estroncat en el moment de la seva naixença. Com el de les persones.

Una imatge. Una fotografia. Mig buida i mig plena per un nu masculí que sembla indicar-nos acusativament, desafiant-nos. Queda lluny de nosaltres com hi queda tota representació. La realitat ens protegeix d'allò que no volem pensar. Però perquè aquesta agressió? No ens ho mereixem. Cercàvem solament la imatge de la bellesa. Tot i això el retrat ens porta a una memòria ancestral. La memòria d'una cultura que potser ja hem perdut. De fet, el nu està sencer i no té cap de les seves extremitats amputades.

Potser preferiríem veure la imatge d'una escultura antiga feta trossos o la d'un cos destrossat en un acte terrorista, sobre tot ben lluny de casa. A l'Afganistan per exemple. Potser estem més preparats per a veure-la mentre mirem el noticiari mastegant un bistec a l'hora de dinar. Un nu sense pornografia és quelcom que ens carrega. Queda massa lluny de la violència que coneixem. Queda massa aprop de quelcom que hem quasi oblidat per a sobreviure: la bellesa.



## VI. L'expulsió del Paradís

### VI.1. La casa venuda



48. Pep Agut. *Avui no sento res*. Tela crua de cotó. Llistons de fusta, llapis i claus. 210 x 100 cm. aprox. 1988. Fons de l'artista.

Durant molts anys vaig construir una bona part de les meves obres a partir d'un sol material o objecte bàsic, els mòduls de tela per a pintor corresponents a la dimensió de vuit punts figura (8F), equivalents a 46 x 38 cm.<sup>173</sup> Abans vaig passar molt de temps experimentant amb mòduls

---

173. Ja ens hem referit a aquest format i al seu origen en notes anteriors.

més menuts (5F) que em varen servir per a construir peces importants en aquell període com ara “*Avui no sento res*” (fig. 48) o “*Bandera de ningú*”. Les vaig construir associades a vegades amb objectes provinents de la meua vida quotidiana, com ara “*Blinky Schläff*” [“*Blinky dorm*”] en homenatge a Blinky Palermo. Aquests mòduls en tela crua de cotó s'exhibien buits en diferents ordenacions pel mur o per terra, apilats en grups, realitzant petites construccions amb l'ajut de llistons de fusta que remetien a objectes del meu entorn, a l'escultura o la pintura mateixes; també les usava per a la construcció de diferents objectes ben reconeixibles com ara cadires, taules o postades; poc a poc vaig començar a construir veritables habitacles a l'interior i l'exterior dels quals els espectadors s'hi podien moure.<sup>174</sup>

M'interessava la buidor radical d'aquelles teles i molt particularment treballar amb el 8F, llur origen iconogràfic remet al lloc per al retrat de qualsevol de nosaltres. En la seva buidor hi quedava retratada aquella totalitat inabastable i infinita de rostres. No deixa de ser curiós que aquells inquisidors dels drets d'imatge no en reclamessin mai cap quan en aquelles teles buides hi eren totes les imatges del món. De fet a mi el que em movia era la impossibilitat de representar-nos a tots. La buidor essencial d'aquella tela de cotó crua, sòlida, amb dos fils per cap de trama i ordit i ni tan sols preparada per a pintar, era una declaració del buit al qual creia enfrontar-me. Construir un mur amb elles (vegis el capítol I.) al bell mig de la societat de l'espectacle és i era dividir-la. Cada mur i cada habitacle construïts determinaven espais de separació i/o d'agrupació selectiva de les persones. Les meves construccions intervenien el só als espais d'exposició, intervenien l'arquitectura del lloc en transformar-la, intervenien el règim de la visualitat i amb els entramats que dibuixaven els mòduls de tela donaven escala a les persones i als objectes. També a la meua persona, és clar.

Els vaig començar a utilitzar quan residia a Colònia (Alemanya), cap al 1988. Es varen convertir, des de la seva buidor i ceguesa en un tret d'identitat de la meua obra. Amb aquells mòduls vaig construir la totalitat del mobiliari funcional del meu estudi/apartament. Vaig començar a experimentar amb els mòduls que sortien de les fraccions de l'original: 1/2, 1/3 i 1/4. Poc a poc aquelles construccions amb mòduls es varen apoderar de la totalitat del meu espai. Bastiments de porta folrats amb mòduls; sòcols

---

174. Varen ser anys de gran impuls gràcies a la generositat i confiança d'Antoni Estrany.

de mòduls sota els finestrals; mur de divisió de l'estudi en dues parts inútils; caixa de recepció dels visitants de la casa; fals sostre a poca alçada al dormitori per a forçar-me a entrar-hi ajupit; oclusió d'un dels finestrals; tapadora del vàter... Vaig començar a pensar quin sentit tenia i quina era la legitimitat de l'art. Havia llegit molt sobre estètica durant tots aquells anys, des de Kant fins "*L'art contra l'estètica*", d'Antoni Tàpies.<sup>175</sup> Però jo trobava el treball del gran artista català completament esteticista. Em vaig apartar de la gesticulació excessiva que li atribuïa i vaig dedicar els meus esforços a les meves construccions. El text "*L'autor com a productor*", va esdevenir molt important per a mi durant tots aquells anys.<sup>176</sup> Vaig abandonar la pintura com l'havia entesa fins llavors per a abordar-la d'una altra manera. La pintura i la fotografia havien de romandre l'arrel del meu treball i encara ho són.

La qüestió fonamental era, però, política: perquè l'art a Occident es podia permetre una tal règim d'intervenció als espais públics o socials de forma tant protegida i fins i tot innòcua? Era l'art la forma regulada de l'alienació a la nostra societat? Cada veu, cada crit de l'art, ho era al vent. Si més no el del meu art. Era possible intervenir l'economia i la política des de la problematització de la representació? Semblava clar que al món contemporani no, que tota forma d'art avui i a Occident és una forma d'aburgesament. Perquè allò que s'anomenava, ja llavors, art social o polític, semblava encara menys lliure i responia solament a una mena de directives de tipus quasi para-sindical que no feien res més que anular tot el potencial que aquelles formes poguessin tenir artística i socialment. L'art s'havia aproximat molt a la retòrica tal i com ho va formular Nietzsche. Vull dir l'art pensat com a projecte progressista, com a intervenció al bell mig de la societat i per produir canvis. La revolució del 1968 (si es pot anomenar així sense caure ja de quatre potes en l'aburgesament més absolut), i que encara ens marcava a partir dels escrits de Foucault, Levinas i tants d'altres, es va convertir en la pantomima de les pantomimes. No era altra cosa que la burgesia mateixa, il·lustrada, sortint al carrer a exhibir-se. Les obres del Land Art, l'Earth Art o les *performance* van esdevenir objectes de comerç com des del S.XVIII ho havien estat els quadrets figuratius de se-

---

175. TÀPIES, Antoni. "*El arte contra la estética*". Ariel, Sant Joan Despí, 1978.

176. BENJAMIN, Walter. "*El autor como productor*". Ítaca, Madrid, 2004.



nyoretetes nues pintades a l'oli. Es varen traduir en documentacions fotogràfiques comercials i actes per a públics selectes als espais de les galeries més anomenades del món. La literatura de tots aquells grans escriptors i filòsofs va quedar suspesa sobre un fil, al buit, per a que algú o alguns en poguessin rescatar o reescriure tot allò que s'hi deia de veritable, que no era poc, i poder traslladar-ho a l'espai del comerç i de la lluita per la millor fama en els rànquings de les revistes d'art. Un gran artista com Joseph Beuys es va acabar convertint en una mena de vedet reconeguda internacionalment per aquesta via i el seu treball va ser estetitzat i dominat per el mercat. L'art per l'art, la gran invenció del Segle XIX, va arribar, cap als anys '80 del segle vint a la seva completa disfunció. Des de llavors, els artistes, també els que s'han fet un nom o els que han fet fortuna, som rodamons als circuits de l'espectacle. Un espectacle pagat a cop de talonari o no pagat, simplement, però sempre àvid de prendre entre les seves mans als artistes del negoci, que no els de l'art. Al costat dels pro-hòmens de la compra i venda, tota una generació d'artistes varem defensar altres dinàmiques i varem qüestionar altres coses. Des de la problematització de la representació ens varem demanar quin era el sentit de l'art i quina era la nostra participació en mig d'aquell garbull. La Transavanguardia, un moviment completament reaccionari, hi va respondre interessadament i va significar un pas enrere. Per la resta, les formes d'art anomenades *postconceptuals* anaven regenerant vells discursos que es varen tornar dominants als anys '90 i que involuntàriament varen obrir la porta a les formes d'expressió neo-romàntiques i força academicistes que avui dominen tot el panorama de l'art. Ens demanàvem què era el que podria apropar les formes de l'art, no ja a la bellesa, fos aquesta una o múltiple (estranya paradoxa), sinó a la veritat. Però la veritat en l'art és bàsicament l'engany des des fa cinquanta anys. La pregunta sobre la legitimitat de l'art és molt antiga, però la resposta és sempre nova i, ja, des de llavors és sempre dependent dels enganys del mercat. Queden endarrere l'art del Peloponès o de la Àtica, el Constructivisme, la formació del MOMA o l'activitat i activisme dels artistes, per posar alguns exemples.

Però quina és la legitimitat de l'art? En l'art grec antic ja hem vist com totes les formes desenvolupades per els grans artistes quedaven absorbides i anul·lades a l'interior de les produccions populars com la ceràmica encara que també les produïssin els grans mestres de cada període. Saltant

el temps, als segles XIX i XX es va fer un intent seriós per a reconvertir les formes de l'art popular (per exemple l'ibèric i l'africà) en quelcom que s'insertés en les línies de progrés que els majors artistes cercaven de desenvolupar. De seguida varen quedar com a icones del consum burgès però, i varen esperar la formació de col·leccions públiques i privades dins del que des de la nostra visió colonialista denominem "art ètnic". Però quina era llavors i quina és avui la legitimitat de l'art? Passa aquesta resposta per els espais en penombra a l'interior d'una casa no habitable? O és ja un somni des de l'expulsió del paradís de la representació? -aquell paradís en el qual va néixer la mitologia judeocristiana. O és que això ha succeït més endavant, amb l'alliberament posterior a la revolució industrial dins del marc del Capitalisme? Justament sabem que les exigències de coneixement proposen preguntes difícils a l'art perquè l'art mateix és la forma per antonomàsia de l'intent de coneixement i del qüestionament de totes les coses. Sabem que l'art sovint no s'atrapa a sí mateix al darrera de l'intent de formular noves preguntes, però també sabem, que també, i molt sovint, les produeix en els moments més inesperables:

*“De fet. Va ser des de la nova mentalitat filosòfica, i les noves exigències del saber plantejades per el socratism, quan, per primera vegada en la historia d'Occident, que sapiguem, es va exigir una legitimació a l'art. En aquell moment, va deixar de ser evident per a sí mateix que la transmissió, de forma narrativa o figurativa, de continguts tradicional o vagament acceptats tingui el dret a la veritat que reivindicava.”<sup>177</sup>*

La casa habitable de l'art va ser durant molts segles la casa de l'ornament. Mons abundants de signes i geometries intraduïbles aquests varen poblar la superfície del objectes, dels vestits i dels murs de les coves. Més endavant les decoracions murals i els monuments escultòrics i arquitectònics ho varen continuar. Però l'art se'n va alliberar sense potser adonar-se'n i va anar penetrant el fosc espai de la problematització de la representació,

177. GADAMER, Hans-Georg. *“La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta.”* Ediciones Paidós; I.C.E. De la Universidad Autónoma de Barcelona. Barcelona, 1988.

el seu habitatge veritable. El món de les narracions comuns, el de les grans gestes realitzades o somniades en les mitologies de cada poble es varen estendre damunt totes les superfícies i suports imaginables. A la vella Europa, és a dir, a aquella nascuda al mar de Creta entre Jerusalem, Alexandria i Atenes, els antics signes de les velles representacions varen esdevenir particulars. La invenció en temps homèrics d'un veritable alfabet (heretat de l'antic Fenici i possiblement en part també dels llenguatges cuneïformes de l'antiga Mesopotàmia) és a dir, d'un sistema de signes que ja no tenien lligams figuratius, icònics, amb els objectes del món (com els tenen els pictogrames xinesos, per exemple) sinó que allò que representaven era la parla i solament la parla més articulada que amb els seus fonemes deixava oberta la porta per a la representació de qualsevol de les nostres idees més abstractes i complexes i també la interpretació en mans de qualsevol iniciat en els signes, algú alfabetitzat, que a l'hora podria retransmetre'ls. De fet, un signe en la nostra escriptura representa allò que ni nosaltres mateixos posseïm, quelcom tan immaterial com una idea en la forma volàtil de la nostra veu, un fonema. La imatge va esdevenir també una forma del signe i una xarxa de veritables “*topos*”, llocs, que encabia en la poesia i les imatges que li quedaven associades tot l'univers del pensament humà. Es diria que en aquestes condicions les imatges esdevindrien solament pendons il·lustratius dels textos doncs no hi podria haver imatge sense un mot al costat, però la realitat va ser molt diferent i, no en va, és ingent el nombre de representacions visuals, figuratives o textuals, bidimensionals i tridimensionals que ens queden per a desxifrar, mudes, del llarg dels segles:

*“La nostra consciència cultural viu ara, en gran part, dels fruits d'aquesta decisió, això és, de la història del gran art occidental, que va desenvolupar, a través de l'art cristià medieval i la renovació de l'art i la literatura grega i romana, un llenguatge de formes comuns per als continguts comuns d'una comprensió de nosaltres mateixos.”*<sup>178</sup>

Però la casa va quedar, de moment, deshabitada. Al llarg dels segles europeus la font del missatge cristià va inundar de sentit els models de repre-

---

178. GADAMER. Op.Cit.

sentació. Tot l'art Paleocristià, Medieval, Romànic, Gòtic i parcialment el del Renaixement es varen fundar sobre la idea de que el missatge del Cristianisme, la veritat entre les veritats, omplia en sí mateixa la del llenguatge. I és així com aquest va esdevenir un lloc en sí mateix, una altra casa al costat d'aquella mig deixada i ara semi-buida o deshabitada de les poètiques i les expressions anteriors. Hegel, a qui ja m'he referit en capítols anteriors per aquest mateix motiu, no podia comprendre de cap manera que el final d'aquella forma de la civilització cristiana, que constituïa l'arrel del seu pensament, no esdevingués tanmateix el final de l'art:

*“[Hegel] no pressentia que, al S.XX, la valent emancipació de les cadenes històriques del XIX convertiria en veritat, en un sentit més agosarat, el fet de que tot art precedent aparegui com a passat. Al parlar del caràcter de passat de l'art es referia més aviat a que l'art ja no s'entenia de la manera espontània amb que s'havia entès en el món grec i en la seva representació d'allò diví com a quelcom d'existent per sí mateix. [...] La autèntica tesi de Hegel és que, per a la cultura grega, Déu i allò diví es revelaven expressa i pròpiament en la forma de la seva mateixa expressió artística, i que, amb el Cristianisme i la seva nova i més profunda intel·lecció de la transcendència de Déu, ja no era possible una expressió escaient de la seva pròpia veritat en el llenguatge de les formes artístiques ni en el llenguatge figuratiu del discurs poètic.”*<sup>179</sup>

Però el discurs hegelianista no podia no tan sols abastar la idea d'un art emancipat de la religió, sinó, que, i encara molt menys, l'emancipació dels propis artistes i la dels artistes entre ells mateixos. Si l'art era d'alguna manera, i al costat del discurs filosòfic i les pràctiques religioses, la forma d'organització de la redempció de la pròpia societat, l'art havia de ser per força i per sempre un dels motors d'allò conservador. Els artistes i les seves comunitats varen substituir aquelles comunitats de creients de les que participava el pensador alemany. El Messies va recuperar la seva carn i ossos en

---

179. GADAMER.OP.Cit.

els de molts artistes il·luminats disposats a viure en un estat pròpiament de marginació social. Ara hi afegirem que l'art, esdevenint a partir del S.XIX la veritable religió de la cultura, produeix les seves revolucions dins del petit microcosmos del qual participen els escollits d'un determinat cercle de poder, i que un dels seus trets fonamentals, la provocació, absorbida ja completament per la societat de l'espectacle, és com una mena de pràctica esportiva, és a dir, esteticada i preparada com a producte per a ser venuda i consumida entre els seus afeccionats. La casa ja està venuda.

## VI.2. La casa no habitable

*“[...] la veritat no està en la llunyania inabastable, sinó que surt al nostre encontre. La funció ontològica d'allò bell consisteix en tancar l'abisme obert entre allò ideal i allò real”*

180

Aquesta és una definició molt tradicional d'allò que és la bellesa doncs la identifica amb la veritat. És curiós però que hàgim dedicat tants de segles a parlar-ne sabent que no la podem assolir. Si parlant de la bellesa partim d'allò ideal per a aproximar-nos al món real tal i com ens sembla percebre'l, ens aproximarem indefectiblement a la seva carn. Sempre remota però, la bellesa roman ancorada a les formes somniades, aquelles que l'artista no pot reeixir a portar a terme. Solament hi ha l'ideal per a ell, però solament en termes abstractes i no en els d'una forma conclosa a la qual es pugui aproximar. Però la de la bellesa és també la forma d'una obstinació que roman simètricament distant entre la llunyania d'aquest ideal i la d'allò que esdevindrà real fonamentant-se en la força de desig. Perquè quan, inversament, procurem aproximar-nos a la bellesa des d'allò queensem com a realitat ens retrobem sempre en una llunyania. La realitat té unes característiques massa pesants, massa físiques, per a poder mesurar-se veritablement en la incommensurabilitat de la bellesa de la qual l'art en participa de la manera més profunda però tan sols entreveient-la.

El problema, si a allò que ens referim és a l'“habitabilitat” de l'art contemporani, a la consideració d'aquest lloc com a la casa on podem viure en comunitat, és que tenim consciència de que l'art del present és fruit de segles de consciències de diferents presents i que tots ells ens pertanyen però quedant fora del control de ningú. Kafka ens deia que tot estar per fer i que encara no ha passat res en absolut, i nosaltres estariem molt més d'acord amb la seva reflexió que amb aquella altra, més endavant, de Barnett Newman, que deia que calia començar-ho tot des de zero. Jo diria que, amb Kafka, en la mesura que tot ha passat ja, que tot s'ha fet i repetit, i que per tan no s'ha fet res, som en realitat lliures per a recomençar-ho senzillament on ens calgui: amb l'arribada d'Internet el nostre present tra-

vessa segles i segles d'informació instantàniament i la contemporaneïtat s'estira tant com la memòria del temps de l'Home. Tot allò que és nou ho és de bell-nou o de vell-nou.<sup>181</sup> I sabem que la memòria i la consciència no ens impedeixen de reproduir sistemàticament els pitjors moments de la Humanitat. Si l'art durant molts segles, i en especial al S.XX, s'havia fet ressò de la calamitat de la nostra espècie, avui ja no pot fer-ho, doncs la multiplicació de les imatges gregàries de tots els nous modes del feixisme i la manipulació ho fan impossible. Les relacions entre l'art i la veritat passen per el seu pitjor moment possiblement. La producció d'imatge al nostre temps és més producció que mai. Al capdavant de les imatges ja no hi sol haver un poeta sinó alguna mena de manipulador treballant per a una agència periodística estatal o privada. En cap altra segle de la història de la humanitat les imatges podien mentir més del que ho fan avui. La imatge, avui bàsicament produïda per a l'engany, contravé tot el substrat ètic que al seu moment volia recuperar la imatge tècnica. Sense agafar-nos excessivament al discurs benjaminià sobre l'artista com a productor -amb el qual tampoc hi estem completament d'acord- sí que pensem que cap als anys trenta del segle XX l'art va perdre definitivament la seva oportunitat de constituir-se en força de treball social i que la deriva del capitalisme després de la segona guerra mundial el va portar sense remei a convertir-se en una de les forces majors per al control de les masses i les classes socials. Vivim sota el signe del cinema, deia Hauser, però de quin cinema? En l'espai de cinquanta anys tots els fonaments de la nostra casa, com el cinema, han quedat esfondrats i aquesta ja no és habitable. La casa avui suporta a la seva façana un plafó publicitari que canvia de llogaters, sempre al millor postor, com el nou títol d'un film, i sembla que ens hàgim quedat tots abstrets al seu exterior mirant la pancarta de llumets de colors intermitents que la presideix.

Però cal fer encara alguna consideració. Si a l'interior de la casa, hi han de romandre les qüestions de la bellesa i de la representació, es tractaria de fer un exercici de memòria -hi ha quelcom de més present a les nostres ments que la memòria i també de més injuriat?- en tant que totes les nostres accions són necessàriament una renovació de les passades. Però aquí tornem a la política, perquè la gestió crítica del passat, la nostra força

---

181. GROYS, Boris. "Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural". Pre-Textos. Valencia, 2005.

constitutiva major, pot portar-nos a formes d'oblit o d'emascament del present mateix. Com escapar-ne de la ma de la bellesa per a reconstruir l'habitabilitat de la casa de la representació? Serem capaços seriosament de comprendre que en tenir la bellesa el do de la simultaneïtat -i encara més avui, en mig de les societats telemàtiques- un treball plenament contemporani i actiu es basi, per exemple, en certes formes paleolítiques ensembla als darrers descobriments de la física? Però arribats aquí topem amb el problema de la comunicació, una de les estructures que des de la seva força completament centrípeta deformen més i més la imatge possible de l'art contemporani i també la de la bellesa. La representació, en els temps de la comunicabilitat extrema, s'arrela indefectiblement en l'engany, com ho he afirmat abans, no ja a causa de la ficció, que és el seu estat natural, sinó en el portar les masses vers l'errada programàtica amb l'objectiu d'assolir-ne la seva manipulació alienant.

És fals que allò que altres, com Gadamer, anomenaven “religió de la cultura burgesa” referint-se a certes formes de l'art de l'avantguarda modernista ens hagin o ens haguessin alliberat de res. El del gran hermeneuta alemany és el pensament propi d'un optimisme de supervivència lligat a la memòria destructiva de les guerres civils -n'hi diré així- de la nostra Europa i que ell va patir. El sentit d'agència social des de l'art que determina el seu pensament queda molt lluny d'allò que veritablement estaven construint els artistes. No puc veure bé el seu optimisme benintencionat:

*“Qui encara es deixés sorprendre per allò diferent com a diferent, tal i com ho hauria fet algú sense cap educació històrica (no en queda quasi cap) no podria experimentar en la seva evidència precisament aquesta unitat de forma i contingut que pertany clarament a l'essència de tota creació artística verdadera. En conseqüència, la consciència històrica no és una postura metodològica especial, erudita o condicionada per una concepció del món, sinó una espècie d'instrumentalització de l'espiritualitat dels nostres sentits que determina per endavant la nostra visió i la nostra experiència de l'art”<sup>182</sup>*

---

182. GADAMER. Op. Cit.



No hi ha falla entre el món de la tradició formal i temàtica de les arts plàstiques d'Occident i els ideals dels creadors actuals, diu. Jo penso que la fallida hi és, i precisament, en els propis artistes. L'art ha construït tota una tradició del producte per encàrrec, probablement la més llarga i complexa entre les pràctiques de la humanitat. És inversemblant pensar que la *Venus de Laussel* fos un acte de llibertat d'un individu; no es podria explicar ni tan sols podria existir sense la col·laboració de la comunitat identificant-se a si mateixa com a tal en algun nivell. L'art ha estat sempre la forma més servil del treball per a la societat i a l'hora l'única forma de treball que la podia alliberar de sí mateixa i del seu esborronament. És la gran paradoxa del nostre ofici d'artistes: ens venem per a un diàleg que els altres poden no acceptar encara que la construcció de la bellesa determini la possibilitat de la construcció social. La bellesa imponent d'una piràmide o d'un zigurat però, esclafaven els drets dels que l'havien construït. Amb aquests monuments renaixia l'antiga força de l'ídol, sempre a mig camí de la saviesa, la por i la ignorància. El monument megalític i el temple cristià no són formacions deutes de l'esclavatge sinó productores d'aquest esclavatge. La indefensió -impossible- davant la bellesa, converteix els homes en esclaus de sí mateixos.

*“Per a conquistar per endavant tot l'horitzó del problema d'allò bell, i potser també el d'allò que l'art “és”, val a recordar que, per als grecs, el cosmos, l'ordre del cel, representava l'única manifestació possible d'allò bell. Hi ha un element pitagòric en la idea grega d'allò bell. En l'ordre regular dels cels posseïm una de les manifestacions possibles de l'ordre.”*<sup>183</sup>

L'estètica i la plàstica són, juntament amb les matemàtiques, a les quals sovint van lligades, la forma de l'ordre universal. El cosmos es sobreposa a nosaltres com a bellesa natural i per tant es pot dubtar de la seva bellesa pròpiament dita en tant que aquesta és solament producte de la nostra imaginació i la nostra capacitat parcial de percebre'l. L'euro-centrisme històric al qual vivim diu que Alexander Baumgarten va ser el fundador de

---

183. GADAMER. Op. Cit.

l'estètica. L'euro-centrisme modern i il·lustrat, aquell que no sap paradoxalment conviure massa amb la paraula i la imatge -les veritables veus de l'estètica-, sembla que sovint oblida que el raciocini és el producte de milions d'anys d'evolució construïda en oposició o resistència a una natura que ens agraideix oferint-se a l'hora com al paradigma d'allò bell. Especialment després dels Grecs, l'euro-centrisme ha estat una de les tendències més perniciososes de la humanitat. La seva condició maldestre li va permetre consolidar un sentiment de raça superior que legitimava l'eliminació de l'altre. A partir d'aquí, la nostra Europa i la nostra suposada raça varen generar un dels moviments més execrables de la història: el colonialisme. I certament el colonialisme i la història de les nostres imatges, fins al Cubisme o el Pop Art, per exemple, són la marca d'una supremàcia cultural asfixiant que avui encara s'imposa des d'un d'un feixisme de cara amable. És trist que els artistes orientals, per exemple, es posin avui a disposició d'una tal estructura i que els mals anomenats comissaris o curadors s'hi abonin cínicament per a fer diners. Encara pitjor, els nostres museus, un dels productes més representatius de la nostra racionalitat, són sovint mers altaveus d'aquestes actituds i del mercat que les empara.

Però Gadamer, tot i ésser-ne un crític, s'aproxima massa a Kant. Comprèn solament el coneixement quan aquest deixa enrere la seva independència d'allò *subjectiu i fins i tot sensible per a comprendre la raó i l'universal* -ell ho anomena la llei de les coses. L'hermeneuta perd el camí perquè ja no es pregunta a sí mateix i exclouent-se de ser part d'una alteritat que el faria partícip real del diàleg. La càrrega de tota una història de la filosofia -i encara hi ha qui defensa que la filosofia és encara purament grega i europea- se'ns desplega al damunt com un lligam tant fosc com el de la fe. Baumgarten, com Kant, són solament un exemple d'ordenació de les coses dins d'un sistema, no solament preexistent, sinó dominant en la nostra cultura des de segles. La primera conclusió llegint els textos kantians sobre l'estètica és que Kant no coneixia ni l'art del passat ni encara menys el del seu temps. És difícil aprendre quelcom d'art llegint-lo i en canvi és curiosament fàcil aprendre a pensar. A Baumgarten hi trobem almenys l'idealisme i la voluntat d'articular un projecte nou amb tots els riscos que això suposa. En Kant solament trobem la solitud extenuant d'un home que sortia cada dia a passejar per fer el mateix recorregut per els carrers de Königsberg

a les set de la tarda i que rarament va sortir del seu municipi per tornar a casa a menjar col per dinar i sopar. És curiós com el provincianisme més aparent pot afectar estructures tan àmplies i diverses com les de l'art i la filosofia i convertir-se en una font de lideratge. De fet, aquesta és una de les particularitats de l'euro-centrisme. Perquè una de les voluntats d'aquest, com de tota forma de colonialisme, és el centralisme nacionalista, una visió determinada per un sistema de poder que, encara que circumstancial, es clar, com ho és l'existència dels humans, s'imposi com a llei fonamental. Aquest és un dels trets majors de l'herència d'una Europa d'arrel judeocristiana que després en va multiplicar l'exemple amb el messianisme implícit a ambdues religions. La democràcia grega va trobar també així el seu destí, una forma de teocràcia i de supremacia racial impulsada aparentment des del raciocini i la paraula. És un cert messianisme de les idees el que ha configurat el nostre pensament des del S.XVIII, justament quan -i s'anomenava Il·lustració- l'home va identificar-se amb uns nous ideals que havien de combatre tota forma d'ignorància. Però nosaltres parlem també de l'home del carrer, no solament dels savis, sinó de tots els homes que encara tenien damunt de les seves espatlles el sentiment d'haver de transformar el món i suprimir les causes de la injustícia i l'alienació des del seu treball i la seva fe en les imatges.

Però no es pot transformar el món sense traïr les imatges en la seva essència perquè tot progrés és necessàriament una forma de traïment. Apollinaire ho va escriure molt bé en el seu manifest cubista del 1913: *no podem carregar amb el cadàver del nostre pare, el recordem, el respectem, però el deixem enrere i l'enterrem amb els altres morts*.<sup>184</sup> Aquesta afirmació pot semblar una contradicció amb algunes de les coses que he dit fins aquí. I no és solament una contradicció, és fins i tot un traïment. Però en la nostra cultura, com el verí de l'anell florentí, el traïment a la història té el pes específic que en la biologia té la genètica. Estem fets de progrés, ràpid o lent, però l'encegament personal i col·lectiu per la idea de l'avenç, ens defineix culturalment. Sempre amb trampes i enganys, com aquells pintors del Barroc espanyol que es dedicaven al trampantojo, avancem a les palpentes i per això l'art s'ha apropiat tantes vegades a les formes de la tirania. Espe-

---

184. DE MICHELI, Mario. "Las vanguardias artísticas del siglo XX". Alianza Editorial. Madrid, 1979.

cialment al S.XX quan els manifestos artístics i el treball dels seus adscrits s'allargaven com una professó en una successió de recursos de la creativitat i la imaginació gairebé infinita:

*“La seva “veritat”, la veritat que la obra té per a nosaltres, no rau en una conformitat a lleis universals per a que accedeixi per ella mateixa a la seva manifestació [...] Què té aquesta veritat aïllada d'important i significatiu per a reivindicar que també ella és veritat, que és “universal”, tal i com es formula en les lleis matemàtiques i a les lleis físiques, que no és l'únic veritable? Trobar una resposta a aquest interrogant constitueix la tasca de l'estètica filosòfica”*<sup>185</sup>

---

185. GADAMER. Op. Cit.

### VI.3. Venus desnonada

Venus, la deessa de la bellesa ha quedat fora de casa, desnonada. En aquest capítol no li he fet encara cap mena d'introducció quan Venus i la idea de la bellesa que comprèn simbòlicament m'ha anat guiant en la resta. A la part precedent he situat conceptualment el discurs d'un dels períodes més radicals en la producció de la meua obra i també per això n'he exclòs el treball comparat amb les obres de l'antiguitat tal i com ho he fet sempre fins aquí. He procurat fer gairebé una declaració de principis. Venus havia quedat desnonada en aquesta part del treball perquè aquest es concentra en un període de lluita contra allò que és representacional i que ella encarna com no ho fa cap altra figura, possiblement, al llarg de la història de la representació. No es tracta de l'exclusió de la bellesa, ni en el seu aspecte físic ni conceptual, però sí que es tracta d'escapar del pes d'una iconologia que determina els models d'allò representable en tant que els hi confereix un nom tancat i una temàtica, tanmateix, tancada. La problemàtica que em proposo analitzar ara no és la del subjecte pròpiament representable sinó, i ben al contrari, la del subjecte no representable i que ens obligarà a moure'ns dins del territori de l'al·legoria. Perquè la bellesa no s'estén ni damunt d'allò atrapat purament en el concepte ni tampoc exactament damunt de cap objecte particular. Com diu el gran hermeneuta alemany Gadamer, sovint moltes de les pràctiques en l'art contemporani tracten d'una bellesa sense significat.

*“La crítica, és a dir, diferenciar allò bell d'allò menys bell, no és, pròpiament, un judici posterior, un judici que subsumeixi científicament allò bell sota conceptes, o que faci apreciacions comparatives sobre la qualitat: la crítica és l'experiència mateixa d'allò bell. [...] És aquesta bellesa “sense significat” la que ens prevé de reduir allò bell de l'art a conceptes”*<sup>186</sup>

Però jo penso, ben al contrari, que és justament aquesta “incomunicabilitat” i “insignificança” de la bellesa, aquesta expulsió de la seva pròpia

---

186. GADAMER, Op. Cit.

llar, la que ens permet especular a la recerca de nous conceptes (si es vol, impossibles de precisar amb exactitud) i de valors poètics que la podrien acollir molt particularment fora d'aquell hàbitat iconològic al qual la reclouen certs estudiosos de la història i de l'estètica.

Es clar que quina és la ruta a seguir llavors més enllà dels poemes i de les obres de la plàstica? Penso que en veritat, i com deia Nietzsche, qualsevol forma d'expressió és retòrica i que per tant també ho és l'anàlisi crític que estic fent aquí, o si més no, ho és tant o tant poc com ho són les meves obres. Ningú es pot emmirallar estalvi de certes coses i una d'elles és la que ens impulsa a pintar o a escriure allò que no podem dir. Amb els llenguatges al nostre costat quedem sempre desnonats com hi queda Venus quan és solament venus. Fora del seu imperi, de la seva casa de la bellesa, venus ha estat fins i tot, com ho hem vist més amunt, una "betaira". Despullar o desnonar Venus és aproximar-la a una escatologia que la fa penetrar al nostre territori, a la nostra casa. Despullar Venus de la seva nuesa és també retirar la nostra pròpia, és atemptar contra la seva i la nostra essència i és limitar el sentit de les pràctiques artístiques contemporànies o de qualsevol època.

*“Que el nu sigui “una forma d'art” significa llavors que se l'hauria d'impedir de desempallegar-se de la nuesa en sí. Això significa que el món estètic no consistiria, en un tal exemple, més que en separar forma i desig, aquella forma que hauria de recollir expressament l'evocació dels nostres desitjos més puixants. Això significaria que hom podria, davant de cada nu, mirar el judici i oblidar el desig, mirar el concepte i oblidar el fenomen, mirar el símbol i oblidar la imatge, mirar la forma i oblidar la carn”.*<sup>187</sup>

---

187. DIDI-HUBERMAN, Georges. «Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté.» Éditions Gallimard. Paris, 1999.

## VI.4. 8F

He començat aquest capítol parlant del mòdul de tela crua de cotó del 8F que vaig utilitzar durant molts anys per a produir un nombre important de les meves obres i després n'he intentat definir el marc discursiu que organitzava el seu potencial a cavall de la filosofia i l'estètica. Ara intentaré abordar-lo com a tal, com a una obra, per a passar després a estudiar-ne dues més també de la meua producció, més complexes, encara que realitzades bàsicament amb aquest mateix element.

La tela de la unitat 8F és la que la acadèmia de Le Brun tenia com a base per a la representació de retrats.<sup>188</sup> Deixar-la i exhibir-la buida, com vaig fer, era un gest senzill però efectiu, era una declaració no tant de la renúncia a la imatge com de renúncia a la representació. Deixar la tela crua de cotó sense preparar per a pintar era una altra gest en la mateixa direcció. La seva instal·lació al mur, a l'alçada d'un mirall (el centre de la peça a 152 cm. d'alçada), la mostraven com a un objecte molt accessible al públic també per la seva escala. El clavats visibles de grapes a tot el seu perímetre li donaven un aire de provisionalitat i de circumstancialitat: si se n'havia fet un, se'n podien fer milers. Si la imatge d'aquella “no-imatge” era una entre les possibles, també la imatge del “no-res” n'era una de possible entre totes les imatges.

Barthes ens explica com totes les persones ens trobem en un moment de tensió crítica quan ens enfrontem amb una imatge. És el seu conegut concepte de *punctum*. Sobtadament hi ha, a cada imatge, quelcom que ens ubica en relació amb ella, quelcom que ens ubica al seu interior. Fins i tot quan veiem una imatge qualsevol arribada a les nostres mans per atzar.<sup>189</sup> És un moment d'auto-identificació, i ja hem parlat de la relació amb aquest procés psicològic quan mirem la representació d'un nu. 8F és la imatge de la pura nuesa, és la dissolució del *punctum* que l'hauria d'articular, és la imatge d'allò fonamental entre totes les imatges, la possibilitat de no existir. Encara que el “no-res” absolut no podria existir ni tan sols a la nostra imaginació si no el convertíssim, paradoxalment, en imatge

188. LAGEIRA, Jacinto. “De la fenêtre (Prisons)”. A Pep Agut, “Carceri. Jardins publics”. Musée Départementale de Rochechouart / FRAC Languedoc-Roussillon. Montpellier, 1997.

189. BARTHES, Roland. “La cámara lúcida”. Paidós Ibérica S.A. Barcelona, 1989.

d'alguna manera. Com a mínim el pronunciem com a paraula i tot seguit, mentalment, ens en fem, amb ella, la imatge, una de particular que les traeix totes, com ho fa 8F, simplement un suport originat per la historia de la pintura, i que, com el no-res, té un ressò com de *Big-Bang* o de *Llibre del gènesi*.

*“[...] però, des del moment en que el concepte “art” adoptà el to que per a nosaltres li és propi i l'obra d'art va començar a existir totalment per sí mateixa, despresa de tota relació amb la vida, convertint l'art en art, començà la gran revolució artística, que s'ha anat accentuant en la modernitat fins que l'art s'ha alliberat de tots els temes de la tradició figurativa i de tota intel·ligibilitat de la proposició, tornant-se discutible per ambdós costats: això és art encara? De veritat que això pretén ser art? Què s'oculta darrera d'aquesta paradoxa? De cas l'art ha estat sempre art i res més que art?”<sup>190</sup>*

---

190. GADAMER. OP. Cit.



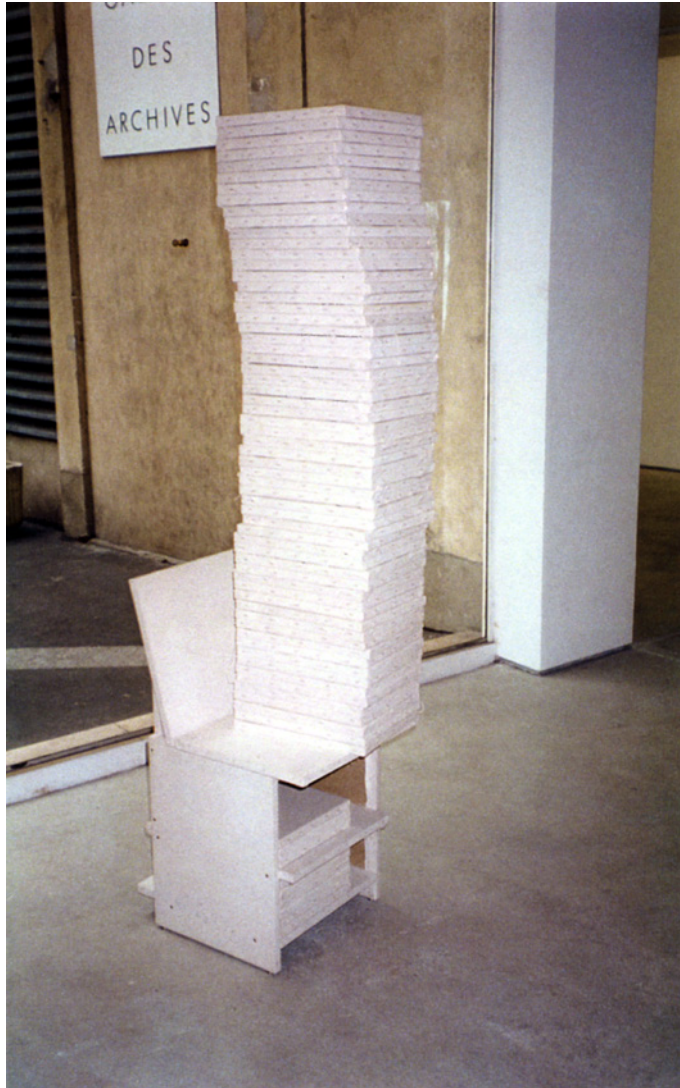
## VI.5. Autoretrat 6/3/61

Amb la repetició seriada del mòdul 8F vaig començar a generar diferents estructures plàstiques i objectes. Al principi em varen interessar el mur (recordant les meditacions d'Antoni Tàpies davant del mur) i el treball d'oclusió, de cobertura i ocultament, d'altres treballs pictòrics que havia realitzat des de punts de vista més ortodoxes: vaig adonar-me que el treball de la pintura es podia bloquejar literalment amb el de pintar sense pintar. Aquesta és una via vers la ceguesa que ha estat molt important en el concepte d'hibridació de tècniques i conceptes que sempre ha guiat el meu treball. Però ràpidament van aparèixer el relleu i la necessitat de construir volums que tanmateix varen començar molt de pressa a prendre relació amb els objectes del meu entorn. Vaig construir tot el mobiliari del meu estudi/apartament amb els meus mòduls. Els constructivistes russos es manifestaven des de una concepció de l'art en la vida, i junt amb amb els artistes de la Bauhaus, varen ésser una guia per a mi en aquell temps. Una de les primeres estructures organitzades racionalment va ser una cadira, un objecte amb el qual havia treballat sovint en els meus quadres a principis dels anys '80, encara que llavors no va reeixir a esdevenir res més que un tema. Ara cercava la màxima senzillesa en totes les meves construccions i també referències directes i molt simples a la realitat quotidiana dels objectes del meu entorn i a una part de la història de l'art i dels objectes que em feia repensar de forma profunda el meu ofici de pintor.

Per a *Autoretrat 6/3/61* (fig. 49) la cadira que vaig construir estava formada per set unitats modulars que corresponien al·legòricament als set dies de la setmana. L'estructura de base de la cadira conformava dos caixons o volums buits amb les seves corresponents postades. A l'interior de la una hi vaig col·locar sis mòduls i a l'interior de l'altra tres més. Al damunt de la superfície del seient n'hi vaig col·locar seixanta-un per a configurar amb tot plegat la meva data de naixement i aproximar el màxim físicament aquella estructura a les dimensions del meu cos. Per casualitat l'alçada de la peça va resultar ser la meva exactament.

Aquest tipus de relació amb la corporalitat és quelcom que sempre ha interessat al meu treball. Les dimensions físiques dels objectes plàstics, la seva materialitat en general i la seva ubicació a l'espai determinen com-

pletament la percepció que en tenim. Cap al 1979-80 vaig produir diverses peces en formats que corresponien a la meua envergadura física i amb imatges fotogràfiques muntades amb la figura del meu cos nu per davant i per darrera. Quan es remet al cos sempre es remet a l'autorepresentació, creiem, com ho hem afirmat en diversos passatges d'aquesta tesi. L'objecte que produïm té inevitablement quelcom de veu impostada que solament es corregirà en la veu (o la mirada) de l'altre. Però aquesta mirada tampoc exhaurirà el sentit de l'obra, que romandrà sempre obert i més enllà de les nostres expectatives i de les seves, doncs seran altres que els succeiran en la voluntat o no d'interpretar-les i apropiar-se'n. Per aquest motiu és també interessant comprendre com l'artista exerceix la seva pròpia mirada damunt de l'obra com ho fa un espectador. És una de les experiències estranyes que es tenen quan se les exposa en un espai públic. En aquell mateix moment hi ha quelcom -totes aquelles mirades altres- que forma part de l'obra i que en no pertanyet fa que aquesta ja no et pertanyi mai més. La mirada de l'espectador, imprescindible per a que el treball d'un artista esdevingui art, és un acte plural de desposseïció de l'obra. Quan l'obra, com és el cas de *Autoretrat 6/3/61*, involucra el teu cos des del seu propi origen, l'experiència és encara més particular. Aquella veu impostada, que és la teua pròpia, en la teua primera mirada a l'obra queda també impostada en la veu dels altres (tu mateix esdevens l'altre), que en penetrar-la amb la mirada se n'apropia a l'hora que la perd també com a autor. Aquella distància amb els altres que l'art cerca de trencar des de sempre es converteix paradoxalment en una distància inexorable per a tots. Tota obra d'art és essencialment una forma de la llunyania de nosaltres mateixos, roman com el motlle d'una escultura que, alliberada de la seva matriu és ja un objecte abandonat al món com ho som tots des de la nostra naixença.



49. Pep Agut. *Autorretrat 6/3/61*. Tela crua de cotó. 180 x 50 x 42 cm. aprox. 1993. Col·lecció Christophe Durand-Rouel. Paris.

## VI.6. L'Expulsió del Paradís

L'“*Expulsió del Paradís*” (fig. 50-55) és una construcció també realitzada amb els mòduls de tela 8F. És una petita edificació, una petita casa, una cambra. Sempre em va interessar anomenar *Habitacles* les construccions d'aquell tipus perquè el concepte d'habitabilitat ha estat pensat sempre en la meua obra en relació al problema de la bellesa i de la representació. De fet, el problema fonamental en el discurs crític sobre la representació ha de ser aquest, el de la seva habitabilitat, en tant que l'experiència mai exhaurible de l'espectador i de l'artista mateix davant l'obra d'art es basa en la capacitat que aquesta pugui tenir per acollir-lo al seu interior. Un interior que romandrà després a l'interior de la nostra memòria, que s'ha de fonamentar, com és evident, sobre la base de l'experiència, i l'experiència serà necessàriament de reclusió i clausura en l'interior que som nosaltres mateixos. És una tornada al ventre de la mare, és una reversió de les nostres vides en tant que ens duu a una situació d'incògnita quasi fetal. En el marc de l'experiència de la realitat, l'experiència de l'obra d'art ha de ser sempre convulsiva i compulsiva en tant n'és d'una realitat que s'obre davant dels nostres sentits. Qualsevol obra d'art és una obra mestra en la nostra experiència personal: *Jede ist ein Künstler*, cadascú és un artista (Joseph Beuys).

*Expulsió del Paradís* es presentava doncs com una construcció exempta a l'interior de l'espai d'exposició, com un petit habitacle, apartada del centre i propera als murs. Els murs de mòduls de la seva esquena i dels costats emmarcats per la seva cornisa s'oferien a la primera mirada de l'espectador en entrar a la sala. Després de girar al seu voltant l'espectador podia descobrir la llinda de la porta que donava pas a l'interior. Era una cambra en relativa penombra, gràcies al cobriment del seu sostre, tanmateix de teles, i a pesar del seu accés franc. Aquesta foscor permetia el correcte funcionament d'un projector de diapositives que estava col·locat al terra i que anava projectant de manera sincronitzada la mateixa imatge un cop i un altra. Les dimensions de la projecció eren menors que les d'un dels mòduls del mur i no estava encaixada sinó sobreposada en una de les cruïlles formades per la unió dels mòduls i en una posició més aviat baixa. La imatge que s'hi projectava era el detall de l'expulsió del Paradís dels vitralls de la Catedral de Chartres, aprop de la localitat on vaig estar treballant durant bastants



50. Pep Agut. *Expulsió del Paradís*. Tela crua de cotó, llistons de fusta i projecció de diapositives. 240 x 326 x 276 cm. aprox. 1993. Fons de l'artista. (Vista del darrere).



51. Pep Agut. *Expulsió del Paradís*. Tela crua de cotó. Llistons de fusta i projecció de diapositives. 240 x 326 x 276 cm. aprox. 1993. Fons de l'artista. (Vista general de la construcció a l'espai d'exposició).



52. Pep Agut. *Expulsió del Paradís*. Tela crua de cotó. Llistons de fusta i projecció de diapositives. 240 x 326 x 276 cm. aprox. 1993. Fons de l'artista.

(Vista de l'accés a l'habitatge durant el primer muntatge de la peça a l'estudit).

mesos aquell any i on la vaig projectar. Els espectadors que entraven a l'interior de la cambra havien d'acostar-se relativament a la imatge, fins i tot ajupir-se, per a poder veure-la amb detall. La seva posició prenia quelcom de fetal a l'interior d'aquella peça gairebé uterina.

La imatge del vitrall de Chartres era una diapositiva comprada al museu de la catedral per a la seva distribució popular. El vitrall gòtic és un dispositiu que sempre m'ha interessat a pesar del seu esperit, en realitat, molt romàntic. En el vitrall l'obra d'art és un filtre entre la llum del sol (o Déu) i els espectadors, els humans, que s'il·luminen en la seva pròpia veritat -perquè el vitrall és un producte de les mans humanes- a l'interior del temple. El vitrall és una veritable frontera entre allò sagrat i allò profà de la representació. Per això m'interessava convertir-lo en projecció. Es tractava de produir una "il·luminació", però tècnica, profana. La llum de la veritat havia de sorgir de la tècnica, dels homes mateixos, i els homes s'havien d'il·luminar en allò que els hi produeix tota la claror i tota la foscor possibles al mateix temps: l'expulsió del paradís de la representació. La cadència de la projecció, el ritme de les aparicions i desaparicions de la imatge, el so repetitiu de la màquina, com la dels vells telers a les cambres de reixa, i l'olor del cotó de les teles, el recloure's en un espai visual com el que proposa la pintura, havia de ser com exposar-se a aquella obertura, limitada, ferida, que és el món fora de l'espai de la representació. Rilke deia que cal callar quan no se'n sap d'alguna cosa. Aquesta obra era aquest silenci, el de l'home enfrontat ontològicament a la seva exclusió de la bellesa, del poder

dir a l'espai de la representació que la seva existència és tant banal que no és ni pròpiament existència.

Però totes aquestes són masses pretensions per a una obra pròpia. La intel·lecció d'una obra d'art contemporani, en un sentit profund i profundament existencial, és impossible. I ho és perquè també ho és la intel·lecció de la realitat. Això ens situaria en un cert idealisme on esperaríem la salvació a partir, possiblement de la llengua o de l'art, que ens faria caure en la creença de que els conceptes poden abrigar la nostra sensibilitat i la nostra capacitat creativa. És l'errada de Hegel, a la qual ja ens hem referit i a la qual es refereix Gadamer:

*“L'expectativa de que el contingut de sentit del qual ens parla l'obra es pugui assolir en el concepte ha sobrepassat sempre l'art d'un mode perillós. Però aquesta era justament la convicció principal de Hegel, que el va portar a la idea de passat de l'art. [...] Aquesta és, no obstant, una seducció idealista que queda refutada en qualsevol experiència artística; i, en especial, en l'art contemporani, el qual ens impedeix explícitament esperar d'ell la orientació d'un sentit que es pugui comprendre en la forma del concepte. A això jo hi oposaria la idea de que allò simbòlic, i en particular allò simbòlic en l'art, descansi sobre un insoluble joc de contraris, de mostració i d'ocultació. En la seva insubstituïbilitat, l'obra d'art no és un mer portador de sentit, com si aquest sentit pogués haver-se carregat igualment en altres portadors. Ben al contrari, el sentit de l'obra radica en que l'obra és aquí. Hauriem, a fi d'evitar tota falsa connotació, de substituir la paraula “obra” per una altra, a saber, la paraula “conformació”.<sup>191</sup>*

Comprenc molt bé aquesta vegada el que ens diu Gadamer i em remeto a la base experiencial que he defensat per a l'espectador i per al propi artista davant l'obra d'art. Si l'obra ho és, hi és. Levinas també defensava aquest ser-hi. El seu *il y a* (n'hi ha), implicava l'existència en un sentit complet, i l'obra d'art “conforma” una bona part d'aquesta compleció. Jus-

---

191. GADAMER. Op. Cit.

tament, perquè l'obra no es pot assolir conceptualment perquè romandria tan muda com nosaltres mateixos. La negació de l'experiència, fins i tot d'una que negui l'experiència mateixa, seria tant com negar-nos el simple moviment del nostre braç en la foscor com el personatge de Beckett.

Contemplar l'expulsió del Paradís com un horitzó construït amb molts punts de fuga, és a dir, encaixada en una multiplicitat de plans oberts a la mirada, és el que cercava la peça que estic presentant. Si la mirada pot treballar també en escorç com ho fa la representació, llavors penetrarem la lògica de l'al·legoria, i amb ella la possibilitat de dir quelcom que ja es podia haver dit amb la simplicitat amb la que canta una granota. En capítols anteriors he parlat de plegaments, ocultaments i despullaments. Hi ha un moment particular en l'art i la societat del S.XX en el qual la consciència es desvetlla una altra vegada. És una nova revelació, aquesta vegada a càrrec dels homes mateixos.

*“De cas li devem a Heidegger la passa que donà al nostre segle la possibilitat de sostreure's al concepte idealista de sentit i de percebre, per dir-ho així, la plenitud ontològica o la veritat que ens parla des de l'art en el doble moviment de descobrir, desocultar i revelar per un costat, i de l'ocultament i el retir per l'altra.”<sup>192</sup>*



53. Pep Agut. *Expulsió del Paradís*. 1993. Detalls de la peça instal·lada.

192. GADAMER. Op. Cit.





54. Pep Agut. *Expulsió del Paradís*. 1993. Detall de la projecció a l'interior de l'habitacle.



55. Pep Agut. *Expulsió del Paradís*. 1993. Detall del vitrall de Chartres projectat a l'interior de l'habitacle.

## VII. Sobre la idea de parlar

### VII.1. De la imatge-icona i de la imatge-signe <sup>193</sup>

Al llarg dels capítols precedents m'he referit diverses vegades al pas de la imatge-icona vers la imatge-signe i a la inversa. A partir del moment en el qual els alfabetes fenici i grec-homèric es varen consolidar cap als Ss.X-VIII a.C. alliberant els signes de l'escriptura de la necessitat de contenir en la seva formalització cap relació representacional figurativa relacionable amb els objectes de la realitat als quals es referien. Aquells nous signes contenien únicament la possibilitat de la veu, i de les seves combinacions en sorgien mots capaços de representar genèricament tots els objectes figuratius i abstractes que podien proporcionar-nos una visió del món i dels continguts de la nostra imaginació. La paraula “idea”, per exemple, i com és sabut, implementada per Plató amb les seves teories expressades per escrit, va quedar consolidada. A més, els signes, parlats, gesticulats o grunyits, sense cap mena imprescindible de materialització gràfica, varen passar amb l'escriptura a poder traslladar a altri les imatges d'aquells mateixos objectes als quals es volguessin referir i fer-ho d'una manera prou específica en tant que el codi acceptat per la voluntat de comunicació gràfica els mantenia i assegurava en el seu dir i la seva significació. Varen caldre segles de pràctica per originar el naixement de la filosofia i les representacions quasi reglades de la ceràmica grega arcaica que reflecteix de moltes maneres les antigues tradicions que la visualitat havia anat desenvolupant al mateix temps que s'havien anat consolidant les diferents parles i ho feia consolidant també un codi d'imaginariis que en ser distribuït podia influir decisivament en altriis. Recordem que el comerç de les ceràmiques no va ser tan sols un intercanvi econòmic dins del binomi objecte-transacció, sinó que va expandir la parla i les mitologies híbrides de cada regió o país d'una manera lliure i efectiva i que amb la qual cosa produir l'expansió de la llengua grega, llengua mare de la Mediterrània la civilització i les cultures que ens donen origen essent així la precursora de la llengua llatina.

---

193. CHRISTIN, Anne-Marie. *L'invention de la figure*. Flammarion. Paris, 2011.

CHRISTIN, Anne-Marie. *L'image écrite ou la déraison graphique*. Flammarion. Paris, 2009.

CHRISTIN, Anne-Marie. *Poétique du blanc. Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*. Vrin. Paris, 2009.

La imatge, les pures imatges, i la gestualitat que els hi és inherent en tant que representacions específiques, varen patir llavors un cert grau de desplaçament que va forçar l'aparició i el desenvolupament de nous conceptes que les haurien de tornar a validar. Lluny dels motius figuratius dels pictogrames de les cultures orientals, per exemple, es varen desenvolupar llenguatges completament abstractes subjectes a codis acordats per acollir els comerciants i ciutadans provinents de l'interior i l'exterior d'aquell país. Aquestes noves imatges-signe s'abocaven sovint al territori de l'hermetisme i podien ser interpretades solament pels iniciats. Varen obrir una enorme distància amb les cultures orals i també amb les de la visualitat de les representacions figuratives que les recollien i a les quals vestien d'un imaginari que abastava a mesclar totes les cultures mil·lenàries de la Gran Mediterrània. El text mateix, amb els seus efectes derivats de l'elecció de la grafia i de la compaginació dels blocs de paraules o paràgrafs va anar configurant també un nou imaginari en llur cal·ligrafia s'expressaven no ja la personalitat de l'autor sinó també les d'aquells que les transmetien com ara copistes i il·luminadors (fins la lletra d'encapçalament, per exemple, ja a l'edat mitjana), normalment filigranes a cavall de la imatge-icona i la imatge-signe construïda com un palimpsest que no era res més que una mena d'armari que oferia la roba nova i conservava la vella. El text esdevingué també figura, una entre les altres que ocupaven l'espai de la representació, i ho feia amb la força de la parcialitat ideològica i comptant a l'hora amb la de la parcialitat dels lectors.

Així, la ocupació de l'espai del suport de l'escriptura va anar generant una nova plàstica de la imatge, en tant que tot text mateix, com ho he assenyalat més amunt, és abans que cap altra cosa, una imatge. La distribució espacial dels distints blocs de contingut varen definir tot un espai de pur disseny gràfic *avant-la-lettre* i la composició amb imatges tradicionals de les històries que es desitjava narrar quedaren molt determinades en la seva forma de cicles, per exemple, per l'estructura i el ritme del llenguatge escrit. En l'art de l'Antic Egipte i el de la Mesopotàmia ja hi podem visualitzar, desenvolupats molt abans, molts dels elements i característiques del que he descrit fins ara en les cultures de la Grècia antiga. Poc segles més tard als cicles de representacions minoïques i gregues arcaïques ja hi són també completament presents. La nova imatge, una imatge-text que recull



56. Exekias. *Detall del combat entre Aquil·les i Pentésilea*. Ceràmica de figures negres. 540-530.a.C. British Museum. Londres.

la identitat figural de la lletra, diria, quedaria determinada per sempre per el fenomen de l'aparició de l'alfabet. En certes cultures fins i tot, i sovint a cavall d'un esperit iconoclasta, com les primeres hebrees i les àrabs islàmiques, molt més tardanes, la representació es volia reduir a pur text, encara que l'elecció de colors i formes específiques per al suport no arribaven quasi mai a superar completament el concepte d'imatge tal i com s'ho proposaven; és més, són exemplars en tant que text-imatge o que text-icona com ho són de fet les pròpies cal·ligrafies.

Tanmateix la imatge escrita, ha necessitat sempre d'un suport, i és així com es va anar desenvolupant com a "inscrita" tal i com primitivament ho havia fet la pura imatge figurativa i representacional. La llavor del seu potencial d'inscripció a occident rau en el fet de la singularitat de la lletra, que és la unitat gràfica que entrant en combinació amb les demés trenca el seu estatus de pur fonema en la construcció d'un significat i esdevé també objecte representacional. Aquesta "individualitat" però de la lletra

és la que confereix a l'escriptura el seu caràcter super-icònic, doncs és en la seva successió que es determina el ritme de l'aparició del significat i es fonamenta l'ordenament en l'espai dels continguts que genera directa i indirectament com ara la seva musicalitat. L'estructura necessàriament rítmica de l'escriptura en la seva ocupació de l'espai en inscriure's en un suport, normalment ordenada en files o columnes, amb caràcters més o menys destacats (majúscules i minúscules, per exemple) pauten els punts d'inici o d'atenció i tensió de la mirada. Així la construcció del text no deixa de ser una composició a l'espai com ho eren les velles formes figuratives de la plàstica, si bé, i com procuro anar-ho mostrant, la plàstica d'allò textual i la seva aparició varen remoure des de l'inici la de les imatges en general. En la imatge del combat entre Aquil·les i Pentesilea (fig. 56) que he triat per a exemplificar-ho visualment, podem observar clarament com la distribució espacial de la imatge-text pren els ritmes i una morfologia similar a les de les figures dels herois i a la de la resta dels elements ornamentals del conjunt. Així doncs, escriure és escriure imatges i llegir allò escrit és llegir imatges. Quan ens disposem també a interpretar qualsevol imatge-icona, figurativa o abstracta, ens disposem de fet a llegir-la. El concepte específic de “lectura de les imatges” prové doncs en bona part de l'experiència de la lectura dels signes alfabètics, en tant que el concepte de pura interpretació de de les mateixes no es podria concloure -ni a l'empara de la pura subjectivitat- sense la lectura alfabetitzada en sí mateixa i des de llavors, sense el recolzament de la paraula. (fig. 57)

Com diu Anne-Marie Christin, *l'escriptura no reproduïx la paraula sinó que la fa visible*. La paraula apareix doncs com a imatge en la mesura que l'escriptura supera la mudesa inherent als signes. La paraula parlada pertany al món d'allò invisible, i la paraula escrita la trasllada amb el signes al d'allò visual o tangible i es converteix en objecte per a la mirada. El mot es transforma en l'escriptura en quelcom físic, en objecte representat, com la bellesa de Venus apareix davant dels ulls mitjançant la representació, però la inscripció de la paraula en un suport, no solament a l'espai d'allò dit com a representable, si no a l'interior del problema de la representació mateix, la transforma gairebé en un objecte “més” de la realitat. La línia o la columna de text són el paradigma de l'escriptura però el potencial del vessament de la paraula inscrita i, tanmateix, el de la lletra, fora d'aquesta



57. Medallons amb els noms del Profeta a la basílica de Santa Sofia. Istanbul. Turquia.

linealitat, n'expliciten rotundament el seu caràcter figural i tot el seu potencial formal. Així una paraula escrita és sobretot una imatge o una forma en l'espai. Per tant la paraula s'articula en una doble inscripció: aquella que la “capta” en un suport i aquella altra que la expandeix en tant que el propi suport és una condició de l'espai convertint-la, tanmateix, en un objecte a l'espai. Es tracta d'una expansió sincrònica des del camp poètic d'allò semàntic cap al camp poètic d'allò visual i per tant físic, doncs la paraula no s'exhaureix ja, i solament, en el seu significat si no que s'amplia com un eco en l'experimentació física que el “lector” té de les imatges. La força determinant de la paraula s'estableix doncs des del seu potencial visual, un pas definitiu envers la materialització de l'objecte impossible de la veu.

Així podem dir que tota imatge queda reduïda o ampliada en i des de la seva forma textual. Picasso o Jeff Wall escriuen imatges, com abans ho varen fer Velázquez o Cimabue. Vol dir això que la imatge pura i nua desapareix per sempre en algun moment de la història? Diré que no. Absolutament que no. Justament, si n'hem de cercar algun, el gran mèrit del S.XX és la recuperació de la imatge i de l'objecte artístic en sí mateix, més

enllà de la paraula-text i envers la paraula-icona. Ens ho recordava Gadamer en una de les citacions que hem fet al capítol anterior. Al S.XX hi ha una nova explosió de la imatge. Una imatge que ja no es concentra en el seu significat més enllà de ser imatge. Diríem que el S.XX retorna la tangibilitat a l'art, la paraula conté quelcom de tàctil, quelcom de la ductilitat de l'objecte, conformant un art que haurà de ser pensat o assumit, fins i tot políticament, més enllà de la traducció. Però la imatge confeccionada per l'art d'aquest segle té a pesar de tot la dicció de l'escriptura, i els valors de les formes hiperbòliques o metafòriques col·lapsen, pel seu interès en l'al·legoria, la producció fins i tot tècnica dels imaginaris. Tampoc el cineasta o el fotògraf documentalista poden escapar de la inèrcia del subtítol. La traduïbilitat és un dels paradigmes de la imatge contemporània perquè des de Grècia ho és de la nostra cultura. Però és una traduïbilitat altra, oxímoron de sí mateixa: cada imatge contemporània és a l'hora la seva pròpia contra-imatge. D'aquí la força incisiva dels treballs plàstics que xoquen amb aquesta intraduïbilitat paradoxalment traduïble i que els apropa a altres camps de l'experiència. La condició fonamental de l'art contemporani és crear experiència al marge del poder de la paraula i a l'hora a cavall de la paraula i això el recupera en certa condició d'immaterialitat, aquella que es deriva de la força dels signes, com els gestos al llenguatge dels muts que són sons en la buidor de l'espai de la representació. Hem vist com la paraula des de l'escriptura es converteix en el cos mateix de la nostra cultura, però, i no solament les paraules-imatge produïdes amb les noves tecnologies, sinó tota lletra, tot signe, tota representació, acosten la contemporaneïtat a una fugida impossible de les imatges.

## VII.2. Sobre el text-imatge i la seva condició

Estem parlant de la naixença de la imatge-escriptura a Occident i entenc que és la lògica que aquesta relació conté la que la produeix en l'ordre de la comunicabilitat. Però en tant que imatge i en tant que escriptura, la seva nova naturalesa -en diré una transmutació del gest corporal en matèria- s'ha d'establir llavors, i necessàriament, damunt d'algun suport que li permeti de definir-se en la visualitat que li serà el destí, això és, com a representació. D'aquest fet en sorgeix també la seva teatralitat inherent. La imatge es configura, des de les característiques parcials que la conformen, en l'escenari material de quelcom que li permet d'aparèixer justament com a figura, com a figura al teatre d'allò representat. Si la imatge, o l'escriptura que és tota imatge, s'estructuren en l'espai mental de la representació, també necessiten l'espai material, el "lloc", de la representació. Si acceptem que les imatges representades esdevenen signes, les haurem de comprendre també com a figures en un espai de la representació que les comprengui primer fora del camp semàntic per a traslladar-les de nou a la nostra imaginació, potser, i només potser, carregades d'algun significat. Com diu Christin, és llavors que podem comprendre que *el subjecte de l'escriptura no és un locutor sinó un lector*. Les màscares del teatre grec són com un alfabet de tipologies molt proper a les formes de la lletra. La representació pren en elles el mateix cos que les lletres a l'escriptura. Vivim en les imatges i, potser, morim una mica en la seva escriptura, que ens fixa i fixarà sempre en una forma del passat.

Com ho he explicat als primers capítols la imatge és en sí mateixa muda i cega, i configura, en el dir de Gadamer, "con-forma", una explosió de sentit que la desborda des del punt de vista d'una interpretació tancada i definitiva. Tota conformació visual <sup>194</sup> escapa el marc de la veu de qui pretén dir-la per a retrobar-se a sí mateixa en la veu d'aquell que la pronuncia o la mira. Direm que d'alguna manera entre la dicció de la imatge (el dir de l'artista, si és l'artista qui parla) i la seva recepció (la comprensió abstracte per part de l'altre, si és que l'altre escolta i mira) s'estén tot un territori que podríem veure com a camp de pronunciació, un territori emparat en

---

194. Gadamer, cal recordar-ho, com ho hem citat prèviament, no encaixa bé el concepte de "obra" i proposa el de "conformació".





58. Pep Agut. *Es todo como nada es*. Vidre, fusta i esmalt sintètic. 2006.  
300 x 305 cm. Fons de l'artista.

la mediació d'una veu altra que esdevé autoria més enllà de l'autor original. Un territori que no és exactament el de la vocalització pròpia de la imatge figurativa si no que abasta també el de la rudimentària pronunciació de les consonants, gairebé onomatopeies, que tanmateix condueixen igualment al camp obert de la possibilitat de la representació. Estimo la consonància i les onomatopeies per aquesta condició que contenen en relació a la part més irrepresentable de la representació. De fet pronunciar és d'alguna manera certificar amb la veu pròpia un enunciat qualsevol per incompreensible que ens resulti. Justament, en una cultura com la nostra, els codis de transcripció dels signes i la possibilitat absoluta de la seva reproducció tècnica permeten la difusió universal de signes sense significat i que tan sols es realitzen en la veu i la mirada de l'esoterisme.

Però hi ha sempre una poètica en la plàstica de tota conformació visual. Tota imatge conté l'espectre de la producció humana i arriba sempre a algú que la mira, que la llegeix. Però un signe a l'empara d'un llenguatge ho és solament quan s'inscriu en un suport. El més bàsic hauria de ser el suport corporal amb la seva gestualitat, però aquesta romandrà perduda en el



**Sobre la idea de hablar /  
Cuando mi nombre es tu voz**

Busca una entrada en castellano o  
euskera en el diccionario  
Ezabatu  
Ocupa su lugar con tu nombre propio

**Hitz egitearen ideiaz /  
Nire izena zure ahotsa denean**

Hitz bat bilatu  
Ezabatu  
Zure izena ipini bere ordez

**About the idea of talking /  
When my name is your voice**

Look for a Spanish or Basque word  
Erase it  
Let your name take its place

59. Pep Agut. *Sobre la idea de hablar / Cuando mi nombre es tu voz*. Diccionari. 24 x 17 x 12 cm. 2005. Fons de l'artista.

temps i s'esvaïrà en l'aire, volatilitzada com les gotes de la pluja. El signe neix i es desenvolupa a l'espai i es pot dir que el signe és justament el desenvolupament de l'espai. El signe ocupa un lloc a les nostres vides carregades de memòria perquè s'estableix entre nosaltres mitjançant la representació. La parcialitat inevitable del signe el configura com a una fita, una referència, en la comprensió que tenim de l'espai, que és justament la condició necessària de l'habitabilitat. És a dir, que la habitabilitat de l'espai es configura des del signe perquè és ell qui la indica. L'alè de les paraules-imatge han donat origen a la nostra cultura. El gest d'escriure, de configurar una imatge, és posar en marxa el mecanisme que permet comprendre'ns en el món, d'inscriure'ns en el suport de la nostra existència, el món mateix. Aquest mecanisme però, no pot suportar l'ordre arbitrari de les gramàtiques i una altra vegada, amb Gadamer, ens acostarem a les formes obertes de la contemporaneïtat, aquelles que determinen la nostra forma d'aparèixer al món en, precisament, el llenguatge.

A la peça "*Es todo como nada es*" [*És tot com no-res és*] (fig. 58) vaig cercar d'explotar les relacions conceptuals entre parla i imatge que acabo d'explicar. La peça era una gran superfície de vidre pintat pel darrera amb la retolació en transparència de la frase del títol. Des de la seva ubicació a l'espai i la seva posició vertical, reflectia com un mirall tot allò que succeïa. El text, esdevingut icona en aquella pintura i en veritat inaccessible al tacte, estava formalitzat al darrera del suport, on aflorava però, des de la seva transparència produint ombres damunt del mur com un eco que portava la memòria de la paraula i la de la seva naturalesa de signe i representació.

La seva intangibilitat l'abstreia de tota altra cosa que no fos la pronunciació, a l'interior de cadascú, d'unes paraules que no podien sobreposar-se al destí hermètic que de fet tenen totes elles si no s'abriguen en la parla en comú, el diàleg. De fet, tota l'exposició, intitulada, *Sobre la idea de hablar* (fig. 59), volia ser una reflexió oberta al públic sobre el problema del diàleg polític que en aquells dies es desenvolupava al País Basc entre el govern central de l'Estat Espanyol i els partits bascos (inclosa Herri Batasuna) implicats en la recerca de l'aturament de la violència terrorista i la polític-militar que assolava aquell país des de feia 40 anys.

### VII.3. Paraules amb nom propi

Amb la intenció d'abordar el concepte de diàleg i la seva correlativa idea de parlar em vaig proposar construir algun tipus de dispositiu que les posés en joc. Es tractava d'aconseguir d'alguna manera que la figura d'aquell que mira, d'aquell que llegeix, es constituís en una forma d'interpel·lació directa. Al llarg d'aquest text he parlat molt de la importància cabdal que l'espectador té per la pròpia existència de l'art en tant que art, i del mecanisme de desposseïció de l'autoria que es genera des de la seva presència. En el meu projecte aquesta presència havia d'esdevenir activa, performativa; havia de transformar el treball mitjançant un mecanisme d'apropiació del mateix i, a més a més, sobreposar-lo a l'obra "original". Pensava que el concepte d'apropiació s'havia de realitzar des de la voluntat de cada persona mitjançant l'acció individual i en consonància amb la de tots aquells que també ho volguessin fer. La seva acció havia de generar un corrent empàtic i un sentiment de comunitat. Així el, el segon concepte, el de sobre-posició, una idea del construir o del establir-se al damunt de quelcom, en aquest cas, d'un objecte artístic que no romandria més que com a fonament, va esdevenir un instrument lògic per a la producció de la dinàmica que desitjava impulsar. Val a recordar que el context de l'exposició era el que he descrit a l'epígraf anterior en referir-me a la peça "*Es todo como nada es*".

Per a portar-ho a terme, doncs, vaig editar, amb la col·laboració de la Galeria Trayecto de Vitòria, un diccionari bilingüe Castellà-Euskera/Euskera-Castellà amb una enquadernació que no l'anunciava com a tal sinó que ho feia amb el títol de la peça i del projecte: "*Sobre la idea de hablar. Cuando mi nombre es tu voz*". El llibre es va dipositar damunt d'una postada especial que el posava còmodament a disposició del públic al costat de la resta d'instruments que aquest necessitaria. Al damunt s'hi va posar un rètol mural que indicava les instruccions d'ús en les dues llengües del diccionari i també en anglès. Es proposava als visitants de prendre'l, triar els mots, les entrades del diccionari que volguessin en una o les dues llengües, que la esborressin amb un retolador Typex i que al damunt hi escrivissin el seu nom propi. La idea era òbviament la substitució de les paraules, que tant inútils havien arribat a semblar en aquell país, per a construir un

l·listat de noms de persones que es responsabilitzessin personalment de la conservació de cada mot i, tanmateix -si s'hagués pogut arribar a la fita impossible de sobreposar tants noms i tantes presències al damunt de tantes paraules-, invertir la organització original dels mots al diccionari, és a dir, fer esdevenir la part castellana en eusquera i la part eusquera en castellana.

Era molt important per a mi que el trinomi percepció /interpretació / producció es confirmés en el tercer dels seus elements. Em semblava imprescindible que l'acció productiva no es resolgués solament en l'ordre d'allò conceptual sinó que es conformés en una mena d'acció directa de la qual en quedés un testimoni físic, un objecte, que a més, en aquest cas, seria pròxima a l'acció de pintar, és a dir, escriure una imatge. L'acte d'aquesta escriptura havia de consistir doncs, en la inscripció en un suport d'un dels elements bàsics en la identitat de totes les persones que hi varen participar: el nom propi. D'aquesta manera les paraules prenen una determinació que era política i realitzada envers la comunitat, una nova *comunitat inconfessable*, potser, com aquella que ens va proposar Maurice Blanchot en un dels seus llibres més emblemàtics.<sup>195</sup> Perquè era veritablement el sentit de comunitat allò al que s'apel·lava directament amb el subtítol de l'exposició i del treball: “*Cuando mi nombre es tu voz*”. I, efectivament, la sobre-posició dels noms propis damunt dels mots no era escamotejar cap paraula als altres sinó assumir-les en el seu nom.

---

195. BLANCHOT, Maurice. “La comunidad inconfesable”. Arena libros S.L. Madrid, 1999.

#### VII.4. Ni allò vell ni allò nou: allò necessari

És descoratjador que la parla i la construcció de les imatges que se'n deriva puguin arribar a quedar atrapades en un espai d'interpretacions ja fetes, ja sabudes. He defensat en aquesta tesi, i ho segueixo fent, la contemporaneïtat radical de tota obra d'art en l'era de la super-comunicació tecnològica i el seu estatut inevitable d'obra mestra en tant que tota obra d'art desplega una veu que es transforma en la dels altres en una dinàmica de lectures i interpretacions que no podran trobar-se mai tancades ni, per tant, tendir a cap empobriment que no sigui imposat. La paraula, aquella dita o aquella escrita, tant com la imatge, aquella representada o aquella interpretada, formen part indefectible de l'erari comú de la humanitat. La imatge i la paraula, és a dir, aquella presència i aquella interpretació o lectura que li queden associades, roman per sempre com un contingut essencial. Fins i tot les interpretacions més bèsties o bajanes de qualsevol cosa que s'hagi dit o representat. Val a recordar, per exemple, la interpretació completament patològica que el nazisme va fer de l'obra inefable de Wagner o la valoració de tants i tants grans artistes en tots els medis com a portadors o creadors d'un *art degenerat*.

Tornem, però, a les formes del silenci. Un silenci a crits. La comprensió de l'art, de l'art en general, és la comprensió de nosaltres mateixos. Una veu silenciada, una imatge reclosa a la intemperància de la presó és el tràïment més gran que els humans podem produir entre nosaltres mateixos. No existeix la paraula vella. No existeix la paraula nova. Sempre existeix la paraula necessària, aquella sense la qual el món restaria en alguna forma d'incompleció, de mancança de la presència d'aquella imatge, d'aquella representació. La paraula plàstica és particularment sensible a aquest punt de vista: existeix un text millor que el "*Guernica*" (fig. 60) per poder parlar d'allò que el món ha de parlar? Perquè aquesta obra és la pura paraula-imatge, és la paraula continguda en totes les imatges del món.

Faig meva la citació, no gens retòrica, de "*ni allò vell, ni allò nou: allò necessari*" (fig. 61). Aquesta és la frase que Wladimir Tatlin va pintar en un dels cartells que va realitzar per al món del teatre soviètic. L'artista no ofereix a la seva peça cap imatge més que la del seu propi text-manifest. Com és sabut, el teatre era una de les formes d'art -ja ho era entre els grecs



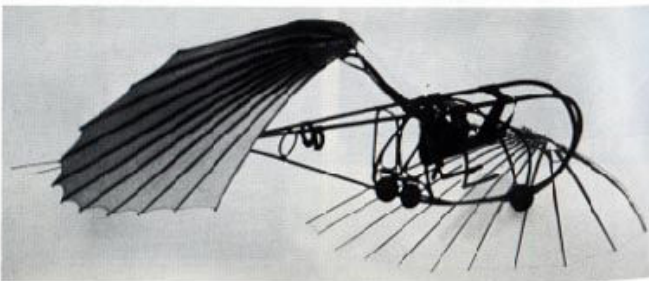
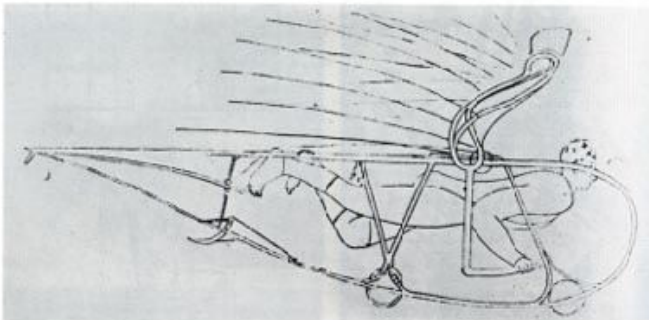
60. Pablo Picasso. *Guernica*. Oli sobre tela. 349,3 x 776,6 cm. 1937. Col·lecció MN-CARS. Madrid.

antics- que tenien un major potencial d'apropament entre el món de la organització de les idees i el seus receptors finals. El comunicat conceptual que es feia en aquesta mena de treballs era un element de mediació entre el poder de les oligarquies que governaven i els ciutadans. El contingut del missatge és taxatiu i apel·la a la reflexió entorn a les formes de poder que havien substituït les anteriors formes tsaristes a tota Rússia, sacrificant igualment la llibertat de la classe obrera.

Formalment es tracta d'una obra d'una enorme senzillesa. És un text simple pintat en un suport senzill i amb una tècnica esdevinguda completament popular entre els retolistes d'aquell temps. No es recolza en la imatge tècnica que varen desenvolupar tan brillantment els artistes d'aquell context ideològic més que referencialment. Tatlin es proposà el text com a imatge però sense perdre de vista la forma de construir-lo, i ja m'he referit a la importància inevitable que el suport hi té necessàriament. Tampoc hi ha concessions a elements ornamentals que podrien fer-la derivar en quelcom més proper a allò decoratiu, i per les seves dimensions escapa la formatació del pamflet que es donava en ma i també la del gran cartell de propaganda dirigit a les masses. Tatlin va escollir un format propi de la pancarta personal, i és en les condicions d'aquest suport que realitzà la seva declaració. El text esdevé en ella la manifestació conclusiva d'un ideari, en aquest cas, el d'un artista que havia ocupat molts dels espais de les pràctiques envers

**НИ К НОВОМУ, НИ К СТАРОМУ,  
А К НУЖНОМУ.**

61. Wladimir Tatlin. *Ni allò vell ni allò nou; allò necessari.* Tinta damunt paper. 31,5 x 129 cm., aprox. Cap a 1920. Museu del Teatre. San Petersburg. Rússia.



62. Wladimir Tatlin. *Letatlin.* Dibuix preparatori i construcció. 1930-32.



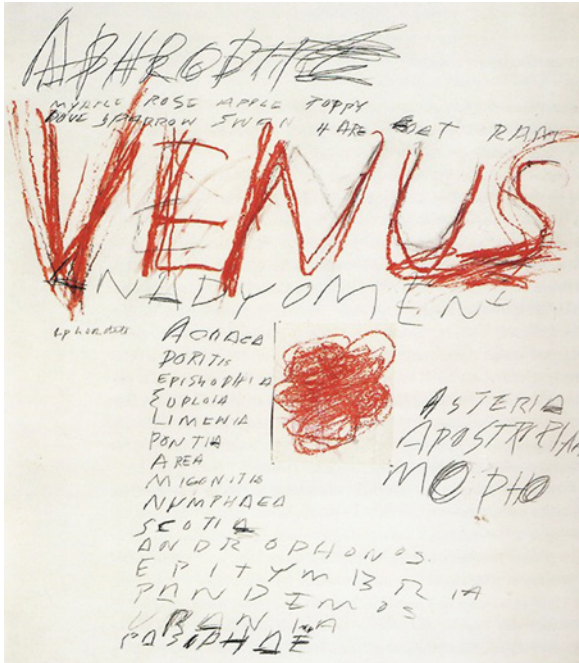
projectes utòpics, com ara el seu conegut “*Letatlin*” (fig. 62) un dispositiu “davincià” que havia de permetre el vol dels ciutadans dins de l'urbs. Amb la cuidada tipografia manual del seu cartell-pancarta, Tatlin s'aproximà a l'estructura afirmativa de tantes de les imatges de l'espai històric-religiós que per segles havien cobert Europa, i particularment el de confessió ortodoxa, treballant la seva des del despullament més absolut: figura i fons, suport i signe, un pla frontal, com a les icones dels Sants.

Text i utopia. La idea que el guià era la de l'art com a quelcom abocat a la construcció social per la via del progrés que es proposava quasi sempre des de les seves invencions. La grafia del seu cartell remet a les tipografies que estampen les màquines, però renunciant a la organicitat del gest manual propi de la persona individual per a anar endavant en el sentit de la col·lectivització. L'estètica es presenta aquí, doncs, com un instrument més o menys controlable per l'abast d'allò necessari: la idea de progrés que conté tota utopia. Aquesta obra és la pròpia del discurs d'algú que refusa, i en certa mesura refuta, les formes expressionistes en l'art del seu temps. A Tatlin, en aquell moment, li anaven quedant lluny les formes del Cubisme, o les de de Der Blaue Reiter, per exemple, i això, un posicionament en una modernitat radical, l'apartava de la senzillesa d'allò que pugues connectar amb quelcom de primitiu o amb l'essència i necessitat expressives de l'individu i la voluntat de fer-les visibles a l'empara també d'una idea de progrés.

## VII.5. Taquigrafia dels noms de la bellesa

Torno ara a la figura de Venus, la figura major i la protagonista transversal d'aquesta tesi, per fer-ho en el context d'aquest capítol dedicat a analitzar el caràcter figural i representacional de tota forma de paraula constituïda en imatge en inscriure's en un suport. Ho faré, en contrast amb les obres que hi he analitzat fins ara, amb dues peces que incorporaran continguts referents a la cal·ligrafia, la gestualitat específica de la ma, i la caracterització també nominal de les diferents formes de representació figurativa.

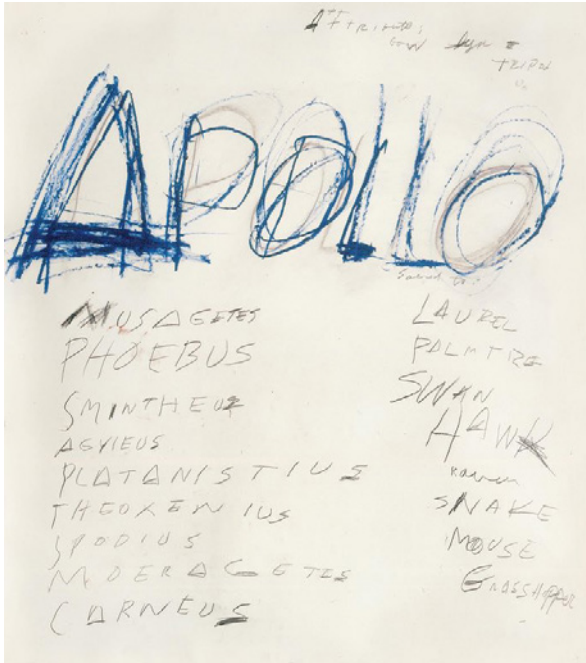
Ara mateix estic escrivint a l'ordinador. No hi tinc cap traça i només faig servir els dits índexs de cada ma. L'aparició dels mots al monitor en la seqüència fragmentària en que ho fan (m / mo / mot / mots) es conforma automàticament en línia de text. Alço i baixo la vista del teclat a la imatge com ho feien els pintors *pompier* abans de donar cada pinzellada. L'espai es va sobreposant al temps amb prestesa. Començo a rellegir el paràgraf que he escrit en pocs instants i em retrobo sobtadament en el passat, en aquell moment, fa uns minuts, en que el vaig començar a escriure. Segurament volia dir allò d'una manera millor, és a dir, que volia escriure una altra cosa en realitat. La distància entre aquell text i la meva persona em semblà abismal: el podria haver teclejat usant dos bastonets del “*catering*” xinès per a obtenir el mateix resultat. A més a més, la forma que va prendre el text, era completament asèptica. Recordo que hi vaig cometre alguna errada, però durant aquell viatge al passat que va ser la seva relectura, em vaig permetre de corregir-lo sense deixar-ne traces, cosa que encara estic fent ara mateix. Fent-ho, em va venir al cap la meva vella Olivetti (també una màquina; analògica, però) amb la que repicava lletres damunt lletres a les correccions, a vegades fins a foradar el foli. M'havia passat, com a tothom, que en ajustar la posició de la cinta entintada, el braç mecànic amb la tipografia al seu cap m'havia colpejat fortament el dit índex de la ma dreta en prémer sense voler-ho alguna tecla amb l'altra ma. Sempre escrivia primer el text en brut, és a dir, a ma, per passar-lo després a net, és a dir, a màquina. Aquest fet, el que associava la ma amb la brutor i la netedat amb la màquina, ha arribat avui en dia en escenaris com el de l'art contemporani, per exemple, a imposar-se de manera gairebé subreptícia. Però el desencadena-



63. Cy Twombly. *Venus*. Pastel a l'oli, carbonet, llapis i collage. 150 x 137 cm. 1975. Fons Gagosian. Londres.

ment de l'escriptura, a pesar de tot, segueix produint-se des de l'autoconsciència dels nostres cervells pel fet que disposem de mans. La qüestió d'abordar l'escriptura, és a dir, de donar-nos una imatge del món, és a les nostres mans en realitat. Em sembla que val a dir, doncs, que l'escriptura es converteix veritablement en la pura extremitat de la nostra ment i és clar que la nostra ment pensa en imatges i que l'escriptura concilia en ella mateixa totes les possibles. Això és tan com dir, i ja ho he afirmat més amunt, recordant Kafka, que ja està tot dit i que per tant ens queda tot per fer.

Alliberar-nos d'una escriptura que ho ha dit tot és, per exemple, atorgar-li de bell nou el dret a la mudesa, a la incorrecció, és alliberar-la de viure solament en el significat literal i és obrir-li la porta de sortida del camp semàntic. Podríem dir, en aquesta situació, que estaríem davant de l'oportunitat de recuperar la mala lletra. No es tractaria d'inventar nous alfabetos perquè essent-ho s'integrarien al lloc on són tots ells, però sí d'adquirir la capacitat de recitar-los tots a l'hora, en l'ordre que ens vingués de gust i solament amb les lletres que volguéssim pronunciar en cada moment entregant la resta al silenci. Es clar que això és el que fa la poesia i si la



64. Cy Twombly. *Apollo*.  
Pastel a l'oli, carbonet, llapis.  
150 x 137 cm. 1975. Fons  
Gagosian. Londres.

ocupéssim tots obtindríem plegats la capacitat d'auto-governar-nos i de cantar-nos envers la bellesa en representar-nos en una nova cal·ligrafia que n'assumiria els seus noms i recolliria els nostres gestos en llibertat. Assumir un nom és rescatar-lo de la pronunciació i inscriure'l en un suport, com ho he explicat més amunt, i la seva escriptura ha de seguir el compàs d'un temps que s'escola en la rapidesa de la veu i que ens obliga a córrer amb el ritme d'un taquígraf. Penso que aquesta acció difícilment pot quedar a càrrec de cap gramàtica perquè aquestes no ens caben a les mans, doncs, si són efectivament l'extremitat del nostre pensament, es trobaran necessàriament al seu lllindar o fins i tot a la seva exterioritat, al seu afora. Així com els vells Curós, anomenats originalment Apol·lo, i les velles Cora, anomenades originalment Afrodita i més endavant Venus, ens emplacen a una multiplicitat de noms que en la seva diversitat travessen de cap a cap el territori de la bellesa i ens ubiquen amb ella en un estat de transitorietat en tant que les gramàtiques ens reclouen intramurs i ens obliguen a viure dins del desolador nucli d'allò subaltern.

Em resulta difícil parlar estrictament de “gestualitat” en l’obra de Cy Twombly perquè en la taquigrafia de les seves imatges s’hi fa palesa una voluntat molt determinada de construir-les en la relectura. L’artista nord-americà torna sovint a l’inici del paràgraf que escriu per a reescriure-hi al damunt, corregir-lo, rectificar-lo i elaborar per un temps indeterminat la paraula que hi pinta, una paraula expandida, estesa des de la condició del dubte de si s’ha dit o no. Des d’aquest punt de vista penso que Twombly manifesta una gran lucidesa i assumeix, en la seva parla i en el seu escriure immediat, la posició de l’artista i també la del seu primer interlocutor (ell mateix), per a transformar-les de nou en allò que ja hi havia. El contingut essencial de les seves obres és la denominació de la bellesa i la seva persistència en subratllar-la reescrivint-la escapa la mera reiteració per a enumerar-la efectivament en tots els seus noms. Però la seva enumeració, o llistat, es caracteritza per un cert grau de dispersió en relació amb un centre constituït pels noms d’Apol·lo (fig. 64) i Venus (fig. 63) -subratllats pel color i les dimensions- i que funcionen clarament com un dispositiu de seducció per aquell que mira (ell mateix) i que li obren la porta, en tant que primer interlocutor, per a sobreposar-hi la seva pròpia escriptura. Escriptura sobreposada a l’escriptura de l’un mateix que esdevindrà l’altre quan l’un mateix es negui a romandre-hi després de l’altre en un temps determinat per els rellotges de sorra. Traces de diferents moments que en constitueixen un de sol aparentment però que en realitat és sempre el mateix i té la llargària d’una vida. Es tracta d’estendre els noms de la bellesa com Sant Francesc distribuïa el seu menjar entre els ocells.

## VIII. Memòria personal o Naixement de la forma <sup>196</sup>

Fins ara m'he mogut en el territori d'algunes dicotomies i de la dialèctica que aquestes poguessin plantejar. Poc a poc s'han anat expandint més enllà de la seva estructura bàsica i han esdevingut trinomis o polinomis segons el cas d'estudi i és que l'anàlisi de les obres d'art, com la producció de les mateixes, fins i tot la personal, no poden quedar mai subjectes a un concepte lineal del temps sinó que es conformen en un teixit multi-temporal que les encarna en una globalitat que les rescata de tot sentit omnímode per ubicar-les en l'espai comú de la representació. Per aquest motiu, si existeix alguna estructura inextricablement intercalada a la de qualsevol pràctica artística, aquesta és la de la problematització de la representació que funciona de fet com la xarxa de salvament al circ i que és on cauen, o si més no, es recullen, la resta de les possibles problemàtiques. Val a dir que, personalment, si existeix alguna coherència interna en la meua obra, aquesta no és la derivada d'un fil continu en tant que cada grup de treballs s'ha desenvolupat sovint des de la posició d'assumir-ne les contradiccions amb respecte als anteriors i en interferència amb aquells que estava projectant. Normalment és durant un llarg període de temps (anys) que les meves obres van madurant i les entenc sempre com a una mena de híbrids que condensen una multiplicitat d'experiències i reflexions. Els meus models genèrics, com ho he explicat al capítol I., són la forma explícita de precipitació (en el sentit en que Aristòtil o els químics usen aquest mot) dels diferents components conceptuals i materials que formen part del procés de treball, i el procés de treball artístic, abocat a la representació, s'ha de desenvolupar per força en la consideració crítica de sí mateix i, per tant, en el de la seva problematització. Com ho acabo de dir, aquesta problemàtica sintetitza totes les altres en tant que és la superestructura que separa la ficció en la qual ens representem vivint de la ficció en la qual pensem representar-nos lliurement amb els medis de producció artística.

En aquest darrer cas d'estudi, abordaré el meu anàlisi des de la dicotomia que es produeix entre dues de les meves obres: "*Memòria personal*" (fig. 65)

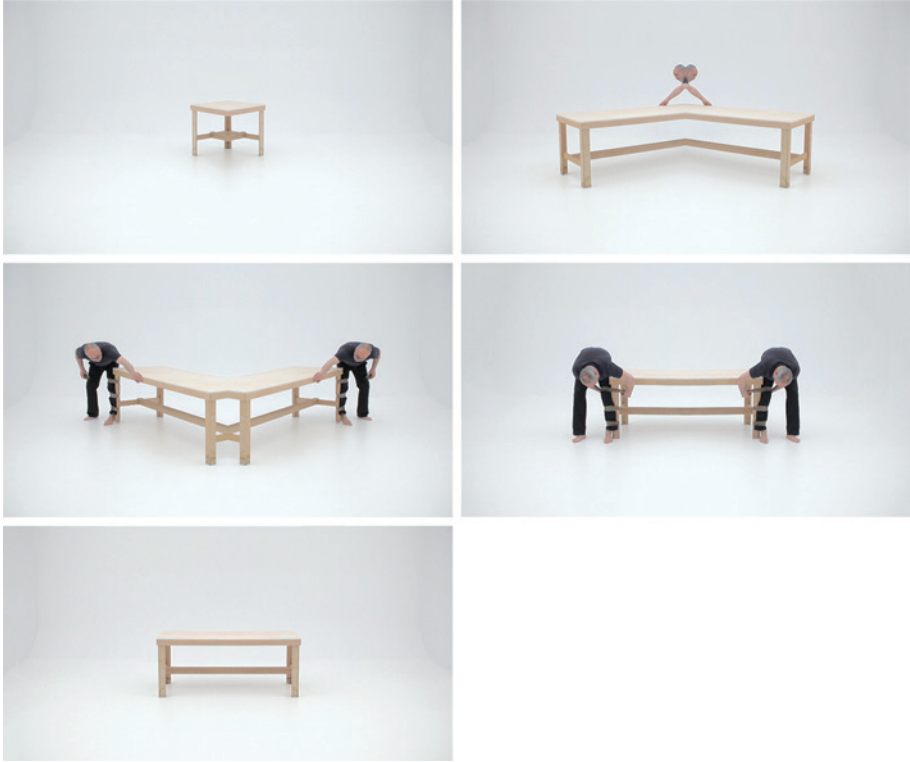
---

196. AGUT, Pep. "*Memòria personal*". Vídeo HD, b/n projectat en vertical. 2013. Col·lecció Jimmy Belilty. Madrid. Espanya. Produït amb Lluís Arbós per Dolma-Produccions. AGUT, Pep. "*Naixement de la forma*". Vídeo HD en color. 2014. Fons de l'artista. Produït amb Lluís Arbós i Dolma-Produccions.



65. Pep Agut . *Memòria personal*. Vídeo HD, 3 frames del video projectat en posició vertical. Loop d'una seqüència de 12'. 2013. Col·lecció Jimmy Belilty. Madrid.

i “*Naixement de la forma*” (fig. 66), i l'estendré a altres peces de altres artistes que aportaran les forces transversals necessàries per a localitzar els nodes de la malla que configuren llocs més o menys estables per a la construcció del meu discurs tal i com l'he vingut proposant fins aquí. No obstant els aspectes que les relacionen (el medi emprat, el vídeo, la curta distància en el temps, la meua pròpia presència -que les converteix inevitablement en autoretrats-, etc.), també centraré la meua mirada envers els que les separen (la nuesa i el despullament, la verticalitat de l'una i la horitzontalitat de l'altre, la gravació en blanc i negre o en color, la presència de text o no, la del so o el silenci, etc.) També hi apuntaré algunes idees referents als contextos diferents per als quals varen ser produïdes.



66. Pep Agut. *Naixement de la forma*. Vídeo HD en color. 5'. 2014. Fons de l'artista.



### VIII.1. De l'instant a la memòria

“*Recordo...*”. Aquesta sol ser la capçalera de la formulació en el diàleg i en l'escriptura de l'expressió més bàsica de la memòria individual quan parteix de la pròpia iniciativa. Es tracta de la constatació per la via del testimoni personal de quelcom que altri escoltarà en el marc d'una apel·lació a la seva confiança. Una confiança que solament pot quedar relativitzada si l'acte de recordar és la resposta a una demanda més o menys inquisitiva o imperativa per part d'aquell amb qui comuniquem (és el cas de la resposta a un jutge, per exemple). El record, que és l'objecte de la memòria, es diposita sempre amb cura i sorprendre's a un mateix amb algun d'ells és ja un acte de confiança en un mateix. A la sina de la memòria hi preval sempre aquella forma de l'ombra que és la subjectivitat. Així la seva dependència del temps que l'ha articulat esdevé la nostra pròpia i ens fa conscients, o ens n'hauria de fer, de que vivim a cavall de l'instant que produirà memòria tant com d'aquells altres, ja aglomerats, que constitueixen el relat fictici en el qual ens sembla viure realment. Tanmateix, és d'aquesta manera que passem de l'instant al temps. Aquest decurs, fet d'anterioritats immerses en presents expandits i posteritats desitjades, ens aboca a representar-nos indefectiblement des del nostre escenari interior en l'escenari dels altres, aquell que amb fortuna pot arribar a construir una memòria col·lectiva. Hi ha territoris a la regió dels records (per a tots) on la memòria es nega a penetrar-hi però que algun dia, com un calcul renal, el nostre cos haurà d'expulsar i vessar damunt dels demés. Aquesta és sempre la deriva que prenen la parla i la paraula, la d'aquella expulsió contínua del darrer mot pronunciat. Sembla que l'escriptura (sempre construir imatges) arribi al nostre auxili però tot el que aquesta pot fer és confirmar-nos justament que la veu ja no és la pròpia en el dir sinó la d'aquell altre que escolta o llegeix, potser la de l'un mateix.

Resulta extremadament difícil extrapolar els mecanismes que acabo d'exposar a l'interior de la pràctica artística i, molt particularment, a la d'un artista. Segurament, la posada en discussió, fins i tot la refutació d'aquesta afirmació, es pot articular des de fora de l'experiència analògica fonamentant-la en els canvis, veritablement revolucionaris, produïts per les noves tecnologies. Aquestes han modificat completament una gran part

de les nostres vides produint una irreversible acceleració en la percepció del temps i a l'hora una gran estankuitat del mateix en incidir, precisament, en la inversemblança de l'instant en tant que el temps super-expandid que proposen es converteix automàticament en línia de text obliterant la veu que la organitzaria en la parla, en la paraula o en qualsevol dels seus fragments. Internet, que n'és probablement la màxima expressió, pretén acostar-se a una forma de totalitat -que no d'universalitat- que em sembla impossible, i ho fa precisament des d'una forma de tutela gairebé paternalista que l'apropa molt a dos extrems contradictoris: el d'un sentiment de comunitat (sense compromís) i a una forma de l'individualisme que es podria qualificar d'autàrquica. El procés memorístic humà queda relativitzat dins del marc d'aquestes tecnologies que el substitueixen en bona part des d'una estratègia de col·lectivització de les soledats.

És molt possible, almenys a Occident, que el teatre gaudeixi d'una forta renaixença en tant que aquest es fonamenta en la presa de posició de la paraula i en la seva pronunciació corejada per el silenci d'un públic que la desitja i que se n'apropia constituint-se així en una altra veu. Escoltant-la, el teatre grec pretenia d'alguna manera retornar a les mans de la comunitat els seus mites, una forma de la virtualitat on es dipositava el coneixement més profund de la Humanitat. La virtualitat, en canvi, del nou escenari tecnològic, no es produeix solament des del seu caràcter de dipòsit de, aparentment, tot coneixement possible, sinó també, i fonamentalment, en la desmaterialització de l'objecte de coneixement determinant-lo com a una forma d'“anti-matèria” i imposant-li un distanciament radical del cos. La renúncia implícita en aquests medis del caràcter d'inscripció -justament, de les traces del cos o de la ma- es radicalitza en la seva capacitat de difusió infinita, universal i a-temporal. La imatge electrònica fonamenta la seva força, i en té molta, funcionant com l'aparició pertorbadora d'un intangible que, no obstant, es fa present a les nostres mirades a l'hora que ens fa conscients de la possibilitat no gens remota que altres, també des de la seva voluntat o per atzar, “carreguin” o “programin” també l'experiència d'aquesta aparició a les seves vides. Entenc que la condició de l'autoria ja no podrà quedar vinculada amb la forma de la memòria pròpia del món analògic. Més amunt he parlat molt del concepte de “con-formació”, i penso que en el món electrònic aquesta es resol en la vocació de la “in-for-

mació”, una estructura estratègica necessàriament vinculada als nuclis de poder, i em sembla força clar que aquest, el poder, esdevé inevitablement fàctic i, per tant, un seriós adversari de la memòria.

Així contra la memòria hi actuarien un seguit d'elements que pertanyen als diversos territoris de la subjectivitat i la intersubjectivitat. El desplaçament experiencial des de l'instant (i la seva acumulació) fins la història es produeix inevitablement a cavall d'aquests dos conceptes, entre els quals, la forma artística n'esdevé una mena de catalitzador que en certa manera la pot convertir de forma conclusiva (i per tant, tancada) en un document que pretén enregistrar, en el marc de l'estabilitat de l'objecte plàstic, un estadi definit d'aquest procés. Però justament, l'estabilitat de la memòria, com la de la veritat, seria contrària a la de les seves respectives natures perquè aquestes consisteixen precisament en el canvi o la mutació contínues. La veritat del record no es pot estabilitzar en una forma de la veritat genèrica perquè des del punt de vista del seu contingut estructural ha de néixer necessàriament fora de l'estructura dogmàtica. L'afirmació que conté tot record prendrà la forma de la declaració i com a tal haurà de quedar oberta a la re-afirmació o la contradicció d'aquell que la comunica o a la contra-afirmació, ans i tot, la refutació d'aquell que la percep i re-interpreta formant-ne una de nova.

L'enregistrament tecnològic en el medi vídeo, el medi emprat a les dues peces principals en aquesta dicotomia, no es pot prendre com a un medi capaç de produir una veritable objectivitat en tant que no es construeix pròpiament des del muntatge d'imatges amb existència física corpòria, com ho és el sistema d'encadenament de seqüències filmades en cel·luloide que bàsicament intervenen una narració que és explícita des de la seva pròpia materialitat, sinó des de l'edició d'una gravació digital capaç de manipular la totalitat dels seus continguts ja en origen, és a dir, en la constitució electrònica de la imatge que s'hi configura en tant que aquesta pot ser completament artificial. Per tant, ens trobem que els processos de postproducció digitals s'aixequen, d'alguna manera, contra la memòria, si comprem aquesta encara com a integrant en alguna mesura dels espais de l'objectivitat que correspondrien a una imatge que té la pretensió de documentar quelcom. És clar, però, que els processos d'edició poden dur a una estructura narrativa molt propera -i fins i tot massa propera-, al con-

trol dels continguts polític-narratius de l'obra sobreposant una gestió política de caràcter impositiu damunt del tots els possibles i de la seva obertura a un debat franc. En el medi analògic, i sobretot gràcies a la possibilitat del muntatge, la narració dels continguts explícits no es difumina tant perquè es mostra tendencialment des de la subjectivitat explícita i pretén anar més enllà del pla informatiu (penso en un Walter Rütman o un Harun Farocki). En aquest sentit, la publicitat actual, sempre digital, ens ensenya moltes coses i val a dir que, avui per avui, el “vídeo publicitari” mitjançant la televisió, internet, i també parcialment l'espai dels continguts que es poden esperar a moltes pel·lícules projectades als cinemes n'ocupa un lloc preeminent. La publicitat, molt diferent de la propaganda per ser molt propera al vell *agitprop* explícitament polític, tendeix a les formes del consum capitalista en les quals les produccions explícitament culturals queden al costat de la venda de croissants. Així, la determinació de la memòria com a producte incideix en la seva gènesi estructurant-la en alguna fase de disseny que la abocarà al territori de la funcionalitat del procés consumista. Tanmateix, i en conseqüència, la història esdevindrà també un producte a triar comparable a tants altres, a tantes altres històries que els consumidors triarem per emmarcar-nos a l'interior de corrents diverses des de les quals generarem un discurs, personal a priori, però que en realitat hi estarà encastat.

## VIII.2. Acció a l'espai de la representació

Tan “*Memòria personal*” com “*Naixement de la forma*” es defineixen des de l'acció performativa a l'espai de la representació. Ambdues són enregistraments que es desenvolupen en el marc de la temporalitat si bé, quedant aquesta reclosa en el format de la projecció corresponent, exhibeixen algunes diferències fonamentals. La primera d'aquestes peces es realitza en l'enregistrament continu d'una acció clara i simple que s'exposa en la forma d'un *loop* que, donades les seves característiques, no ens mostra ni inici ni final i concatena un procés que apel·la d'alguna forma a la intemporalitat d'allò que si mostra. La segona peça, és un enregistrament llur imatge es presenta dividida en dues meitats simètriques, l'una repetint l'altra en un efecte de mirall, i que se'ns mostra amb els punts d'inici i de final assenyalats per l'aparició dels corresponents crèdits. La primera està gravada, a més amés, en blanc i negre i es projecta verticalment, mentre que la segona ho està en color i es projecte convencionalment en forma horitzontal. També hi ha altres diferències, doncs “*Memòria personal*” es presenta sense so, apel·lant d'alguna manera al cinema mut per centrar la percepció de l'espectador en la pura imatge que, com en aquell, se'ns mostra compassada per una successió de textos, si bé, en el seu cas, sobreposats a la imatge. Ben al contrari, “*Naixement de la forma*”, enregistra el so de l'acció directament constituint-se així la banda sonora en un complement explícitament narratiu d'allò que hi passa. Efectivament, “*Memòria personal*”, està gravada en un sol pla zenital fix que enregistra les diverses entrades i sortides d'escena del cos nu que s'hi mostra (el meu), mentre que “*Naixement de la forma*” es resol en un pla frontal de l'acció que s'hi desenvolupa i que posteriorment, mitjançant el treball de postproducció, es va manipular per aconseguir els efectes desitjats. El text a la primera d'aquestes peces es presenta paraula a paraula en la successió pròpia d'un llistat i tots els mots que s'hi poden llegir fan referència a les diferents parts d'un cos humà, des de les més petites (ungla, pestanya...) fins les més grans (abdomen, cuixa...), comptant-hi també les interiors i que romanen invisibles (fetge, pulmó...) mentre que a la segona, amb so i sense text, l'enregistrament reproduceix el so de la taula que l'actor (jo mateix) produeix en fer-la girar al seu voltant damunt del terra.

Aquestes dues accions, que ja he començat a diferenciar, s'insereixen en modes diferents dins l'espai de la representació i ambdues de forma oximòrica, tant l'una en respecte de l'altra com cadascuna a l'interior de sí mateixa. La primera cerca d'ubicar-se, des d'un tractament “topogràfic”, en un lloc d'allò simbòlic relativament oposat al de la segona, que ho fa des d'un tractament que en podríem dir “geogràfic”. Em refereixo al concepte de topografia en el sentit de fer evident el caràcter de posicionament específic que un objecte pot tenir en un espai determinat, i concretament, a l'espai de la representació. El “moment” que conté la topografia confereix a l'objecte representat la condició d'“objecte específic” per a poder-lo representar en el marc d'unes coordenades que posaran èmfasi en el mateix. En referir-me al concepte “geografia” tracto de mostrar el desplaçament d'aquestes mateixes coordenades envers un marc genèric pel que fa a la ubicació d'allò representat en un espai sense límits i que el desbordarà en termes d'acció. La base d'aquest propòsit és afirmar que el concepte de desplaçament (i el de plegament o desdoblament que he proposat als capítols anteriors) és part estructural de qualsevol obra d'art, a qualsevol cultura i a qualsevol moment de la història. Certament, tant “*Memòria personal*” com “*Naixement de la forma*”, pretenen afrontar les seves presències a l'espai de la representació per afirmar des de la seva iconografia i des del desplegament d'aquesta, la representabilitat del lloc i de l'espai d'allò simbòlic com a element que informa l'espai d'aquesta representació en el qual es desenvolupen. Es tracta de dues accions que podrien veure's en principi com anodines o fins i tot absurdes o intranscendents a causa de la seva senzillesa. El propòsit de l'acció gravada però, no té perquè contemplar la seva projecció espectacular ni, a l'hora, cap mena de capteniment. L'espai de la representació roman sempre obert entre els dos extrems de la ficció: la pretensió de documentar i/o la de con-formar quelcom que s'organitzarà lliurement en la imaginació d'aquell que ho percebi i, insisteixo, també per part de la del propi autor apriorístic, doncs, com ho hem vist, l'autoria definitiva no li pertany en cap cas donat el decurs experiencial que la recepció de l'obra prendrà en altri, el qual integrarà la posició de l'autor al seu interior.

Així, la posada en marxa d'aquest procés per part de l'artista, no deixarà de ser inevitablement un projecte de traducció, o de desplaçament, que

consisteix en l'ocupació d'un afora mitjançant els processos de construcció de l'objecte plàstic -en qualsevol medi, sigui el que sigui- que li permeti de posar en marxa aquest transvasament. Per tant, diria que la dinàmica en la qual s'insereix l'obra plàstica està conformada per una multiplicitat d'actors que la transformen a mesura que en fan experiència al llarg del temps i que no la completen (ni la completaran mai), sinó que la complementen sense cap altre interès que el de l'ampliació de la seva pròpia base experiencial que esdevindrà motor d'altres desplaçaments que confirmaran l'obertura que per definició ha de ser tota obra d'art -recordem el concepte de ferida que he proposat en estudiar la *"Madonna del Parto"* de Piero della Francesca. Podem veure, doncs, que els conceptes de desplaçament i obertura estan a l'ànima mateixa del concepte d'acció i també al de la seva translació al lloc i l'espai de la representació. Els elements figurals de l'obra (com en una pintura abstracte ho podrien ser el color o el gest, per exemple), s'activen a *"Memòria personal"* i *"Naixement de la forma"* en un mode de l'obertura que és a l'hora el de la seva conclusió. Ambdues es desenvolupen en una acció que se'ns mostra com la simptomatologia, és a dir, a l'interior d'un pla ple de latència, com ho és l'empresonament dels llenguatges a l'interior del nostre propi cos. També apareix aquí, des del trasllat, traducció, translació o desplegament, el fonament enantiomorf de l'acció artística, doncs aquesta es realitza des de la voluntat especular que conté tota forma de traducció. Una altra vegada, i encara que la naturalesa super-tècnica del vídeo allunyi les imatges resultants de la pròpia del cos físic per apropar-les a les del cos estrictament representat, aquestes no deixen de reflectir l'acció especularment en tant que referent i contingut s'associen des de la percepció i l'expressió de la mateixa dins del marc d'una certa simetria. El potencial indèxic de la petja, l'empremta, es resol igualment en la postproducció de la imatge tecnològica, que inevitablement recull la voluntat de dominar-la per dirigir-la als nostres sentits i per tant als nostres cosos.



67. Pep Agut. *Regió de l'error*. Fotografies estampades sobre tela. 200 x 300 cm. 2008. Col·lecció Ernesto Ventós. Barcelona i Galeria Palma 12, Vilafranca del Penedès.



### VIII.3. Memòria del cos

“*Memòria personal*” (fig. 67) ofereix des d'un pla zenital la imatge d'un tros de la superfície del terra del meu estudi. Es tracta d'un paviment de rajoles quadrades d'un color gris-verdós que, a pesar de l'acumulació de taques i taques de pintura vessades al llarg de molts anys de treball (totes en blancs, negres i grisos, en tant que durant quinze anys vaig treballar solament a partir del dos primers), encara mostra la retícula que li és pròpia i que, encabida ortogonalment a la gravació que veiem, proporciona a la imatge que en resulta d'un entramat de divisions que li confereix visualment mesura i sentit de la proporció per a qualsevol objecte que s'hi pugui mostrar al damunt. Aquest pla fixe enquadra l'entrada i sortida del meu cos nu en l'acció de fregar el terra de l'estudi en cada sèrie de *frames*. La projecció vertical de la gravació, així com la lentitud tranquil·la dels meus moviments accentuen l'efecte de flotació del cos en l'espai suggerint a l'hora la idea de la caiguda, com un Ícar amb les ales de cera ja foses. Lentament el paviment va recuperant la seva brillantor gràcies a l'acció de l'aigua que escampa la baieta i al temps s'hi va accentuant també la blancor de la pell del cos nu que s'hi mostra. La nuesa del cos apareix contrastada amb aquella de la pintura mateixa que s'estén pel terra de l'estudi com als quadres de Jackson Pollock. Es tracta gairebé d'una operació d'assemblatge de la nuesa i el despullament. Fora de tota retòrica, la memòria del cos inesborrable de la pintura i de l'acció que l'havia produït en un passat, que en aquesta peça es vol posar en la condició d'allò il·limitat en el temps, l'acció de l'actor en escena se'ns proposa anàloga a la d'una persona que neteja el cadàver d'algú estimat. Aquesta duplicitat de les nueses, la de la presència d'una figura i a l'hora la del seu subjecte el·líptic juntament amb el despullament de la pintura, compromet l'obra precisament en el fet de la seva relació amb un estat de impresència que no es pot resoldre altrament sense la presència del públic.

Acabo de fer una distinció entre els conceptes de nuesa i despullament que em cal precisar. La nuesa, un dels fils majors que travessen tota la tesi amb el recolzament en la figura de Venus -que també ens lliga al de la bellesa- aflora des de l'interior de sí mateixa, contenidora, com ho és certament, d'una interioritat que remet necessàriament a un fora que la cons-

titueix en forma perceptible. La nuesa en la intimitat és una exhibició del nostre propi cos davant de nosaltres mateixos que s'ofereix a la nostra vista, al nostre tacte i al nostre olfacte, vinculada, com ho he dit més amunt, a la primera experiència del nostre existir. Així la nuesa constitueix un element central en el nostre ésser i és la base experiencial del mateix. Ben diferent és, al meu parer, el despullament. Aquest consisteix en una acció determinada per la seva naturalesa d'exterioritat que cerca el seu afora en la seva interioritat i que es desplega quasi sempre, d'una manera o altra, en les con-formacions artístiques. Es tracta doncs d'una dinàmica exactament oposada a la del concepte de nuesa i que interessa particularment l'espai de l'art en tant que és en ell que s'articula la paraula (totes les imatges) apareixent sempre com una flor desvestida dels seus pètals per una acció que acaba de passar. Així és com la memòria s'integra al despullament per constituir allò que de manera inexacte acostumem a qualificar de "veritat nua". Tanmateix, aquesta expressió és molt bella, doncs ens empara a l'interior del desig de dir quelcom proveït de sentit i és justament en la memòria, és a dir, en la rememoració d'allò que ja estava dit i que esdevé nou però, en ésser novament dit i obrir-se a l'espai de la innovació consistent en mantenir la pervivència de la memòria tal i com ho varem aprendre d'Aby Warburg.

A "*Memòria personal*" es mostren també, sobreposades al damunt de la imatge del nu fregant el terra, una sèrie de mots que s'apleguen en denominar les diferents parts del cos, tant les visibles com les invisibles. Aquests mots se'ns mostren sempre al centre de la imatge projectada en una seqüència de temps completament pautaada i regular per a facilitar-ne la lectura sense que els nostres ulls hagin de desviar la atenció del conjunt de la imatge per fer-ho. Aquestes paraules funcionen com un tatuatge o, millor encara, com una cicatriu, i s'ataquen al cos representat com un afora d'ell mateix en una dinàmica des del exterior a l'interior que actua com una forma del despullament en el marc de la definició que he donat d'aquest concepte. Aquesta visitació de la nuesa al lloc de la seva exterioritat, el despullament, és anàloga a la del vessament que l'obra hauria de produir en l'espectador. Es tractaria d'una circumstància propera a la fluïdesa dels líquids, i molt específicament, en aquest cas, a la del líquid amniòtic entre el qual i nosaltres, espectadors, el text s'estendria com un cordó umbilical.

És així com els tres elements en joc, la imatge gravada, l'estructura textual i la posició de l'espectador, s'entrellacen a l'interior de l'espai sempre porós de la representació. La memòria del cos a l'interior de "*Memòria personal*", es construeix doncs com a memòria del conjunt dels espectadors esdevenint un escenari obert a l'acció de tots ells en una acció que haurà de submergir-los un el desplaçament de la seva interioritat, constituïda en cada cas, per l'assaig de la comunicació de les seves percepcions a l'afora de sí mateixos, això és, al lloc d'aquells altres que també miren i que conformen, amb ells, el conjunt del públic.

#### VIII.4. Memòria de treball

“*Naixement de la forma*” va ser una de les obres exposades a la galeria Àngels Barcelona dins del projecte intítulat “*Memento mori*”. Es tractava d'un conjunt de vídeos que es circumscriuen en l'àmbit d'una acció metafòrica referent al moviment de l'artista en l'inici del seu actuar com a tal. S'hi presentava una escena que mostrava un espai blanc, buit i sense horitzó amb una il·luminació completament regular que impedia les ombres. La gravació es va realitzar en un plató equipat amb un ciclorama dins del qual l'artista (jo mateix) apareixia amb la cama dreta lligada amb cinta adhesiva d'embalatge a la pota d'una taula de treball de dimensions força grans que feia girar al seu voltant amb un notable esforç físic i fixant el seu cos com a pivot. La totalitat de l'acció performativa es va gravar de forma contínua en un sol pla frontal que en la postproducció es va manipular per aconseguir l'efecte desitjat, que era, bàsicament, la divisió de la imatge en dues meitats, esquerra i dreta, i que apareixien simètriques (una altra vegada l'estructura enantiomorfa de la imatge) provocant una successió d'aparicions i desaparicions visuals dels objectes en escena, el meu cos i la taula de treball. Aquest procediment tecnològic facilitava la configuració d'un objecte imaginari constituït per el meu propi cos sumat al de la taula de treball que es presentava com un seguit de formes extravagants que produïen sovint la hilaritat del públic. La seqüència s'acabava amb la desaparició de la meua persona i la formació de la imatge de la taula, per dir-ho així, real, ubicada al centre d'aquell espai buit. Tanmateix, la banda sonora, que recollia la remor de la taula arrossegada, era contínua i es corresponia amb el desenvolupament de l'acció. La projecció de la peça seguia el patró convencional de la horitzontalitat i també el de la tinença d'un principi i un final amb els seus crèdits corresponents.

L'obra es volia una reflexió, no narrativament documental, sobre l'activitat creativa de l'artista vinculant-la a una dinàmica performativa del mateix sotmesa a la necessitat de la producció d'objectes i a les condicions bàsiques per a la seva realització. L'acció desenvolupada era completament retòrica i es recolzava en la presència dels dos objectes en escena: l'artista i la seva taula de treball. La desaparició de les ombres volia indicar la virtualitat d'allò que s'hi mostrava i la seva condició de representació sobre el

pla, que venia reforçada per la buidor total aportada pel ciclorama completament blanc i la desaparició de l'horitzó. La representació a la força física i a la pesantor de la taula apel·laven a unes condicions materials externes a la presentació desmaterialitzada en el vídeo. El moviment circular de la taula pivotant entorn de la figura del meu cos es definia en la geometria inexacta d'un cercle que es repetia i repetia des d'un punt que anava variant lleugerament el seu centre i constituint la forma del cercle resseguida un nombre de vegades indefinit. La coreografia de l'acció i els límits que aquesta imposava es mostraven en alguna mesura en un espai de disrupció en respecte de l'espectador. Al refugi de la representació es poden construir muralles que la tanquen a l'interior de sí mateixa, en aquest cas perquè es tractava de fer explícita la força centrípeta de la meva acció i d'inserir-la en el territori d'una intimitat que només es podria obrir des d'aquella ferida a la qual m'he referit més amunt.

El pla de la representació abordat des de la performativitat individual genera espais que sovint s'acosten a una forma d'hiper-realitat. La seva plenitud es fonamenta en la comprensió per part de l'espectador de la llunyania radical en la qual es desenvolupen les accions representades. Aquest distanciament extrem porta sovint al públic a una acceptació tàcita d'allò que es constitueix en el pla de la representació com a quelcom immers en les fonts d'allò veritable, en el territori d'allò més real que la realitat mateixa en una forma de reacció que sembla que li és implícita i que l'insereix al seu interior per la via d'una seducció prevista i acceptada. La performance "en directe", que no el teatre, que es desenvolupa dins d'unes coordenades molt diferents, no deixa de ser un exordi o un reclam al seu potencial de ser, aparentment, enregistrada amb una objectivitat que es trairà a sí mateixa perquè el caràcter hiper-real d'aquest testimoni n'absorbirà el record i la memòria sotmetent-los a la visió inevitablement parcial i esbiaixada que proveeix tot document. No pretenc dir altra cosa més amb això que la integració del document com a figura dins de l'espai de la representació juga el rol cert d'inserir-lo com a un dels elements principals al territori de la ficció, el solar en venda damunt del qual es construeix tota percepció.

Així "*Naixement de la forma*" desborda a l'interior de sí mateixa la base documental de l'enregistrament que en facilita la seva presentació doncs la meitat dreta de la imatge editada és el reflex especular de l'esquerra, la

qual, és la meitat veritablement original de la gravació. D'aquesta manera, amb l'ocultació de la meitat dreta de la imatge de partença, el treball es conforma des d'una memòria fragmentària de l'acció que s'assumeix, a més a més, en la producció modular de sí mateixa i en la repetició successiva, per un nombre indefinit de vegades de la mateixa acció. La banda sonora però, com ja ho he indicat, conserva la linealitat com un dels fils del teixit que compona la peça. Amb tot, aquesta memòria de treball que és "*Naixement de la forma*" es desplaça des del nivell de la performativitat individual a un altra de performativitat col·lectiva mitjançant la manifestació de la inestabilitat del significat de l'obra i per tant la provisionalitat de la seva temporalitat. Si com l'acte declaratiu (individual) s'abriga en una forma d'afirmació que ocupa un fragment de temps que immediatament esdevé passat, l'acte perceptiu (col·lectiu), s'ocupa de la dilatació d'aquest instant per integrar-lo en una memòria col·lectiva que intervé l'estructura del record. És a dir, entre l'acte performatiu individual de l'artista i l'acte performatiu col·lectiu del públic actuant com a tal si estén un espai que queda constituït en una obra que fixa els interessos de l'artista i les condicions d'aparició del públic que organitzarà, mitjançant els seus intercanvis, la seva pròpia memòria de treball.

### VIII.5. Venus abatuda



68. Antoni Tàpies. *Nu. Matèria damunt tela i pintura*. 130 x 162 cm. 1966. Col·lecció Sir Basil Goulding Bt. Irlanda.

Recordo que a l'inici de curs de 1976, (jo tenia quinze anys) el meu professor de plàstica a l'escola, Antoni Llevot, una figura d'absoluta rellevància durant els anys de la meva formació, em va portar a la Fundació Miró a veure l'exposició "*Antoni Tàpies. (Obra 1956-1976)*". Coneixia quelcom del treball d'aquest artista perquè a la biblioteca del col·legi, que jo freqüentava sovint, hi havia alguns llibres que en mostraven il·lustracions. Mai però, m'havia cridat l'atenció més que, per exemple, Joan Ponç, encara que a *La Vanguardia*, el diari que rebíem a casa, hi havia llegit ressenyes diverses a més dels textos que l'artista hi publicava. El sol fet de visitar la Miró ja em resultava del tot excitant, però l'exposició d'en Tàpies va esdevenir per

mi una experiència del tot convulsiva que vindria finalment a determinar d'una manera fonamental un dels moments àlgids de la meua adolescència i sobretot de la vocació per la pintura que m'acompanyava des de que era ben petit. Recordaré sempre l'impacte que la matèria d'aquells quadres em va causar, agredida com ho estava, pels talls i esgrafiats del pintor, i sempre, tanmateix, continguda damunt de l'inevitable pla d'aquelles pintures que semblaven magatzemar el pòsit de tota una experiència del món.

Em va impressionar per damunt de totes les obres de l'exposició la peça “*Nu*” (fig. 68) del 1966. es tracta d'una pintura d'un format més aviat gran (130 x 162 cm., això és un 100F) d'una matèria ocre que definia damunt la tela la figura del cos d'una dona nua fregant el terra. Aquest cos, explícit en la seva forma de silueta, es mostrava lacerat pels múltiples talls i traces del procés de pintar que l'artista hi havia infligit. La pesantor de la pròpia matèria emprada havia ajudat l'artista a representar de manera veritablement bella la forma dels pits i del ventre caients. Aquella dona es mostrava plegada com un arc damunt d'una galleda i una escombra (Tàpies hi havia dibuixat al damunt un cert nombre d'elements), i es veia encadenada de mans i peus, encara que aquests darrers no hi estan representats. És increïble com la cruesa de les imatges artístiques, fins i tot la cruesa de les denúncies més punyents, pot constituir aquesta misteriosa forma de la bellesa que ens enfronta amb nosaltres mateixos des d'una profunda contradicció que només podem resoldre en l'anàlisi de les obres des de la teoria de les idees estètiques o mitjançant la interpretació poètica. La violència implícita a “*Nu*” ha de remoure necessàriament en tot espectador els budells de la memòria personal.

Recordo doncs -la tinc gravada a la memòria- la imatge de na Teresa Vilamosa Call, la minyona que vivia amb nosaltres a casa i que, com passa sovint, havia esdevingut part de la família, fregant el terra. Na Teresa era una dona de mitjana edat més aviat petita però molt forta que treballava tot el dia sense parar per cuidant-nos a tots. Recordo que quan s'agenollava al terra per a començar aquella feina (exactament en la mateixa posició que la figura del quadre d'en Tàpies) es plegava la faldilla al damunt del maluc i anava avançant poc a poc en la seva tasca mostrant les calces velles (blanques, normalment) i les seves cuixes plenes de varius que la marcaven, com en el quadre del pintor català, amb els senyals del pas d'un temps



inexorable i de les penúries de la salut. Des l'experiència en el record que descriu, avui veig la imatge de na Teresa com aquella d'una Venus abatuda. No obstant, conservo aquest record com el d'una imatge de la bellesa. En el cas de "*Memòria personal*" es fa molt explícita la relació de la meua peça amb la de Tàpies, i quan la vaig produir, aquesta preocupació es va imposar al projecte que varem armar junts en Valentín Roma i jo expressament per al seu projecte "*Contra-Tàpies*" que s'havia de presentar a la fundació que porta el nom de l'artista. Aquella peça es va combinar a l'exposició amb altres treballs primerencs (del període 1979-82) en els quals es podia rastrejar la influència conceptual del gran artista català si bé, en cap cas, eren acòlites formalment del seu treball.

Recordem, les he descrit més amunt, les imatges d'aquelles ceràmiques de la Gran Grècia que ens mostraven Venus reduïda a l'estat d'una *hetaira*, una prostituta. Al quadre del pintor Antoni Tàpies se'ns mostra l'estat de prostració d'una dona que, més enllà de representar-les a totes denunciant en el seu nom la prostració que pateixen com a gènere a bona part del món, se'ns mostra també la prostració de la bellesa corporal davant del temps i del seu canviar irrefrenable. L'èmfasi que la tècnica emprada per l'artista per la realització d'aquesta obra hi accentua la comunicació d'aquest contingut a l'hora que l'integra completament com a forma pictòrica. Tàpies recull al seu quadre l'absència d'un rostre específic que converteix en genèrica la seva figura tal i com ho hem vist estudiant la "*Venus de Lausset*", si bé aquella es mostrava en l'esplendor de la seva dignitat i poder mentre aquesta, en canvi, ho fa mostrant el seu estat d'ignomínia. Del cap de la figura representada solament en podem observar dos trets, els cabells caient amb pesantor per damunt del cap i la forma de la orella, l'esgrafiada més potent entre tots els presents a l'obra, i que indica amb cruïda la disponibilitat d'aquella dona a escoltar qualsevol ordre que se li pogués donar.

Ens trobem doncs, davant d'una representació que podem llegir com una de-construcció de la figura de Venus. Les imatges de la sexualitat sovintegen a les representacions "tápianes" del cos humà. Ja des dels seus temps a "*Dau al set*" aquesta temàtica va ser un dels eixos fonamentals del seu treball (també la seva passió per la idea del "mur", la qual entraria fàcilment en relació amb una part important de la meua obra). Igualment, la sexualitat i també la pornografia, varen ser molt importants per mi durant el període



69. Valie Export. *Genital panic*.

Fotografia en blanc i negre.

65,8 x 45,9 cm. 1969.

Tate Modern. Londres. UK.

1979-84, si bé, en el meu cas, aquestes varen derivar més ràpida que lentament en representacions del meu propi cos dins la temàtica genèrica de la nuesa. La maduració, també prou ràpida, d'aquesta temàtica em va portar al necessari concepte de despullament que cercava amb insistència amb les meves obres. Penso que el concepte "tapià" de la nuesa i el despullament radical del meu mòdul 8F no entrarien en conflicte perquè ambdues obres estan animades per la idea d'una buidor essencial que s'hi administra des de la narració plàstica en el cas de Tàpies, i des de la refutació de la narració en el meu.

L'ideal de la bellesa no es pot tombar sinó solament intervenir actuant en les seves, i molt diverses, perifèries. Valie Export, amb la seva obra "*Genital panic*" (fig. 69), ho demostra, encara que potser involuntàriament. Aquesta peça consisteix en la documentació fotogràfica d'una acció realitzada per l'artista passejant per Viena vestida amb uns pantalons força cenyits dels quals n'havia retallat el triangle de roba que havia d'ocultar normalment el pubis i que després documentaria auto-retratant-se assegu-

da en una cadira i oferint-nos un arma de foc carregada de connotacions fàl·liques. La imatge no resulta en absolut aliena a la de la nostra “*Venus de Lausell*” doncs les correspondències entre totes dues són molt grans encara que la d'Export mostri el cos vestit. A la seva peça, el desmantellament de les vestidures es fa completament efectiu amb la retallada dels pantalons i l'exhibició del “corn-arma-de-foc” fàl·lic és ben ostensible. La diferència entre les dues obres radica, en canvi, en el fet que l'artista austríaca defuig completament la formalització de la bellesa inherent a les representacions positives de Venus. Amb aquesta acció, una fugida representacional de la bellesa atorgada a la dona per la societat masclista, la Export es posiciona políticament molt aprop del nu de Tàpies, que de fet, va ser executat solament tres anys abans que el d'aquesta venus també abatuda.

### VIII.6. Venus heroica



70. Alexandr Ródchenko. *Pionera*.  
Còpia fotogràfica en b/n. 49,6 x 37 cm.  
1930. MOMA. New York. EEUU.

Em proposo ara un anàlisi radicalment oposat al de l'epígraf anterior on hem recorregut una concisa història de les caigudes de Venus. Tot seguit pretenc mostrar el seu alçament, també radical, en la forma d'unes heroïnes defugides dels seus rols vinculats a la sexualitat i ubicades al bell mig de les seves capacitats de treball i de lluita, fins i tot militar, en complet compromís amb els conflictes dels anys trenta i des d'ells amb la més absoluta contemporaneïtat. La primera d'aquestes obres és un retrat fotogràfic que realitzà Aleksandr Ródchenko el 1930 amb el títol de “*Pionera*” (fig. 70). La segona serà un cartell de l'artista gràfic Cristóbal Arteché realitzat el 1936 i intitulat “*Les milícies us necessiten*” (fig. 71) .

La imatge de Ródchenko es una còpia fotogràfica en blanc i negre que correspon pràcticament, i curiosament, al format del 8F, possiblement originat per la seva pràctica com a pintor. És una còpia molt curada des del punt de vista tècnic com ho solien ser els treballs fotogràfics de tots els artistes d'aquell temps. La suavitat del volum del cap retratat, el control dels negres del mocador (en origen vermell) que la noia que hi figura porta lligat al coll, el blanc de la seva camisa o el gris suau del fons d'un cel sense núvols. La noia, d'uns catorze o quinze anys, portadora d'aquella rara bellesa que hem observat a "*La Source*" de Ingres, se'ns mostra enquadrada a tres quarts des d'una posició de càmera relativament baixa -potser des de l'altura de la seva cintura- de manera que ens apareix alçada i mirant al seu front. És un enquadrament que Velázquez, amb una mica més frontalitat, usava per als seus retrats del compte-duc d'Olivares per a conferir-los-hi una imatge del vigor del poder. La serenitat de la model solament es veu alterada en els seus cabells en moviment a causa d'una ràfega de vent. No porta arracades i tampoc mostra els forats per portar-les. Es tracta d'una pionera, una dona que marxa envers un nou inici per a la Humanitat i que és el viu retrat d'una Venus heroica que se'ns mostra, com ho he apuntat més amunt, en el seu alçament.

Aquest retrat, en tant que imatge de la dona està forjat evidentment en un moment de pretesa consolidació de la Revolució Soviètica que encara es mostrava a l'exterior d'aquella unió de repúbliques com a una realització positiva de la utopia comunista (tanmateix, el 1953, any de la mort del terrible dictador Stalin, Picasso en va realitzar un retrat). El de Ródchenko es va realitzar a l'interior del país i amb coneixement de causa de la realitat política que el sotmetia, doncs ell mateix, com molts altres artistes soviètics d'aquell moment, va ser perseguit i obligat a adherir-se al Partit Comunista i a realitzar obres d'art que el rehabilitessin. Molts dels seus companys varen morir internats al camp de treball del Canal Blanc <sup>197</sup> que Stalin s'havia obstinat a construir. L'obra que estem tractant és una de les peces que l'artista rus va executar dins d'aquest marc repressiu. És impressionant pensar que en aquelles condicions de captiveri intel·lectual Ródchenko fos

---

197. *Art into Life. Russian Constructivism. 1914-1932*. Diversos autors. The Henry Art Gallery. University of Washington Seattle. EUA. 1990.



71. Cristóbal Arteché. *Les milícies us necessiten*. Estampació de l'impressor Atlàntida, A.G. De Barcelona. 140 x 100 cm. 1936. Diverses col·leccions.

capaç de construir una tal imatge de la bellesa, subratllada, a més a més, per la senzillesa i humilitat de la seva proposta.

Així, la militància en la revolució s'expressava com una forma de militància en la bellesa i aquesta era capital per a la transició de l'eros propi de Venus cap al pathos de l'heroïna. Un pathos orientat completament a la seducció d'un poble que des d'aquestes imatges jutjava els opositors al règim i que es disposava a seguir fanàticament el seu líder. Des d'aquest punt de vista podríem dir que aquesta imatge de Venus s'estereotipà

per la via de l'*agit-prop* i esdevingué una icona entre les referències per a l'activisme que li era propi. Però també hi podríem afegir que la imatge de la deessa ha format part sempre de les icones que han configurat totes les cultures de la nostra espècie. La imatge de la bellesa, efectivament, ha estat sempre un bagatge fonamental per la configuració de les distintes visions del món i s'ha incardinat sempre com a un dels referents fonamentals en l'estructuració dels problemes de la representació. Són milers i milers les representacions de la deessa realitzades al llarg de tots els temps i gairebé sempre al marge de les connotacions heroïques que estic analitzant aquí no obstant aparegui en ocasions com a deessa protectora d'alguna casa o família, com per exemple, i per a citar-ne un que pertany directament a la ficció, el cas dels frescos de Gaspare Serenari a la representada Casa Salina del film *Il Gattopardo* de Luchino Visconti.<sup>198</sup>

“*Les milícies us necessiten*” és el text que resa un cartell que el dissenyador gràfic Cristóbal Arteché va realitzar l'any 1936 per a la Confederació Nacional de Treballadors (C.N.T.) i la Federació Anarquista internacional (F.A.I.), llurs banderes es troben representades a la imatge junt amb la Senyera. Aquesta representa una miliciana que fa una crida a les dones a alçar-se en armes al costat de la República des de Catalunya posant la figura de la dona en primer pla. La seva imatge és la d'una feminitat que, com hem vist a la de Ródchenko, escapa les representacions arquetípiques de Venus per mostrar-nos-la com a protagonista d'un compromís i d'un activisme que, a part de situar-la a priori en un pla d'igualtat en respecte de la masculinitat, la ubica en la condició d'un lideratge que s'estén damunt dels gèneres en tant, que al seu darrera hi passa una tropa de milicians masculins que se'ns mostren com un exèrcit barrejat d'obriers armats i de soldats regulars. Aquesta dona apareix davant de la nostra mirada alçant un braç armat amb un fusell i indicant-nos directament amb l'altre en una forma d'interpel·lació que ja he analitzat en el capítol dedicat a “*Temptativa de salvació. Sense sentir*”. La representació que se'ns ofereix però, no queda al marge de la figuració d'una dona bella. Els seus trets facials estilitzats,

198. SERENARI, Gaspare (1707-1759), és l'autor dels frescos que el Príncep de Salina (Burt Lancaster) mostra als convidats (soldats garibaldins amics del seu nebot) en la visita que realitzen a la seva casa durant els moments de la revolució a la veïna Palerm en l'obra del mateix títol escrita el 1958, pòstumament, per TOMASI DI LAMPEDUSA, Giuseppe. Giangiacomo Feltrinelli Editore. Milano, 2012, que després seria filmada per VISCONTI, Luchino al 1963, que en va ser el productor i es va arruïnar amb el seu projecte.

el seu pentinat a la moda de l'època i la forma del seu cos, en la qual destaquen la conformació dels pits i del maluc femení, així ens ho indiquen. La seva indumentària no és una qualsevol: la camisa blanca en oposició a la negra del feixisme amb les mànigues arremangades com a símbol del posar-se a la feina, el mono de treball que indica el seu estatut d'obra i les cartutxeres plenes a punt per el combat. Val a indicar que aquesta peça, des del seu vestit, el mono de treball, es posa en relació directa amb aquells dissenys que varen realitzar precisament en Ródchenko i la seva companya, Barbara Stepanova, de les quals ens en queden fins i tot els figurins que és possible que coneixes el propi Arteche.

Ens trobem doncs de nou davant d'una Venus heroica. La intervenció de la representació des d'estrictes pressupostos polítics empeny la nostra lectura a superar-los epocalment per a articular des de la nostra mirada el desplaçament que els encaixaria en el nostre present. Aquest fet, o aquesta dinàmica, impliquen el nostre compromís des de la posició crítica que hi puguem prendre. La consciència d'aquest desplaçament que es produeix al nostre interior confereix un cert caràcter icònic a la representació que mirem i aquesta pren així el caràcter propi de l'objecte provinent de l'espai d'allò profà i que nosaltres, des de la nostra llibertat interpretativa, emplacem en el d'allò sagrat, i com totes les icones ens pot empènyer cap a la seva adoració o cap a la iconoclàstia. Penso que el referent major de la imatge d'Arteche va ser "*La llibertat guiant al poble*" (fig. 72)<sup>199</sup> de Delacroix i que la operació que realitza Arteche consisteix en desplaçar, o retornar en aquest cas, la Venus del seu cartell al seu propietari legítim, el poble, aquell que en el seu llegir l'art, en parla, prenent la veu que configura veritablement les imatges problematitzades en la representació de la seva nuesa.

---

199. DELACOIX, Eugène. "*La llibertat guiant el poble*". Oli sobre tela. 260 x 325 cm. 1830. Musée du Louvre. Paris.





72. Eugène Delacroix. *La Llibertat guiant al poble*. Oli sobre tela. 260 x 325 cm. 1830. Musée du Louvre. Paris.

## A mode de conclusió: una declaració

Al llarg d'aquest estudi s'ha seguit el model de la literatura comparada per poder saltar damunt del temps lineal de “les històries” i travessar l'anàlisi de la meua pròpia obra per observar-la des de les relacions que una altra lectura de les mateixes en pogués produir.

S'ha treballat des d'un concepte de temps i d'espai esbiaixat, construït des del desig, la subjectivitat i apel·lant a la intersubjectivitat del lector a l'empara de l'estudi del problema de la representació fonamentant-lo en l'estudi del lloc i de l'espai on aquesta es desenvolupa. Aquesta travessia s'ha realitzat amb l'estudi de models dicotòmics que s'auto reproduïxen com les branques d'un arbre en diferents trinomis i polinomis. L'ànima del tronc que la sustenta ha estat la figura de la deessa Venus i la qüestió de la representació de la bellesa.

Si el punt de partença, doncs, ha estat l'estudi de la meua obra, aquest estudi l'ha portat a la crisi pròpia de tot model analític: com, no ja justificar, sinó explicar, allò que sorgeix de l'inexplicable? S'ha vist que les paraules que “expliquen” són imatges i que totes les imatges són paraules i així l'escriptura és sempre l'escriptura d'una imatge i totes les imatges són interpretables més enllà d'allò que voldrien dir de fet. Ens enfrontem d'aquesta manera al paroxisme de la mudesa d'allò que diem, a la pronunciació, sempre al desert (recordem Foucault), de la mudesa mateixa: el pla de la representació sens presenta llavors nu i com a contenidor de les diverses nuses que són les “veus” dels artistes. El desig ens mou envers un viatge extenuant que duu irremeiablement a una forma del fracàs: aquella que passa per percebre allò que es volia dir i que apareix davant de sí mateix també en plena nuesa doncs la seva veu no serà mai una resposta sinó un eco perdut a l'interior de l'un mateix, doncs és el silenci més absolut el que impregna totes les formes de l'art i és per aquest motiu que sempre han existit i sempre existiran. Callar o cridar són el mateix i la freqüència del seu so és impossible d'entrelligar:

1. El problema de la representació és irresoluble en tant que es constitueix damunt de l'espai i el lloc que la determinen. L'espai és completament abstracte mentre que el lloc és completament concret. Es

podria dir de fet que el “lloc” és la figura per antonomàsia a l'espai (sempre buit) de la representació.

2. El corrent que estableix el nexa entre espai i lloc de la representació és necessàriament una forma arbitrària que es constitueix en mode de la bellesa.
3. La bellesa és l'anima de l'ésser i és des de la seva intuïció que es constitueix la pròpia identitat i que es determina tota possibilitat de construcció social.
4. Les Arts són, per defecte, el dipòsit de l'experiència d'allò bell. La voluntat de l'art (l'artificialitat del no-res), és devaluar en existència física allò que existeix per sí mateix des de sempre.
5. La naturalesa modal de la bellesa queda al marge de tota condició moral. L'Empire State o un termiter són el producte igual de dues concepcions artístiques diferents, però el primer es determina des de la seva voluntat estètica mentre el segon obeeix la lògica natural de l'art.
6. La consciència de l'auto-representació és l'ànima de tot existent. Val per una estrella i per un microbi. L'art és una forma asèptica d'aquest principi, el principi de pèrdua. El principi de pèrdua que produeix la consciència moral i la capacitat de fer-ne una imatge plàstica.
7. La possibilitat de la representació era la poma sagrada a l'arbre del coneixement i de la ciència del bé i del mal.





## Índex de les il·lustracions

1. BEWICK, Thomas. *The Thumbprint*. Vinyeta gravada en boix a History of British Birds. 6,1 x 3,05 cm. 1797.
2. AGUT, Pep. *Los síntomas son palabras atrapadas en el cuerpo*. Massilla, llapis, Dymo, bisos i metacrilat sobre mòduls de tela 8F. 230 x 576 cm. Col·lecció MACBA. Barcelona. Donació de Lady Jinty Lattimer.
3. AGUT, Pep. *Mur-Escenari*. 1988-90. Vista general al MEAC, Madrid. Col·lecció MACBA. Barcelona.
4. AGUT, Pep. *Mur-Escenari*. Col·lecció MACBA. 1988-2000. Escena sense espectadors.
5. AGUT, Pep. *Mur-Escenari*. Col·lecció MACBA. 1988-2000. Escena amb espectadors.
6. ANÒNIM. *Venus de Laussel*. Roca calcària. Musée de l'Aquitanie. Bordeaux.
7. DELLA FRANCESCA, Piero. *Madonna del Parto*. Fresc. 1450-55. Museo della Madonna, Monterchi.
8. DELLA FRANCESCA, Piero. *Madonna del Parto*. Fresc. 1450-55. Museo della Madonna, Monterchi (detall).
9. AGUT, Pep. *Distància Zero*. Metacrilat fumée, tela cua de cotó i bisos. 190 x 300 cm. 1990. Col·lecció MNCARS, Madrid.
10. PRAXÍTELES (S. IV, a.C.) *Aphrodita de Cnido*. Marbre. Dimensions desconegudes. Desapareguda a Constantinopla el S.IV d.C. Les imatges, escollides entre les 49 versions que es coneixen, corresponen a les següents còpies en marbre realitzades entre els Ss.IV i III a. C.
  - 10.a. Louvre, Paris.
  - 10.b. Venus Colonna. Pio-Clementino, Vaticano.
  - 10.c. Altemps o Ludovisi. Museo Altemps. Roma.
11. ANÒNIM. *Venus de Lespugue*. 24.000 a.C. Roca calcària. 14,5 cm. Musée du Louvre. Paris
12. ANÒNIM. *Venere Callipigia*. Marbre. S.III.a.C. Museo Archeologico Nazionale. Napoli.
13.
  - 13.a. *Kouros de Cap Sounion*. S.VI a.C. Museu Arqueològic Nacional d'Atenes.

- 13.b. *Venus de Brassempouy*. 24.000 a.C. Musée du Brassempouy. Les Landes. França.
- 13.c. *Cap de Dipylon*. S.VI a.C. Museu Arqueològic Nacional d'Atenes.
- 14.
- 14.a. DUCHAMP, Marcel. *Nu descendant un escalier n° 2*. Oli sobre tela. 147 x 89 cm. 1912. Philadelphia Museum of Art.
- 14.b. RICHTER, Gerhard. *Ema (Akt auf einer Treppe)*. Oli sobre tela. 200 x 130 cm. 1966. Museum Ludwig. Colònia.
- 15.
- 15.a. INGRES, J.A.D. *La Source*. Oli sobre tela. 163 x 80 cm. 1.820-56. Musée d'Orsay. Paris. França
- 15.b. INGRES, J.A.D. *Venus Anadyomene*. Oli sobre tela. 92 x 163 cm. Musée Condé. Chantilly. França.
16. COURBET, Gustave. *La Source*. Oli sobre tela. 120 x 74,3 cm. 1.862. Metropolitan Museum of Art. New York. EEUU. II.17
17. COURBET, Gustave. *Baigneuses à la source*. Oli sobre tela. 227 x 193 cm. 1853. Musée Fabre. Montpellier. França..II.19
18. TINTORETTO, Jacopo. *Venere, Vulcano e Marte*. Oli sobre tela. 135 x 198 cm. Alte Pinakothek. Múnich. Alemaniam.
19. TINTORETTO, Jacopo. *Tentazioni di Adamo ed Eva*. Oli sobre tela. 150 x 220 cm. 1550-52. Gallerie dell'Accademia. Venezia. Itàlia.
20. COURBET, Gustave. *La Source o Baigneuse*. Oli sobre tela. 128 x 67 cm. 1868. Musée d'Orsay. Paris.
21. VELÁZQUEZ. *Venus del espejo*. 1647-51. 122 x 177 cm. National Gallery. Londres.
22. DE VILLENEUVE, Vallou. Còpia damunt paper. Dades de la còpia desconegudes. 1853.
23. J.A.D.INGRES. *Baigneuse de Valpinçon*. Oli sobre tela. 146 x 97,5 cm. 1808. Musée du Louvre. Paris.
24. AGUT, Pep. *Persona*. Instal·lació. Aperto, LXV Biennal de Venècia, 1993. Col·lecció de l'artista i del Banco de España. Madrid.
25. COURBET, Gustave. *Un enterremant à Ornans*. Oli sobre tela. 315 x 668 cm. 1849. Musée D'Orsay. Paris.

26. AGUT, Pep. *Persona (Els meus ulls)*. 2 Tondos de 198,00 cm. Fotografia en color. Col·lecció Banco de España. Madrid.
27. AGUT, Pep. *Persona (Vitrines)*. Aperto, XLV Biennal de Venècia, 1993.
28. CHRISTUS, Petrus. *Lamentació*. Oli damunt taula de noguera. 100,5 x 192 cm. 1455-60. Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique. Bruxelles.
29. PAOLINI, Giulio. *Mimesi*. Còpies en marbre de la Venere Medici. 223 cm. 1975-76. Col·lecció Pinault. Palazzo Grassi. Venècia. Itàlia.
30. PISTOLETTO, Michelangelo. *Venere degli stracci*. Còpia en marbre, draps. 121 x 340 x 110 cm. 1967-74. Tate Modern. Londres. Gran Bretanya.
31. HANSON, Duane. *Supermarket Lady*. Materials diversos. Dimensions de la figura: 166 x 130 x 65 cm. Fibra de vidre, roba i diversos objectes. 1969-70. Ludwig Collection. Aachen. Alemanya.
32. Artemisia Lomi Gentileschi. *Autoretrat (Al·legoria de la pintura)*. Oli damunt tela. 98,6 x 75,2 cm. 1638-39. Royal Collection. Londres. Regne Unit
33. Joseph Albers. Joseph Albers. Il·lustració per al seu llibre *La interacció del color*. Alianza Editorial. Madrid, 1980.
34. MALÈVITX, Kasimir. *Quadrat blanc damunt fons blanc*. Oli sobre tela. 79,4 x 79,4 cm. MOMA. New York. USA.
35. BOCCIONI, Umberto. *Forme uniche di continuità nello spazio*. Guix. 111,44 x 88 cm. 1913. Museu d'Art Contemporani. Sao Paulo. Brasil.
36. BOCCIONI, Umberto. *La ciutat s'alça*. Oli sobre tela. 200 x 301 cm. 1910. MOMA, New York. EUA.
37. PICASSO, Pablo. *Cap de Fernande*. Bronze. Fosa a la cera perduda. 41,3 x 24,7 x 26,6 cm. 1909. MNCARS, Madrid.
38. SMITHSON, Robert. *Amarillo ramp*. Terra i pedres. Desert d'Arizona EUA. 1973.
39. CRAGG, Tony. *Five bottles on a shelf*. 1982. Ampolles de plàstic damunt d'una postada. 33 x 58 x 14 cm. Collection Donald Young. Chicago. EUA.
40. AGUT, Pep. *L'artificialité du néant*. Fotografia en color. 1995. Fons de l'artista



41. AGUT, Pep. *Temptativa de salvació*. Sense sentit. Fotografia en color. 190 x 130 cm. 1995. Col·lecció Jimmy Belilty. Madrid. Espanya.
- 42.
- 42.a. ARISTION de PAROS. *Curos de Merenda*. Marbre de Paros amb restes de policromia. 189 cm. (540-530 a.C.) Museu Arqueològic Nacional d'Atenes. Grècia.
- 42.b. ARISTION de PAROS. *Cores Phrasikleia*. Marbre de Paros amb restes de policromia. 179 cm. (550-540 a.C.) Museu Arqueològic Nacional d'Atenes. Grècia.
43. KRITIOS. *Efeb*. Marbre. 90 cm. aprox. S.V a.C. Museu de l'Acròpolis. Atenes.
44. MAITANI, Lorenzo. *Pecat original*. Façana del Duomo d'Orvieto. Relleu en marbre. 1310.
45. PISANO, Giovanni. *Venus púdica*. Pilars del púlpit del baptisteri del Duomo de Pisa. Marbre de Carrara. 1257-60. Pisa.
46. DUCHAMP, Marcel. *Étant Donnés* (detall). Ciclorama. 1946-66. Museu d'art de Philadelphia.
47. AGUT, Pep. *Temptativa de salvació*. Sense sentit. Fotografia en color. 190 x 130 cm. 1995. Col·lecció Jordi Soley. Barcelona.
48. AGUT, Pep. *Avui no sento res*. Llistons de fusta, llapis i claus. 210 x 100 aprox. 1988. Fons de l'artista.
49. Agut, Pep. *Autoretrat 6/3/61*. Tela crua de cotó. 180 x 50 x 42 cm. aprox. 1993. Col·lecció Christophe Durand-Rouel. Paris.
50. AGUT, Pep. *Expulsió del Paradís*. Tela crua de cotó, llistons de fusta i projecció de diapositives. 240 x 326 x 276 cm., aprox. 1993. Fons de l'artista. Vista del darrere.
51. AGUT, Pep. *Expulsió del Paradís*. Tela crua de cotó, llistons de fusta i projecció de diapositives. 240 x 326 x 276 cm., aprox. 1993. Fons de l'artista. Vista general de la construcció a l'espai d'exposició.
52. AGUT, Pep. *Expulsió del Paradís*. Tela crua de cotó, llistons de fusta i projecció de diapositives. 240 x 326 x 276 cm., aprox. 1993. Fons de l'artista. Vista de l'accés a l'habitatge durant el primer muntatge de la peça a l'estudi.

53. AGUT, Pep. *Expulsió del Paradís*. Tela crua de cotó, llistons de fusta i projecció de diapositives. 240 x 326 x 276 cm., aprox. 1993. Fons de l'artista. Detall de la projecció a l'interior de l'habitable.
54. AGUT, Pep. *Expulsió del Paradís*. Tela crua de cotó, llistons de fusta i projecció de diapositives. 240 x 326 x 276 cm., aprox. 1993. Fons de l'artista. Detall del vitral de Chartres projectat a l'interior de l'habitable.
55. AGUT, Pep. *Expulsió del Paradís*. Tela crua de cotó, llistons de fusta i projecció de diapositives. 240 x 326 x 276 cm., aprox. 1993. Fons de l'artista. Detall de la peça instal·lada.
56. EXEKIAS. *Detall del combat entre Aquil·les i Pentesilea*. Ceràmica de figures negres. 540-530 a.C. British Museum. Londres.
57. ANÒNIM. Medallons amb els noms del Profeta a la Basílica de Santa Sofia. Estambul. Turquia.
58. AGUT, Pep. *Es todo como nada es*. Vidre, fusta i esmalt sintètic. 300 x 305 cm. 2006. Fons de l'artista.
59. AGUT, Pep. *Sobre la idea de hablar / Cuando mi nombre es tu voz*. Diccionari. 24 x 17 x 12 cm. 2005. Fons de l'artista.
60. PICASSO, Pablo. *Guernica*. Oli sobre tela. 349,3 x 776,6 cm. 1937. Col·lecció MNCARS. Madrid.
61. TATLIN, Wladimir. *Ni allò vell ni allò nou; allò necessari*. Tinta damunt paper. 31,5 x 129 cm., aprox. Cap a 1920. Museu del Teatre. San Petersburg. Rússia.
62. TATLIN, Wladimir. *Letatlin*. Dibuix preparatori i construcció. 1930-32.
63. TWOMBLY, Cy. *Venus*. Pastel a l'oli, carbonet, llapis i collage. 150 x 137 cm. 1975. Fons Gagosian. Londres.
64. TWOMBLY, Cy. *Apollo*. Pastel a l'oli, carbonet, llapis. 150 x 137 cm. 1975. Fons Gagosian. Londres.
65. AGUT, Pep. *Memòria personal*. Vídeo HD, 3 frames del video projectat en posició vertical. Loop d'una seqüència de 12'. 2013. Col·lecció Jimmy Belilty. Madrid.
66. AGUT, Pep. *Naixement de la forma*. Vídeo HD en color. 5'. 2014. Fons de l'artista

67. AGUT, Pep. *Regió de l'error*. Fotografies estampades sobre tela. 200 x 300 cm. 2008. Col·lecció Ernesto Ventós. Barcelona i Galeria Palma 12, Vilafranca del Penedès. La fotografia ofereix una imatge del paviment del meu estudi.
68. TÀPIES, Antoni. *Nu*. Matèria damunt tela i pintura. 130 x 162 cm. 1966. Col·lecció Sir Basil Gouilding Bt. Irlanda.
69. VALIE EXPORT. *Genital panic*. Fotografia en blanc i negre. 65,8 x 45,9 cm. 1969. Tate Modern. Londres. Regne Unit.
70. RÓDCHENKO, Alexandr. *Pionera*. Còpia fotogràfica en b/n. 49,6 x 37 cm. 1930. MOMA. New York. EEUU.
71. ARTECHE, Cristóbal. *Les milícies us necessiten*. Estampació de l'impressor Atlàntida, A.G. De Barcelona. 140 x 100 cm. 1936. Diverses col·leccions.
72. DELACROIX, Eugène. *La Llibertat guiant al poble*. Oli sobre tela. 260 x 325 cm. 1830. Musée du Louvre. Paris.

## Bibliografia

ADORNO, Th.W. *Teoría estética. Obra completa* v.7. Madrid: Ediciones Akal, 2004. ISBN 8446016702

ADORNO, Th.W. *Sobre la metacrítica de la teoría del conocimiento*. Barcelona: Editorial Planeta- De Agostini, S.A., 1986. ISBN 8401447

AGUT, Pep. *Der befragte mensch*. Prospekt '96. Frankfurt: Edition Stemmler, 1996. ISBN 3908162181

ALBERS, Joseph. *La interacción del color*. Madrid: Alianza Editorial, 2003. ISBN 9788420670010

ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake. *Conceptual Art*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2000. ISBN 0262011735

ALIGHIERI, Dante. *Divina comèdia*. Barcelona: Editorial Proa. Versió de Joan Francesc Mira, 2000. ISBN 9788484375814

ALIGHIERI, Dante. *La divina commedia*. Testo critico della Società Dantesca Italiana. Rivedutto col commento Scartazziniano. Rifato da Giuseppe Vandelli. Milano: Ulrico Hoepli, Editore-Libraio, S.P.A. 1989. ISBN 9788820302092

ANDREWS, Richard. (ed alt.) *Art into Life. Russian Constructivism*. 1914-1932. Seattle: The Henry Art Gallery. University of Washington Seattle. Rizzoli, New York, USA, 1990. ISBN 0847811883

ANTICH, Xavier. *Ruïnes*. Pep Agut. Als actors secundaris. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona i Actar, 2000. ISBN 8495273357

ANTICH, Xavier. *Finestra*. Pep Agut. Als actors secundaris. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona i Actar, 2000. ISBN 8495273357

ANTICH, Xavier. *El rostre de l'altre. (Passeig filosòfic per l'obra d'Emmanuel Levinas)* València: Eliseu Climent, Editor. 1993. ISBN 8475023746

APOLLINAIRE, Guillaume. *Les Peintres cubistes. Méditations esthétiques*. Paris: Bartillat, 2013. ISBN 9782841005390

ARGAN, Giulio Carlo. *Storia dell'Arte Italiana. Il Rinascimento*. Firenze: Edizione Sansoni, 2000. ISBN 9788838346248

ARGAN, Giulio Carlo. *Storia dell'Arte Italiana. Il Medioevo*. Firenze: Edizione Sansoni, 2000. ISBN 9788838345968

ARGAN, Giulio Carlo. *Storia dell'Arte Italiana. L'Antichità*. Firenze: Edizione Sansoni, 2000. ISBN 9788838345951

ARGAN, Giulio Carlo. *Historia del arte como historia de la ciudad*. Barcelona: Laia, 1984. ISBN 8472224325

ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1979. ISBN 8420670030

ARISTÓTELES. *Metafísica*. Madrid: Espasa-Calpe S.A., 1981. ISBN 84-239-0399-0

ARISTÓTELES. *Política*. Madrid: S.L.U. Espasa Libros, 2011. ISBN 9788467036640

BARNES, Lucinda (ed alt.) *Tony Cragg. Sculpture 1975-90*. London & New York: Thames and Hudson, 1991. LCCCN 90-71282.

BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós Ibérica S.A., 2009. ISBN 978-84-493-2293-8

BARTHES, Roland. *Elementos de semiología*. Madrid: Alberto Corazón Editor, 1971. (Sense ISBN)

BECKETT, Samuel. *Compañía*. Barcelona: Ed. Anagrama, 1982. ISBN 84-339-3012-5

BENJAMIN, Walter. *L'Obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*. Barcelona: Edicions 62, 1993. ISBN 84-297-2076-6

BENJAMIN, Walter. *El autor como productor*. Ítaca. Madrid, 2004. ISBN 9687943548.

BENJAMIN, Walter. *Sobre el programa de la filosofía futura*. Barcelona: Planeta-De Agostini, S.A., 1986. ISBN 84-395-0146-3

BENJAMIN, Walter. *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-textos, 2007. ISBN 9788481916379

BERKELEY, George. *Ensayo sobre una nueva teoría de la visión*. Madrid: Ed. Gredos. ISBN 9788424936686

BERKELEY, George. *Principios del conocimiento humano*. Madrid: Sarpe, 1985. ISBN 847291559X

BERGER, René. *El conocimiento de la pintura. El arte de verla*. Barcelona: Editorial Noguer, 1976. ISBN 8427908504

BERGSON, Henri. *La evolución creadora*. Barcelona: Planeta-De Agostini, 1985. ISBN 8439500718

BERNHARD, Thomas. *En las alturas*. Barcelona: Ed. Anagrama, S.A., 1992. ISBN 843391169-4

BERNHARD, Thomas. *Minetti. Un retrat de l'artista vell*. Barcelona: Institut del teatre de la Diputació de Barcelona, 1988. ISBN 8477940304

BAUDRILLARD, Jean. *Olvidar a Foucault*. Valencia: Pre-Textos, 1999. ISBN 84-85081-15-3

BIBLIA. *La Santa Biblia*. Madrid: Centro de ediciones Paulinas, 1980. ISBN 8428505667

BILZER, Bert (ed. Alt). *El gran libro de la pintura*. Barcelona: Editorial Labor, S.A., 1967. (Publicació sense ISBN)

BLANCHOT, Maurice. *El instante de mi muerte. La locura de la luz*. Madrid: Editorial Tecnos (Grupo Anaya), 2007. ISBN 9788430941179

BLANCHOT, Maurice. *El paso (no) más allá*. Barcelona: Ediciones Paidós. ICE de la Universidad Autónoma de Barcelona. Barcelona-Buenos Aires-México, 1994. ISBN 8475099998

BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2000. ISBN 8475097154

BLANCHOT, Maurice. *La comunidad inconfesable*. Madrid: Arena Libros S.L., 1999. ISBN 8493070823

BLISTÈNE, Bernard (ed alt.) *Poésure et Peintrie*. Marseille: Musée de Marseille-Réunion des Musées Nationaux, 1993. ISBN 2711827674

BORDIEU, Pierre. *Lección sobre la lección*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2002. ISBN 8433961756

BOWLT, John E. *Russian Art of the Avant Garde. Theory and criticism, 1902-34*. London: Thames and Hudson, 1998. (Publicació sense ISBN).

BREA, José Luis. *Las auras frías*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1991. ISBN 8433913514

BREA, José Luis. *Las tres eras de la imagen*. Madrid: Ediciones Akal S.A., 2012. ISBN9788446031390

BREA, José Luis. *Lo real y la representación* (A todos nosotros los actores secundarios) Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona i Actar, 2000. ISBN 8495273357

BREA, José Luis. *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia: Cendeac, 2004. ISBN 8495815370

BREA, José Luis. *Nuevas estrategias alegóricas*. Madrid: Editorial Tecnos, S.A., 1991. ISBN 8430920005

BREA, José Luis. *Un ruido secreto. El arte en la era póstuma de la cultura*. Murcia: Mestizo A.C., 1996. ISBN 8489356041

BREA, José Luis. *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Ediciones Akal, 2005. ISBN-10: 8446023237

CARR, Edward H. *¿Qué es la historia?*. Barcelona: Editorial Planeta-De Agostini, S.A., 1984. ISBN 8439500149

CHAR, René. *Fureur et mystère a Feuillets d'Hymnos*. Paris: Gallimard, 2017. ISBN 9782070300655

CHARLE, Christophe. *Los intelectuales en el S.XIX*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, S.A., 2000. ISBN 8432310522

CHRISTIN, Anne-Marie. *L'image écrite ou la déraison graphique*. Paris: Flammarion, 2009. ISBN 9782081228900

CHRISTIN, Anne-Marie. *L'invention de la figure*. Paris: Flammarion, 2011. ISBN 9782081266018

CHRISTIN, Anne-Marie. *Poétique du blanc. Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*. Leuven: Peeters, 2000. ISBN 9042908092

CHOMSKY, Noam. *El lenguaje y el entendimiento*. Barcelona: Planeta-De Agostini, 1986. ISBN 8439501498

CHOMSKY, Noam. *Reflexiones sobre el lenguaje*. Barcelona: Planeta-De Agostini, 1986. ISBN 8439500300

CIORAN, Emil M. *La caída en el tiempo*. Planeta-De Agostini, 1986. ISBN 8439501641

CLARK, Kenneth. *El desnudo. Un estudio de la forma ideal*. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1987. ISBN 8420670189

CLOT, Manel. *Un Shibboleth per a Pep Agut*. Pep Agut. Als actors secundaris. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona i Actar, 2000. ISBN 8495273357

COURBET, Gustave. *Correspondance de Courbet*. Édition établie, présentée et annotée par Petra te-Doesschate Chu. Avec le concours du Centre du correspondances du XIXe siècle (Université de Paris-Sorbonne). Paris: Flammarion, 1992. ISBN 2080117645

DABROWSKI, Magdalena. *Contrasts of Form. Geometric Abstract Art 1910-1980*. The Museum of Modern Art, New York. ISBN 0870702890

DAIX, Pierre; ROSSELET, Joan. *El Cubismo de Picasso*. Barcelona: Edifitorial Blume, 1980. ISBN: 8470312537

DAMISCH, Hubert. *Un souvenir d'enfance por Piero della Francesca*. Paris: Seuil, 1997. ISBN 9782020126083.

DAMISCH, Hubert. *L'origine de la perspective*. Paris: Flammarion, 1994. ISBN 2080816055

D'HARNONCOURT, Anne. *Étant donnés: 1. La chute d'eau; 2. Le gaz d'éclairage*. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1987. ISBN 0876330723

DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos, 2002. ISBN 841914428



DEBORD, Guy. *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1999. ISBN 8433905791

DELABORDE, Vte. Henri. *Ingres. Sa vie, ses travaux, sa doctrine*. Paris: Henri Plon, Imprimeur-Éditeur, 1870 (publicació sense ISBN)

DE MICHELI, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1981. ISBN 8420670073

DEWEY, John. *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós, 2008. ISBN 9788449321184

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*. Paris: Éditions Gallimard, 1999. ISBN 9782070757206

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps*. Paris: Editions du Mûnit, 2000. ISBN 9782707317261

DORAN, Michael. *Sobre Cézanne. Conversaciones y testimonios*. Barcelona: Gustavo Gili, S.A., 1980. ISBN 8425209919

DRAGUET, Michel. *Museum of Ancient Art. A selection of works*. Brussels: Royal Museums of Fine Arts of Belgium, 2015. ISBN 9789077013069

ECO, Umberto. *Cómo se hace una tesis*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2005. ISBN 8474328969

ECO, Humberto. *La definición del arte*. Barcelona: editorial Martínez-Roca S.A., 1980. ISBN 8427000693

ELIADE, Mircea. *El mito del eterno retorno*. Barcelona: Editorial Planeta-de Agostini, 1985. ISBN 8439500246

ELIADE, Mircea. *Mito y realidad*. Barcelona: Editorial Kairós, 1999. ISBN 8472454495

FELLMANN, Ferdinand. *Fenomenología y expresionismo*. Barcelona: Editorial Alfa, 1984. ISBN 8472221741

FICINO, Marsilio. *De amore*. Madrid. Editorial Tecnos, 2001. ISBN 8430912371

FOUCAULT, Michel. *La pintura de Manet*. Barcelona: Ediciones Alpha Decay S.A., 2005. ISBN 8493333298

FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia: Pre-Textos, 1997. ISBN 8485081978

FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*. Barcelona: Planeta-de Agostini, 1984. ISBN 8439800238

FOUCAULT, Michel. *El pensamiento del afuera*. Valencia: Pre-textos, 1988. ISBN 8485081919

FRANCASTEL, Pierre. *Pintura y sociedad*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1984. ISBN 8437604648

FREUD, Sigmund. *La interpretación de los sueños*. Madrid: Alianza Editorial, 1984. ISBN 8420619930

FRIED, Michael. *Le Réalisme de Courbet*. Paris: Gallimard., 1993. ISBN 2070730514

FRIEDRICH, Paul. *The Meaning of Aphrodite*. The University of Chicago Press. Chicago, 1978. ISBN 0226264823.

GADAMER, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona: Ediciones Paidós; I.C.E. De la Universidad Autónoma de Barcelona. Barcelona, 1988. ISBN 8475096794

GADAMER, Hans-Georg. *El problema de la conciencia histórica*. Madrid: Editorial Tecnos, S.A., 1993. ISBN 8430922989

GARCÍA MORENTE, Manuel-ZARAGÜETA BENGOCHEA, Juan. *Fundamentos de filosofía*. Madrid: Espasa-Calpe, 1979. ISBN 8423955125

GIEDION, Sigfried. *El presente eterno. Los comienzos del arte*. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1981. ISBN 8420679922

GOMBRICH, Ernst H. *Arte e ilusión*. Estudio sobre la representación pictórica. Madrid: editorial debate, 2003. ISBN 9788483069592

GOMBRICH, Ernst H. *Historia del arte*. Madrid: Alianza editorial, S.A., 1979. ISBN 8420670057

GRANDAS, Teresa – LEBRERO STALS, José. *Repertoris secundaris. Pep Agut. Als actors secundaris*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona i Actar, 2000. ISBN 8495273357

GREENBERG, Clement. *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid: Ediciones Siruela, S.A., 2006. ISBN-10: 8478441468

GROYS, Boris. *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*. Valencia: Pre-Textos, 2005. ISBN 848191648X

HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Barcelona: Guadarrama, 1979. ISBN (Obra completa) 8433529994

HEGEL, G.W.F. *Lliçons sobre estètica (selecció)*. Barcelona: Edicions 62 s/a. ISBN 8429750193

HEGEL, G.W.F. *Introducción a la historia de la filosofía*. Madrid: Sarpe, 1983. ISBN 847291559X (Obra completa)

HEIDEGGER, Martin. *El ser y el tiempo*. México: Fondo de cultura Económica, 1998. ISBN 8437501849

HEIDEGGER, Martin. *Introducción a la filosofía*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1999. ISBN 8437617375

HOLZ, Hans Heinz. *De la obra de arte a la mercancía*. Barcelona: Guatavo Gili, 1979. ISBN 842520920X

JANSON, H.W. *Historia del arte. Panorama de las artes plásticas de la Prehistoria a nuestros días*. Barcelona: Editorial Labor, 1965. (Publicació sense ISBN).

JASPERS, Karl. *Filosofía de la existencia*. Barcelona: Editorial Planeta-De Agostini, S.A., 1985. ISBN 8439500203

JUDD, Donald. *Complete writings 1959-75*. Nova Scotia: Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1975. ISBN 9781941701355

JUDD, Donald. *Complete writings 1975-86*. Eindhoven: Van Abbemuseum, 1987. ISBN 9070149176

JUNG, Carl Gustav. *La psicología de la transferencia*. Barcelona: Editorial Planeta-De Agostini, S.A., 1985. ISBN 8439500211

KAFKA, Franz. *Consideraciones acerca del pecado, el dolor, la esperanza y el camino verdadero*. Barcelona: Laia/Literatura, 1983. ISBN 8472229742

KANT, Immanuel. *Crítica de la facultat de jutjar*. Barcelona: Edicions 62, 2004. ISBN 8429755586

KIRKEBY, Per. *Selected essays from Bravura*. Eindhoven: Van Abbemuseum, 1982. ISBN 9070149060

KOSELLECK, Reinhart - GADAMER, Hans-Georg. *Historia y hermenéutica*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1997. ISBN 8449503249

KOSUTH, Joseph. *Interviews 1969-89*. Stuttgart: Patricia Schwarz, 1989. ISBN 3925911235

KRAUS, Karl. *Los últimos días de la humanidad*. Barcelona: Tusquets Editores, 1991. ISBN 9788472233942

KRAUSS, Rosalind. *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. ISBN 8425218918

KRAUSS, Rosalind. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Massachusetts: MIT, 1986. ISBN 0262610469

KRAUSS, Rosalind E. *Passages in Modern Sculpture*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press. ISBN 0262610337

LACAN, Jacques. *Psicoanálisis y política*. Buenos Aires: Nueva visión, 2004. ISBN 9506024863

LAGEIRA, Jacinto. *De la fenêtre (Prisons). A Pep Agut, Carceri. Jardins publics*. Musée Départementale de Rochechouart / FRAC Languedoc-Roussillon. Montpellier, 1997. ISBN 2906215139

LAGEIRA, Jacinto. *Maquetes de llum*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona i Actar, 2000. ISBN 8495273357

LAGEIRA, Jacinto. *Mag. Pep Agut. Als actors secundaris*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona i Actar, 2000. ISBN 8495273357

LAGEIRA, Jacinto. *Mim. Pep Agut. Als actors secundaris*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona i Actar, 2000. ISBN 8495273357

LAGEIRA, Jacinto. *La déréalisation du monde. Réalité et fiction en conflit*. Arles: Editions Jacqueline Chambon, 2009. ISBN 9782742785957

LEBRERO STALS, José. *Rehabilitar el futuro o lo que está por venir. A Als actors secundaris*. Barcelona: Actar-MACBA, 2000. ISBN 8495273357

LEROI-GOURHAN, André. *L'art pariétal. Langage de la préhistoire*. Paris: Jérôme Millon, 1992. ISBN-10: 2905614714

LEVINAS, Emmanuel. *De la existencia al existente*. Madrid: Arena Libros, 2000. ISBN 8493070858

LEVINAS, Emmanuel. *El tiempo y el otro*. Barcelona: Paidós, I.C.E. De la Universidad de Barcelona, 1993. ISBN 8475098789

LEVINAS, Emmanuel. *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Ediciones Sígueme, S.A., 1999. ISBN 8430104860

LEVINAS, Emmanuel. *Un compromiso con la otredad. Pensamiento ético de la intersubjetividad*. Barcelona: Proyectos A Ediciones. Anthropos nº.176, 1998. ISSN 11373636

LEVINAS, Emmanuel. *Humanisme de l'altre home*. València: Eliseu Climent Editor, 1993. ISBN 8475023967

LONGHI, Roberto. *Breve ma veridica storia dell'arte italiana*. Firenze: Aesthetica, 2013. ISBN-10: 8884164125

LYOTARD, Jean-François. *La condición postmoderna*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998. ISBN 8437604664

McLUHAN, Marshall. *Guerra y paz en la aldea global*. Barcelona: Planeta-De Agostini, 1985. ISBN 8439501061

McLUHAN, Marshall. *La galaxia Gutenberg*. Barcelona: Planeta-De Agostini, 1985. ISBN 843950022X

MALINOWSKY, Bronislaw. *Una teoría científica de la cultura*. Madrid: Sarpe, 1984. ISBN 8472916693

MEYER, James. *Minimalism. Art and polemics in the sixties*. New Haven: Yale University Press, 2001. ISBN 0300081553

MAO TSÉ-TOUNG. *Citations du Président Mao Tsé-Toung*. Paris: Éditions du Seuil, 1967 (sense dipòsit legal ni ISBN)

MARX, Karl. *Trabajo asalariado y capital*. Barcelona: Planeta-De Agostini, 1985. ISBN 8439501072

MARCUSE Herbert. *El final de la utopía*. Barcelona: Planeta-De Agostini, 1986. ISBN 8439501625

MARCUSE Herbert. *Ensayos sobre política y cultura*. Barcelona: Planeta-De Agostini, 1986. ISBN 8439501420

MARCUSE Herbert. *El hombre unidimensional*. Barcelona: Planeta-De Agostini, 1985. ISBN 8439500041

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-De Agostini S.A., 1984. ISBN 8439500297

MORRIS, Robert. *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*. Massachusetts: The MIT Press, 1994. ISBN-13: 9780262132947

MOURE, Gloria (ed.Alt). *Duchamp*. Barcelona: Fundació Miró i Caixa de Pensions, 1984. ISBN 845009710X

NEWMANN, Barnett. *Selected Writings and Interviews*. University of California Press, 1992. ISB-10: 978-0520078178

NIETZSCHE, Friedrich W. *Així parlà Zaratustra*. Barcelona: Edicions 62 i La Caixa, 1983. ISBN 8429720693

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo*. Madrid: Alianza Editorial, 1985. ISBN 84-206-1346-0

NIETZSCHE, Friedrich W. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza Editorial S.A., 1984. ISBN 8420614564

ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Barcelona: Editorial Planeta-De Agostini, 1985. ISBN 843950070X

ORTEGA Y GASSET, José. *La rebelión de las masas*. Barcelona: Editorial Planeta-De Agostini, 1985. ISBN 8439500076

ORTEGA Y GASSET, José. *Historia como sistema*. Madrid: Sarpe, 1984. ISBN 8472916618

PAOLUCCI, Fabrizio. *De l'Helade à Rome: mutation d'une iconographie; a SFRAMELI, Maria. Le Mythe de Vénus*. Milano: Silvana Ed. Ginisello Balsamo, 2000. ISBN il-localitzable.

PLATÓN. *La república o el estado*. Madrid: Espasa-Calpe, 1983. ISBN 842390220X

PLATÓN. *El banquete. Fedón*. Barcelona: Editorial Planeta, S.A., 1982. ISBN 843203875X

PROUDHON, Pierre Joseph. *Du principe de l'art et de sa destination sociale*. Garnier Frères, Libraires-Éditeurs. Paris. 1868. (Publicació sense ISBN)

RANCIÈRE, Jacques. *La división de lo sensible. Estética y política*. Salamanca: Consorcio Salamanca, 2002. ISBN 8495719142

RANCIÈRE, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona i Servei de publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005. ISBN 848977112X

RANCIÈRE, Jacques. *El inconsciente estético*. Buenos Aires: del Estante, 2006. ISBN 9872195404

RILKE, Rainer Maria. *Cartas sobre Cézanne*. Barcelona: Paidós Ibérica, S.A., 1985. ISBN 8475093582

ROSEN, Charles; ZERNER, Henri. *Romanticism and Realism. The Mythology of nineteenth Century Art*. London: Faber and Faber, 1984. ISBN 0571133339 Phk

RUBIN, William. *Pablo Picasso. A retrospective*. New York: The Museum of Modern Art, 1980. ISBN 870705199

SARTRE, Jean Paul. *La imaginación*. Madrid: Sarpe, 1984. ISBN 8472916588

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de lingüística general*. Barcelona: editorial Planeta-de Agostini, 1985. ISBN 8439500157

SEGARRA, Marta. *Ver con Hélène Cixous*. Barcelona: Icaria Editorial, S.A., 2006. ISBN 8474268753

SLOTTERDIJK, Peter. *La Compétition des Bonnes Nouvelles. Nietzsche évangéliste*. Paris: Mille et une nuits, 2001. ISBN 2842056418

SLOTTERDIJK, Peter. *Crítica de la razón cínica*. Madrid: Ediciones Siruela, S.A., 2003. ISBN 8478446591

STEINER, George. *Nostalgia del absoluto*. Madrid: Ediciones Siruela S.A., 2001. ISBN 8478445412

STOICHITA, Victor I. *La invención del cuadro*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000. ISBN 8476282931

TÀPIES, Antoni. *Obra (1956-1976)*. Barcelona: Fundació Joan Miró, Centre d'estudis d'Art Contemporani, 1976. D. L.: B. 42.930-1976 (Publicació sense ISBN)

TÀPIES, Antoni. *El arte contra la estética*. Ariel. Sant Joan Despí. 1978. ISBN 8434407957

TÀPIES, Antoni. *Memòria personal*. Barcelona: Editorial Crítica, S.A., 1977. ISBN 8474230306

TÀPIES, Antoni. *Per una art modern i progressista*. Barcelona: Editorial Empúries, S.A., 1985. ISBN 847596043X

TÀPIES, Antoni. *La práctica del arte*. Barcelona: Editorial Ariel, 1973. ISBN 8434407035

TORRES GARCÍA, Joaquim. *Escrits sobre art*. Barcelona: Edicions 62 i "La Caixa", 1980. ISBN 8429716513

TROMBADORI, Duccio. *Colloqui con Foucault*. Roma: Castelcecchi, 1999. ISBN 8882101304

VAN DOESBURG, Theo. *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos*. Murcia: Colegio oficial de parejadores y arquitectos técnicos de Murcia (i altres), 1985. ISBN 8450533990

VATTIMO, Giani. *Ética de la interpretación*. Barcelona: Paidós ibérica S.A., 1991. ISBN 475097103

VENTURI, Lionello. *Historia de la crítica de arte*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1979. ISBN 8425209552



WARBURG, Aby. *Il primo rinascimento italiano: sette conferenze inedite*. Firenze: Aragno Editore, 2013. ISBN 9788884196576

WHAL, Jean. *Historia del existencialismo*. Buenos Aires: Editorial La Pléyade, 1971. (Publicació sense ISBN)

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Diario filosófico (1914-16)*. Barcelona: Editorial Planeta-De Agostini, 1986. ISBN 8439501137

WÖLFFLIN, Heinrich. *Concetti fondamentali della storia dell'arte*. Verona: Neri Pozza, 1999. ISBN 9788884163196







## PEP AGUT

(Terrassa, Barcelona, 1961)

Començà la seva trajectòria com artista plàstic cap el 1979. Va estudiar a la Facultat de Belles Arts de Sant Jordi (1979-84) i és Llicenciat per la Universitat de Barcelona. El 1984 va participar a les Olimpíades de Los Àngeles competint en hoquei sobre herba. Ha coordinat i participat en seminaris, conferències i debats sobre art a diverses universitats, centres culturals, galeries i fundacions d'art. Va dirigir la programació de la galeria Àngels Barcelona entre 2007 i 2016. Ha exposat els seus treballs individual i col·lectivament en grans esdeveniments i museus com la Biennial de Venècia (1993), Biennial de Sidney (1998), Prospekt (1995), el Tel Aviv Museum of Art (1993), Art Unlimited Basel (2005) o el Museu d'Art contemporani de Barcelona MACBA, que li va dedicar una retrospectiva l'any 2000. El seu treball està representat a destacades col·leccions particulars i públiques catalanes, espanyoles i europees com ara el MACBA de Barcelona o el MNCARS de Madrid.





**TERESA BLANCH I MALLET**

(Barcelona, 1952)

Llicenciada en Filosofia i Lletres i Doctora en Història de l' Art per la Universitat de Barcelona. Historiadora i comissària d'exposicions. És investigadora i professora de la Facultat de Belles Arts, on ha estat Degana (2004-08) i Coordinadora del Màster "Producció i Recerca Artística" (2011-14), del que va ser fundadora el 2005 i ha dirigit el "I Simposi Internacional Topografies Invisibles. Estratègies crítiques entre Art i Geografia" publicat per la UB el 2015. Inicia la seva escriptura sobre art contemporani a mitjan els anys 70 en nombroses revistes. Es responsable de la programació de la "Sala Montcada" Fundació La Caixa, per projectes experimentals, entre 1989 i 1990. Des d'aleshores ha comissariat exposicions internacionals, amb assajos per contextualitzar l'art del nostre territori, i ha realitzat diverses prospeccions d'artistes a: MACBA, Fd. Miró, Arts Sta. Mónica-Barcelona, IVAM-Valencia, MNCARS-Madrid, Kunsthalle Malmö-Suecia, Whitechapel-Londres, CAC-Sevilla, Tecla Sala-L'Hospitalet, Artium-Vitoria, Fd. Serralves-Porto, Museo BBAA-Santiago de Chile, Museu de Granollers o Centro Huarte-Pamplona.







Escriure la tesi és un vell projecte que, al final, en el meu cas, s'ha anat estirant al llarg de molts anys fins que el 2015 vaig prendre la decisió ferma de realitzar-lo: si sóc artista és precisament perquè sempre m'ha entusiasmat prendre decisions totalment mancadades d'hora i de sentit -com és el cas- doncs allò que és extemporani té la possibilitat certa de viure fora dels rellotges -i no estic parlant de l'eternitat sinó d'un temps gairebé geològic, un de capaç de fossilitzar-se a sí mateix en una obra. L'urinari de Venus -aquest era el títol del projecte original- volia ser un estudi rigorós del problema de la representació centrat en la figura de la deessa però que no obstant havia de ser extremadament diferent del que ha acabat cristal·litzant aquí.

### **Tesi Doctoral de Josep Agut i Bonsfills**

Directora de la tesi  
Dra. Teresa Blanch i Malet

Programa de doctorat  
Estudis avançats en produccions artístiques

Línia d'investigació  
100252 Art en l'era digital  
Facultat de Belles Arts. Universitat de Barcelona, 2018.