

FACULTAT DE BELLES ARTS, UNIVERSITAT DE BARCELONA

MÀSTER DE PRODUCCIÓ I RECERCA ARTÍSTICA,

ESPECIALITAT EN ART I CONTEXTOS INTERMÈDIA 2018-19

TREBALL FINAL DE MÀSTER

PROJECTE: I

ALUMNE: JOAN VILLAPLANA CASAPONSA

TUTOR: ALBERT VALERA GARCÍA

BARCELONA, JUNY DE 2019

I

La unitat ha sigut un concepte ubicat entre els límits de la raó i del pensament religiós en les tradicions occidentals i orientals des dels orígens d'aquestes civilitzacions. No només s'ha tractat des dels inicis del pensament filosòfic, sinó que ha vehiculat el pensament religiós d'Occident i d'Orient. En la mística de totes aquestes tradicions convergeix aquesta idea en comú tractada amb diferents noms com el ser, el real, Déu o el buit.

Aquest treball indaga teòrica i plàsticament sobre la noció de l'art sagrat i la qüestió de la iconoclàstia al segle XXI a través de la noció de la unitat.

I

Unity has been a concept located in the bounds of the reason and the religious thought in the West and East traditions from the beginning of these civilizations. It has been treated from the first philosophies and it has guided all religions. From the mystics of these traditions, this common idea has had different names like the real, God, being or void.

This theoretical and visual research thinks about the notion of sacred art and iconoclasm in the XXI st century through the concept of unity.

PARAULES CLAU

Escultura, fotografia, art sacre, iconoclàstia, mística
Sculpture, photography, sacred art, iconoclasm, mysticism

ÍNDEX

Introducció	1
L'esfera sagrada en l'art	5
La representació del sagrat avui	15
El sagrat i el sublim	21
El sublim en l'art europeu i l'expressió d'un desbordament	21
El sublim en la pintura tradicional xinesa i l'expressió del no-res	27
El sublim ara i sempre	32
La llum blanca	37
La llum negra	41
Conclusions	45
Bibliografia	49

INTRODUCCIÓ

L'home cerca l'infinit, però el cerca en el finit perquè no té altre lloc on cercar-lo.

Raimon Panikkar.¹

Transmutar el que és finit en infinit ha sigut una tasca fonamental de l'art. Vint-i-cinc segles enrera, Plató va posar els fonaments de l'estètica occidental en anunciar que la bellesa és el signe de l'existència d'un altre ordre més elevat². Per les cultures posteriors amb una concepció transcendent de la realitat, aquest ordre superior ha pogut estar associat a un absolut o a una noció de l'infinit. Seguint la intuïció platònica, la bellesa ha sigut una crida cap al diví en les tradicions occidentals i l'aptitud de l'artista ha sigut la de transformar el real en ideal transfigurant-lo. Aquesta transfiguració del real a un ideal de bellesa que comunicava amb una concepció del transcendent, ha sigut la base de l'estètica europea durant segles. El filòsof i historiador de l'estètica polonès Wladyslaw Tatarkiewicz, sostenia que la teoria de la bellesa a Europa va ser una de les teories més prolongades de la cultura humana en durar vora dos mil cinc-cents anys fins a la seva crisi amb l'arribada del Romanticisme. El mateix pensador sostenia que la recepció estètica de l'art al segle XX es definia per la necessitat de produir un xoc en l'espectador.³ Ara cal preguntar-se: quines haurien de ser les característiques de la recepció estètica als nostres dies?

Al segle XXI sorgeix una qüestió fonamental en la creació artística: com desocultar l'esfera sagrada des de la creació plàstica amb un llenguatge funcional avui? Des de fa molt temps, els llenguatges tradicionals de l'art religiós han sigut incapaços de desvelar el sagrat i les seves figures en estar connectats a unes teologies i uns ídols allunyats del credo d'un espectador amb qui ja no aconsegueixen connectar. Al segle XX, Mircea Eliade va detectar la capacitat de l'art abstracte en desocultar el sagrat sepultat en un món profà.⁴ Aquest potencial va sorgir en artistes com Mark Rothko, Barnett Newman, Kazimir Malèvitx, Lucio Fontana o Joseph Beuys, entre molts d'altres; avui es podria entreveure en l'obra d'Anish Kapoor o James Turrell, per exemple. Tots aquests artistes, així com alguns poetes contemporanis i del segle passat, com Rainer Maria Rilke o Paul Celan, es caracteritzen per la necessitat de desbordar el llenguatge, tret comú de totes les místiques. Fora del llenguatge, allà on la raó no és operativa, s'hi troba l'art, la poesia i la mística.

Avui, l'art sacre difícilment pot connectar amb l'espectador a través d'una bellesa clàssica que hauria de remetre a aquest ordre superior anunciat per Plató. Per altra banda, si aquest ordre

¹ Panikkar, Raimon. (2012). *Espiritualitat, el camí de la vida*. Barcelona: Fragmenta, p. 111.

² Plató. (2011). *El banquet*. Madrid: Gredos.

³ Tatarkiewicz, Wladyslaw. (2010). *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos.

⁴ "La permanencia de lo sagrado en el arte contemporáneo" a Eliade, Mircea. (1995). *El vuelo mágico*. Madrid: Siruela.

superior està associat a una transcendència tampoc pot ésser vehiculat a través de les teologies tradicionals després de la demolidora crítica nietzscheana. És a dir, els dos fonaments de l'art sacre que són la seva forma i el seu contingut van entrar en crisi a Occident, amb la caiguda de la bellesa i de les teologies tradicionals, han sigut transformats i s'obren a noves perspectives al segle XXI on artista i públic poden connectar millor a través d'una sensibilitat i d'una concepció de la transcendència contemporània. André Malraux ja va anunciar que el segle XXI hi hauria un ressorgiment de les religions.

Tanmateix, al llarg dels segles, l'art sacre ha topat reiteradament amb la pregunta sobre la possibilitat de representar en imatges el què no es pot acotar en paraules: la qüestió de la iconoclàstia. Totes les místiques han trobat el mateix escull en sortir dels límits de la raó per comunicar un coneixement o una intuïció de què és inefable. Sigui quina sigui la tradició espiritual o religiosa d'on provenen, tots els místics han coincidit en assenyalar allò sobre què no es pot parlar, allò que no es pot encabir en paraules i que sovint s'ha anomenat el ser, Déu, el real o el no-res.

Com s'ha comentat anteriorment, una de les característiques fonamentals de les experiències místiques és el desbordament del llenguatge. On no hi ha llenguatge possible per definir la idea d'un absolut que sobrepassa els límits de la raó, allà és on l'home ha de recórrer a la poesia i a l'art. Com va afirmar Mircea Eliade, al segle XX, va ser a través de l'art abstracte on es va assenyalar aquesta noció del fenomen sacre. Les seves obres van ajudar en desocultar el sagrat que es manté sepultat en un món profà i que els llenguatges tradicionals religiosos ja no aconsegueixen desvelar.⁵ Sigui quina sigui la noció del que està més enllà del llenguatge, l'art i la poesia han adoptat un paper essencial no només per actuar on la raó no és funcional sinó també per generar un espai fora del llenguatge que pot ser pont d'unió de les diferents tradicions espirituals del pensament humà.

La unitat ha sigut un concepte ubicat entre els límits de la raó i del pensament religiós en les tradicions occidentals i orientals des dels orígens d'aquestes civilitzacions. No només s'ha tractat des dels inicis del pensament filosòfic, sinó que ha vehiculat el pensament religiós dels monoteismes i de les espiritualitats orientals. En la mística de totes aquestes tradicions convergeix aquesta idea en comú tractada amb diferents noms com el ser, el real, Déu o el buit.

Les obres creades que aquí es presenten cerquen vincles entre el sagrat, que es manté ocult en les societats dessacralitzades, i la seva visualització en imatges. Seguint el rastre de l'estètica apofàtica, que ha utilitzat la mística religiosa com a via negativa d'acostament a l'inefable, aquestes obres plantegen la representació de la noció de la unitat a partir d'una visió interreligiosa i a través d'una pràctica artística interdisciplinària. En totes elles s'hi troba subjacent la qüestió de la

⁵ Eliade, Mircea. *Op. Cit.*

iconoclàstia, propera a la via negativa que afirma, a través de la seva negació metòdica per definir el diví, la naturalesa absoluta del no-res de Déu, visió que mantenen en comú tradicions com la mística cristiana, el Sufisme, el Budisme Zen i el Taoisme.

Les múltiples hipòtesis que s'han obert en aquest procés creatiu sobre el sagrat parteixen de tres premisses fonamentals. La primera és que des de la creació artística es pot fer una aproximació al fenomen sagrat que no es pot fer des de l'àmbit del pensament especulatiu. El 1800, Schelling va col·locar la verdadera creació artística en una posició inclús superior que la filosofia per acostar-se a la noció de l'absolut.⁶ La segona premissa és que només des d'una via negativa plàsticament ens podem acostar a aquest fenomen que sempre porta implícita la impossibilitat d'elaborar-ne imatges. En altres paraules, la qüestió iconoclasta sempre ha estat allà i sempre hi serà des del moment en què ens confrontem amb la tasca d'elaborar imatges de què no té imatge ni pot ser definit en paraules, per aquest motiu cal vorejar-lo de forma negativa. L'art no pot fer altra cosa que crear un motlle negatiu de què no pot ser objectivat, de la mateixa forma com els místics sempre s'hi han acostat de forma negativa en descriure el què no és davant la problemàtica de no poder atorgar noms a què és. A l'espectador se l'invita a completar el buit generat per aquest motlle negatiu que és l'obra. Un buit, per altra banda, que tampoc mai pot ser copsat directament, sinó que sempre cal velar perquè pugui ser intuït de forma indirecta. Aquesta és la tercera premissa fonamental, com també han senyalat les religions en tractar la qüestió de la unitat. Una intuïció que aboca a la imaginació més enllà dels sentits quan la raó deixa de ser operativa.

Aquestes tres premisses no només han de ser exclusives de la creació d'art sacre sinó que haurien de ser extrapolables a qualsevol altre acostament de la creació artística, ja que la possibilitat de generar imatges és el primer pas de qualsevol procés artístic.



Sense títol. Joan Villaplana, juny de 2018.

Escultura d'escaiola amb estructura interior d'acer en forma de màndorla-cavitat pintada de negre d'alta profunditat. La peça porta un vel de seda natural negre sostingut a la part frontal. Aquest vel està esquinçat.

Mides: 72,5 x 45,5 x 25 cm (interior 62,5 x 36,5 x 20 cm)

⁶ Schelling, F.W.J. (2005). *Sistema del idealismo transcendental*. Barcelona: Anthropos.

El juny de 2018, en l'entrega d'obra del primer curs del Màster de Producció i Recerca Artística, vaig presentar l'obra que encapçalen aquestes línies: una màndorla negra i buida velada per un vel de seda negra esquinçat. L'escultura va ser concebuda per ser subjectada a una paret a una alçada on l'espectador pogués abocar-se amb facilitat (165 cm). Al fons de la seva cavitat hi ha l'aresta vertical marcada subtilment constituint un eix vertical. Tota la peça va ser pintada amb Black 2.0, el negre més profund que ofereix el mercat que, amb una superfície mat avellutada, té una alta capacitat d'absorció de la llum. El vel estava subjectat en la part central i es va esquinçar per la meitat. Velar la cavitat negra és un dels temes centrals del projecte que serà desenvolupat al llarg d'aquest assaig. L'espectador té parcialment privada la percepció del buit generat.



Vista general de l'exposició *I. Joan Villaplana*, 2018.

Premi Biennial de les Arts Visuals de la Catalunya Central (TAV-CC) 2018

L'ESFERA SAGRADA EN L'ART

Una missió ancestral dels artistes ha sigut comunicar i aproximar l'experiència del sagrat a la resta de la societat a través de l'elaboració d'imatges. Des de les pintures rupestres, quan suposadament una o un xaman entrava a la matriu de la terra per -possiblement- simbolitzar una connexió col·lectiva amb la natura⁷, fins a artistes com Bill Viola, James Turrell o Anish Kapoor,



passant pels paisatgistes xinesos dels últims mil cinc-cents anys, la pintura medieval i renaixentista europea o l'art tribal africà, entre tantes altres mostres, totes les tradicions han centrat el contacte amb l'esfera sagrada a través de la possibilitat o la impossibilitat d'assenyalar-la amb imatges. Per aquest motiu la qüestió de la iconoclàstia ha sigut i segueix sent fonamental en qualsevol plantejament artístic i per la mateixa raó, en el treball de creació que aquest assaig acompanya, n'és l'eix conceptual inevitablement aparegut en el procés creatiu en tractar la noció de la unitat i la seva possible representació en imatges. La qüestió és: es poden elaborar imatges de què és invisible i indivisible? Es poden generar imatges més enllà del llenguatge?

Lucio Fontana obrint un trauc en una tela blanca al seu estudi, 1964. Imatge d'Ugo Mulas.

Ludwig Wittgenstein tanca el seu *Tractatus logico-philosophicus* afirmant que “D'allò de què no es pot parlar, cal guardar-ne silenci.”⁸ Wittgenstein topa amb la necessitat de silenci precisament quan es refereix a l'ètica, l'estètica i la religió. És aquí on veu amb clarividència que el silenci és necessari als marges de la raó, on aquesta ja no és operativa. La qüestió és: com senyalar o expressar aquest silenci? El silenci que demana Wittgenstein és un silenci del llenguatge de la raó, però més enllà de la raó lògica hi pot haver expressió. Aquesta expressió ve donada per aquesta necessitat de desbordar el llenguatge abans mencionada que caracteritza cert art i certa poesia i que té una unió amb l'experiència mística de qualsevol tradició. Wittgenstein ho expressa de diverses maneres en les últimes proposicions del *Tractatus logico-philosophicus*⁹:

- 6.41 El sentit del món ha de trobar-se fora d'ell. En el món tot és tal com és, i tot succeeix tal i com succeeix; en ell no hi ha cap valor -i si hi fos, no valdria res. (...)
- 6.42 Per això tampoc no hi pot haver proposicions d'ètica.
Les proposicions no poden expressar res de més elevat.
- 6.421 És clar que l'ètica no es pot expressar.

⁷ Clottes, Jean. (2008). *Cave Art*. London: Phaidon.

⁸ Wittgenstein, Ludwig. (1997). *Tractatus logico-philosophicus*. Barcelona: Edicions 62, p. 154.

⁹ *Ibid.*, p. 151.

L'ètica és transcendental.

(Ètica i estètica són u.)

I just abans de tancar el *Tractatus*, invocant el silenci al no poder parlar dins de les proposicions lògiques, apunta a la qüestió religiosa de la següent manera:

6.522 L'inexpressable, tanmateix, existeix. Es *mostra*, és el que és místic.¹⁰

La cursiva de la paraula *mostra* no és meua, és de Wittgenstein. Aquí és on trobem un acord clarivident que l'expressió de l'inefable pot venir donada per l'art, perquè, com és ben conegut, aquest *mostra*. Un mostrar que ha de venir, de totes maneres, d'un desbordar el mateix llenguatge artístic, sense proposicions narratives ni lògica expressiva. I això és el que ens condueix a l'abstracció, com serà senyalat en el següent apartat en tractar l'art contemporani i l'expressió del sagrat.

L'artista, potser, és qui millor pot adoptar la posició que senyala Wittgenstein en l'última proposició abans de demanar silenci:

6.54 Les meves proposicions són il·luminadores quan aquell que m'entén les reconeix, al final, com a insensates, quan ell, gràcies a elles -pujant-hi-, s'ha enfilat més amunt d'elles. (Per dir-ho així, ha de llençar l'escala després d'haver-s'hi enfilat.)¹¹

No és estrany, doncs, que l'art naixés quan els primers artistes eren xamans, caps espirituals d'un grup humà, que, com s'ha mencionat abans, connectaven amb el tot introduint-se en la profunditat del tot per deixar un senyal que en formaven part.



Empremta de mà negativa (25.000 - 30.000 a. C.)
Cova de Chauvet (França).

La cova era la matriu de la terra de la qual ells havien sortit i, simbòlicament ara hi tornaven per tornar-se a unir al tot.

Eugenio Trías, en les seves classes a la Facultat d'Humanitats de la Universitat Pompeu Fabra, explicava que si bé Stanley Kubrick situava l'origen de la humanitat en l'ús de la tecnologia, ell

¹⁰ *Ibíd.*, p. 154.

¹¹ *Ibíd.*

pensava que la humanitat naixia quan adquiria la capacitat simbòlica. I això és el que es veia en la mà de la cova de Chauvet, quan l'home s'identificava a si mateix i expressava la seva connexió introduint-se al fons de la cova, com si es tractés d'una matriu materna.¹²

Fotograma de *2001 Odissea a l'espai*.

Stanley Kubrick, 1968.

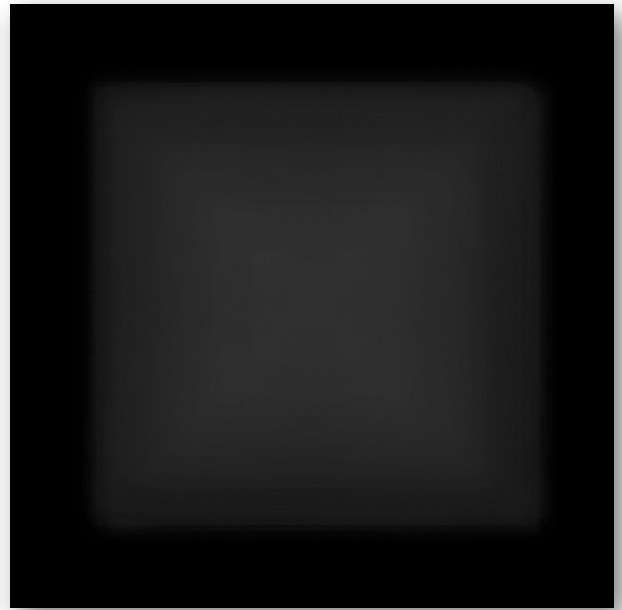


El real, el ser, Déu o el no-res, són conceptes que condueixen a la reflexió dels fonaments de la imatge mateixa. És un procés que porta a la possibilitat o a la impossibilitat de generar imatges, primer pas de qualsevol expressió artística. L'art contemporani necessita profunditzar en aquesta connexió si vol entroncar-se amb la tradició, un nexe que, si segons sembla va ser trencat a través de la ruptura que caracteritza l'art modern, el mateix període no va deixar de mostrar aquest arrelament d'una forma encara més profunda i essencial a través del treball d'artistes com Kazimir Malèvitx, Mark Rothko, Barnett Newman, Lucio Fontana, Joseph Beuys, Jorge Oteiza o Antoni Tàpies, entre tants altres.

El treball plàstic de creació que aquí es presenta incideix en aquestes qüestions a través d'un llenguatge interdisciplinari abstracte que reflexiona sobre la imatge i la seva possibilitat. És un procés creatiu que no neix a partir d'aquesta reflexió teòrica així com tampoc la reflexió neix del treball artístic: ambdós processos parteixen d'una experiència o d'una necessitat existencial. Tant l'un com l'altre es basen en principis teològics de l'espiritualitat que comparteixen totes les cultures impregnades per les religions monoteistes -existents al marge de la institució eclesiàstica- i les cultures orientals. Aquests principis són pròxims a la via negativa, que serà tractada en el següent apartat, per poder entendre el fenomen sagrat des d'una concepció pròxima a un nihilisme religiós.

Aquest és el camí creatiu que ha emprès aquest projecte. En cap moment pretén ser una documentació d'objectes simbòlics del fet sagrat. Vol ser una recreació dels conceptes sagrats a partir d'elements o formes simbòliques. Les idees no han de venir pel simbolisme de l'objecte, sinó per l'acció d'aquests objectes en la seva capacitat suggerent d'ocultar o desvelar la noció del sagrat.

¹² Extret de les classes d'Eugenio Trías de l'assignatura "Ètica i condició humana" que va impartir el curs 2000-2001 a la Facultat d'Humanitat de la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona.



Setanta mil vels de llum i de tenebres I.

Joan Villaplana, setembre de 2018.

Imatge digital 150x150 cm. Impressió Inkjet
sobre paper de cotó d'alta conservació

Hahnemühle emmarcada amb marc esmaltat
de color blanc.

Setanta mil vels de llum i de tenebres II.

Joan Villaplana, setembre de 2018.

Imatge digital 150x150 cm. Impressió Inkjet
sobre paper de cotó d'alta conservació

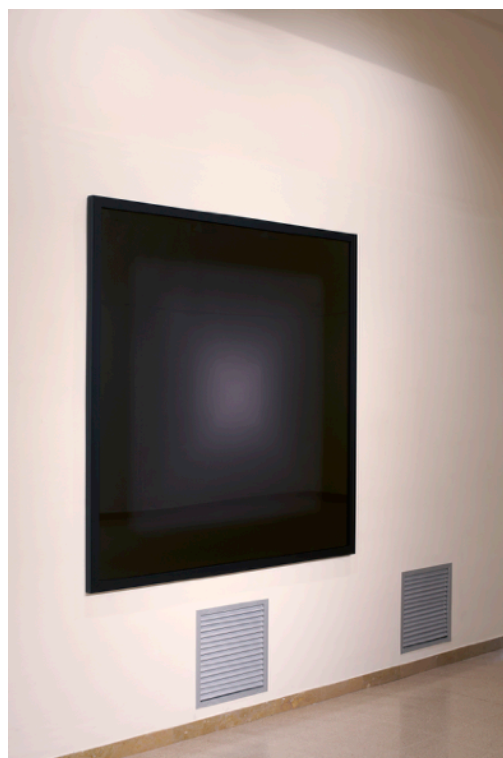
Hahnemühle emmarcada amb marc esmaltat
de color negre.



Aquestes dues obres formen un díptic que mostra un total 70.000 imatges de vels un damunt l'altre produït en un procés de digitalització de la imatge.

L'Islam assenyala que la pau de Déu està velada per setanta mil “cortines de llum i de tenebres” (*hijab*) sense les quals es consumiria tot allò que la seva mirada copsés.

Les religions monoteistes comparteixen la impossibilitat de crear una imatge de Déu, per això tota representació ha de ser prohibida, velada o tractada amb extrema cura. Per aquesta raó les escriptures diuen que Moisès va haver de velar-se la cara per parlar al poble després de baixar del Mont Sinaí, on va tenir el contacte diví. En el cas del profeta dels musulmans, Mahoma, també ha de ser representat amb la cara velada. El simbolisme de l'*hijab* significa que el vel pot ser l'intermediari necessari per accedir al coneixement: el vel tamisa la llum per fer-la perceptible.



Aquest díptic s'enfronta a la noció de la iconoclàstia a través de la figura de la divinitat en l'Islam i de la seva impossible representació. Només a través de la intermediació dels vels es pot fer un acostament a la noció de l'absolut, de la unitat. Una dificultat existent en tots els monoteismes i en algunes espiritualitats orientals.

Posteriorment, la teoria postmoderna anunciarà que les imatges són vels que ens separen del real. Les imatges, en lloc d'acostar-nos al coneixement de la realitat, com podria semblar, ens allunyen d'aquesta a causa de la seva parcialitat.¹³ Una imatge és una fracció d'un tot, una part que no pot donar comprensió d'una totalitat. Una teoria que actualitza la visió fonamental de la cultura occidental aportada per Plató i el seu Mite de la Caverna.

Les dues peces són una producció molt complexa de gran format amb paper d'alta gamma on apareixeran les imatges de 70.000 vels, una damunt de l'altra, formant una fuga que tendeix a l'infinit. A la imatge blanca s'hi poden veure 35.000 imatges de vels blancs remetent-se a la imatge de la llum; a la imatge negra apareixen 35.000 vels negres, corresponents a les tenebres. A les vores dels vels, s'entreveu el color de fons i la seva profunditat.

¹³ Flusser, Vilém. (2001). *Una filosofia de la fotografia*. Madrid: Síntesis. Aquest pensador sostenia que les imatges són com pantalles que ens separen de la realitat. A la mateixa època, Susan Sontag escriu el capítol “En la caverna platònica” de *Sobre la fotografia*, on desenvolupa la tesi de què les imatges són falses aparences que ens allunyen d'allò real en lloc d'apropar-nos-hi, com semblaria. Sontag, Susan. (1981). *Sobre la fotografia*. Barcelona: Edhasa,

L'extremada dificultat en la creació i producció d'aquestes dues imatges va ser per aconseguir tres efectes òptics en zones considerades prohibides, tècnicament parlant, per la seva quasi impossibilitat de reproduir aquesta gamma subtil de matisos en zones d'altres llums i en zones d'ombres profundes. Aquests tres efectes que ha de poder copsar l'espectador són:

- la visibilitat de la textura del primer vel, en estar al damunt de tot
- veure el gruix dels primers vels com van sumant les textures i els seus extrems establint un primer gruix perceptible
- veure la fondària cap a una fuga infinita dels restants 35.000 vels

Aquests tres efectes òptics es van aconseguir després d'un llarg procés d'experimentació en la fase de creació digital de les imatges i en la fase de producció de les còpies amb la millor tecnologia d'impressió disponible avui. Les imatges resultants aconseguixen un últim efecte òptic molt important un cop emmarcades amb vidre: són dues imatges que, depenent del punt de vista, es veuen i no es veuen, com si es tractés d'un mirall, l'espectador sovint és emmirallat o, de cop, se li apareixen les imatges amb tota la seva fondària. Aquest efecte confronta l'espectador amb la dificultat de la noció de la unitat i la seva imatge impossible.

Finalment, apareix un efecte addicional com a resultat de la suma de vels menys negres que el seu fons negre i els vels menys blancs que el seu fons blanc: la imatge negra tendeix a la claror al centre i la imatge blanca s'enfosqueix progressivament en el centre de la seva fuga. La imatge del sagrat apareix de forma negativa, des de la seva buidor, com tants místics de totes les tradicions han reclamat al llarg dels segles a través de la via apofàtica o negativa. A principis del segle XIV, el Mestre Eckhart era acusat d'heretgia per expressar pensaments com: "Demano a Déu que em buidi de Déu".¹⁴



¹⁴ Maestro Eckhart. (2003). *El fruto de la nada y otros escritos*. Madrid: Siruela.



El dervix, a través de la seva dansa sagrada, gira buscant la proximitat amb Déu establint un eix vertical. Entén que Déu està més a prop d'ell que ell de Déu: “hi ha setanta mil vels entre tu i jo, però no n’hi ha cap entre jo i tu”.

Sense títol. Joan Villaplana, setembre de 2018.

Escultura d’escaiola amb estructura interior d’acer en forma de màndorla-cavitat pintada de negre d’alta profunditat. La peça porta un vel de seda natural negre sostingut a la part frontal. Aquest vel està esquinçat.

Mides: 72,5 x 45,5 x 25 cm (interior 62,5 x 36,5 x 20 cm)

Peça similar a l’obra presentada en la introducció. La cavitat d’aquesta nova màndorla negra està completament coberta per un vel de seda natural negre. Aquest vel té un trau vertical en la part frontal. L’espectador pot intuir mínimament a través d’aquesta entrada, i amb la il·luminació adequada, s’entreveu la cavitat gràcies a la transparència del vel.

El vel esquinçat pot remetre al moment de la mort de Jesús a la creu, episodi central del Cristianisme: “la cortina del santuari s’esquinçà en dos trossos de dalt a baix.” (Mc 15, 38). En el Judaisme, el vel separava l’espai sagrat de l’espai encara més sagrat, en aquest cas en el temple de Salomó de Jerusalem on hi havia l’Arca de l’Aliança. Els teòlegs han interpretat aquest moment com la fi de la separació entre l’espai sagrat i el profà. Segons el Cristianisme, l’experiència de Déu es fa present en tot el món.



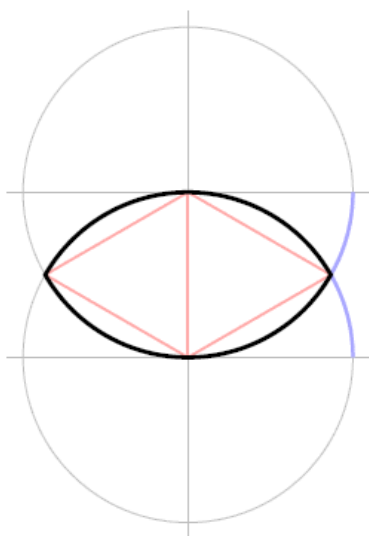
Sense títol. Joan Villaplana, setembre de 2018.

Escultura d'escaiola amb estructura interior d'acer en forma de màndorla-cavitat pintada de blanc i amb il·luminació LED interior. La peça porta un vel de seda natural blanc sostingut a la part frontal.

Aquest vel està esquinçat.

Mides: 72,5 x 45,5 x 25 cm (interior 62,5 x 36,5 x 20 cm)

La màndorla o ametlla mística ofereix una visió còsmica i pot estar associada a una possible imatge de l'univers.



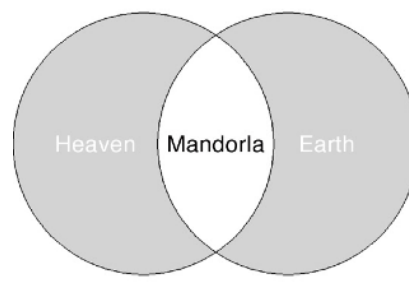
La simbologia universal s'ha ocupat d'aquest espai intermedi creat per la intersecció de dos cercles, el cel i la terra, que formen la màndorla (expressió que prové de l'italià per nomenar l'ametlla). Es tracta d'un espai que moltes cultures han observat. Especialment s'utilitzà en l'art medieval europeu per ubicar la teofania, per això també se l'anomena ametlla mística. La seva naturalesa dual es justifica per la participació en els dos mons (terrenal i celestial), i la seva importància decisiva en ser l'únic punt de contacte possible entre ambdós, allà on la comunicació es fa efectiva.

La màndorla conté un rombe, que en la simbologia universal també ha estat associat a la vulva i, consegüentment, a la matriu de la vida. Per extensió també

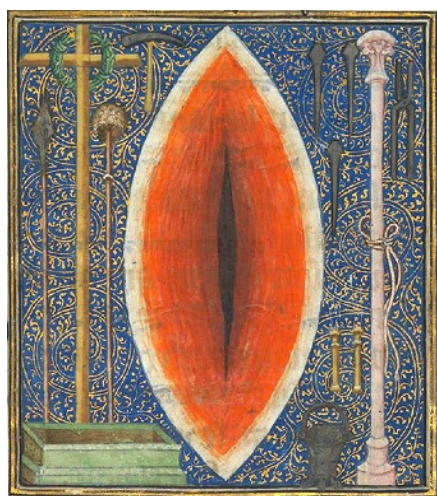
significa la porta als mons subterranis, el passatge iniciàtic al ventre del món, l'entrada a la residència de les forces ctòniques.¹⁵

En el cas del Cristianisme, la màndorla simbolitza la ferida, imatge central de la meditació sobre la passió, mort i resurrecció de Crist, moment central d'aquesta religió per la unió de Déu i els homes a través de l'encarnació i el sacrifici.

“Un dels soldats li traspassà el costat amb un cop de llança, i a l'instant en va sortir sang i aigua” (Joan 19, 34).



La figura de Crist conté home i esperit, aquesta és la seva condició dual humana i divina.



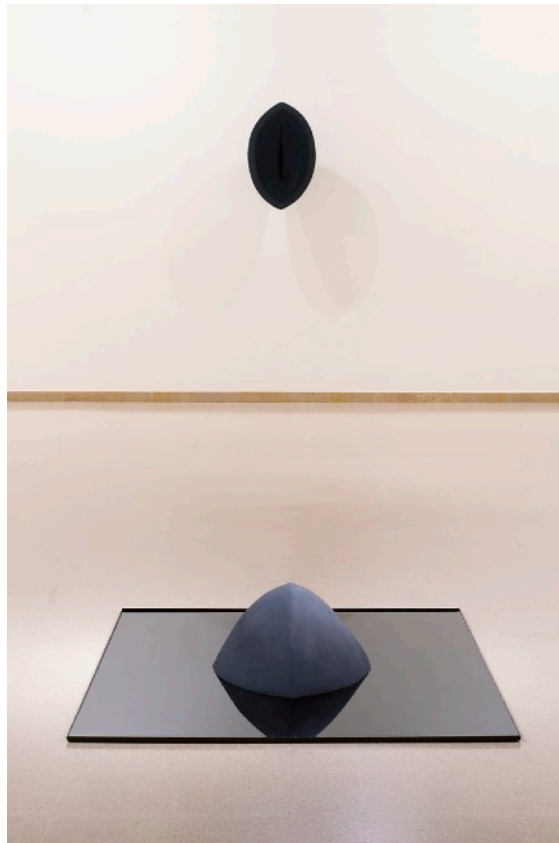
Salteri de Bonne de Luxembourg, *La ferida de Crist / arma Christi* (1345)

En les màndorles de les obres que es presenten, la fissura és subtil i està desvelada pel vel esquincat que deixa entreveure la profunditat negra de l'interior de la màndorla.

Finalment, el cromatisme d'aquestes obres es presenta en negre i en blanc. El negre simbolitza l'absència de tots els colors. L'I no es pot dividir, si no ja no és I. Per tant, no té imatge, ni noms, ni pot tenir colors, que és el negre, absència de llum i de paleta cromàtica. És quietud. Tanmateix, l'I també és blanc, perquè és la suma indivisible de tots els colors. És potència i moviment. Per aquest raonament lògic, totes les obres són blanques o negres.

Com també van senyalar els místics clàssics del sufisme, en la visió de l'inefable hi ha dues categories de negres: hi ha una obscuritat que és la matèria i una altra obscuritat que és l'absència de matèria. Aquesta qüestió serà desenvolupada en l'apartat “La llum negra”, pàgines 41-44.

¹⁵ Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.



Sense títol. Joan Villaplana, setembre de 2018.

Plancha d'acer amb líquid negre (135x100 cm) i volum d'escaiola en forma de màndorla negra (62,5 x 36,5 x 20 cm).

Els filòsofs de l'antiga Grècia utilitzaven la paraula ἀλήθεια (*aletheia*) per referir-se a la veritat. La seva traducció literal seria “brollar”, com una font de muntanya on brolla aigua de l'interior de la terra. L'*aletheia* és un desocultament de l'ésser.

Aquesta obra consisteix en una superfície metàl·lica plana omplerta de líquid extremadament negre amb un volum d'escaiola pintat de negre al centre en forma de mitja ametlla. Aquesta és la mateixa forma que el buit que generen les dues màndorles en el seu interior. El líquid negre no cobreix la peça, només arriba a la seva base, amb la qual cosa fa la impressió que emergeix de les aigües.

Com s'ha senyalat anteriorment, en la meditació sobre la unitat, com alguns místics sufís han senyalat, apareix un negre profund i, d'aquest, un negre lleugerament menys negre. La peça de la font es remet a les aigües primordials i al seu possible cromatisme de dues obscuritats.

La instal·lació conjunta d'aquesta obra amb les peces en forma de màndorla penjades a la paret crea un diàleg positiu-negatiu, blanc-negre, cavitat-complet, buit-ple. Aquesta polaritat pot crear paral·lelismes amb formes sagrades orientals com el yin yang.

COM REPRESENTAR VISUALMENT EL SAGRAT AVUI?

Com afirma Amador Vega, filòsof de les religions i catedràtic d'estètica i teoria de les arts de la Universitat Pompeu Fabra, els llenguatges tradicionals religiosos es mostren incapaçs de contribuir a desvelar el sagrat que es manté sepultat en el món profà. Aquesta situació, tan característica dels nostres temps, és deguda a la dèbil energia que conserva el llenguatge a l'hora de revivar els ídols de les religions històriques demolits per la crítica nietzscheana a les teologies. La pregunta que cal fer-se ara és: com representar el sagrat davant de l'esgotament dels llenguatges tradicionals en el món contemporani? Des de Schelling, molts teòrics coincideixen en el fet que és a través de l'art, i no del pensament especulatiu o la religió, com podem acostar-nos avui a la representació del sagrat, a les imatges del que és inexpressable.

A *Arte y santidad. Cuatro lecciones de estética apofática*, Amador Vega exposa com l'estètica de la negativitat -o apofàtica- ha sigut i és una metodologia útil per a tal fi en l'art contemporani. Seguint clàssics com Mircea Eliade, el Mestre Eckhart i casos com els de Mark Rothko o Anish Kapoor, ens retorna a la via practicada per la teologia mística de Dionís l'Areopagita. Una pràctica de la via negativa com un llenguatge per evitar els excessos especulatius de la teologia, podria servir de model per a l'ús de les representacions del sagrat. Però seria un error -continua argumentant aquest autor- confondre el furor iconoclasta amb l'ascesi de l'esperit i del pensament que és la teologia apofàtica: encara que el primer vulgui, en la seva passió purista, destruir els vel·ls de la realitat, sovint es veu abocat a un nihilisme relatiu i inconclús, mentre que la segona via, en extreure de la mateixa tradició la seva innegable naturalesa innovadora, afirma en virtut de la seva negació metòdica la naturalesa absoluta del no-res de Déu.¹⁶

La via apofàtica no fa sinó afirmar, des de la negació, la realitat invisible de Déu al mode en què el fet profà pot revelar la naturalesa del sagrat ocult en ell. Per altra banda, seguint Mircea Eliade (en *Lo sagrado y lo profano*)¹⁷ veiem que les fronteres entre el sagrat i el profà són subtils, però no tan difícils de trobar en el nostre món dessacralitzat sempre que es localitzin els eixos simbòlics per canviar d'esfera còsmica.



The healing of St. Thomas, Anish Kapoor, 1989-1990.

¹⁶ Vega, Amador. (2005). *Arte y santidad. Cuatro lecciones de estética apofática*. Pamplona: Universidad Pública de Navarra.

¹⁷ Eliade, Mircea. (1998). *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona: Paidós.

Els eixos que travessen els dos mons, que a partir d'un món dessacralitzat ens obren la dimensió sagrada, es poden veure en obres contemporànies com *The healing of St. Thomas* (1989-1990), de l'artista anglo-indi Anish Kapoor. En un mur blanc apareix una petita fissura de color vermell: pel relat evangèlic sabem que la ferida en el costat del Crist ressuscitat és el testimoni de la seva victòria sobre la mort. Tal i com afirma Amador Vega, l'escena de la ferida en aquesta obra enllaça els moments de la vida i la mort a través de Sant Tomàs, l'apòstol incrèdul.¹⁸

Al llarg del segle XX, va ser la pintura -a través del seu programa de desfiguració- la que més es va aproximar a una manifestació del sagrat. Davant la falta de necessitat de prosseguir el



programa occidental de la mimesi, un bon nombre d'artistes moderns van dirigir la seva mirada als valors absoluts a través de l'abstracció. En són exemple el procés de creació pictòrica de Mark Rothko fins al seu suïcidi, els *zips* de Barnett Newman, les reduccions cromàtiques de Kazimir Malèvitx o les fissures de Lucio Fontana. En el cas de Barnett Newman, com es desenvoluparà en l'apartat "El sublim ara i sempre" (pàgines 32-36), a través del seu escrit "The Sublime is Now" va reivindicar despendre's de l'herència europea de la bellesa grega que, tal com s'ha introduït en aquest assaig, a partir de Plató -i més endavant Plotí-s'identificà amb una noció de l'absolut. Des d'Amèrica va reclamar iniciar una nova tradició estètica del sagrat lliure d'aquella pesada herència.

Onement III. Barnett Newman, 1949.

En aquest procés de desfiguració i de renaixement de l'art durant el segle XX, també hi va haver un acostament a una religiositat còsmica, recurrent a elements del món tribal, com van fer Pablo Picasso o Constantin Brâncusi, entre d'altres. Ho trobem de forma similar en obres musicals coetànies com *La consagració de la primavera* d'Igor Stravinsky, estrenada amb gran escàndol i incomprensió el 1913.¹⁹ En l'àmbit de les lletres, un clar exemple és el desbordament del llenguatge dut a terme per poetes com Paul Celan o Rainer Maria Rilke. Un desbordament necessari per fer aparèixer el sagrat. Aquests exemples, el de les arts visuals, el de la música i el de la poesia, són paral·lels al desbordament del llenguatge necessari per parlar del misteri que trobem en els místics medievals, com Hildegard von Bingen, o en la poesia de San Juan de la Cruz.

¹⁸ *Op. Cit.* p. 141

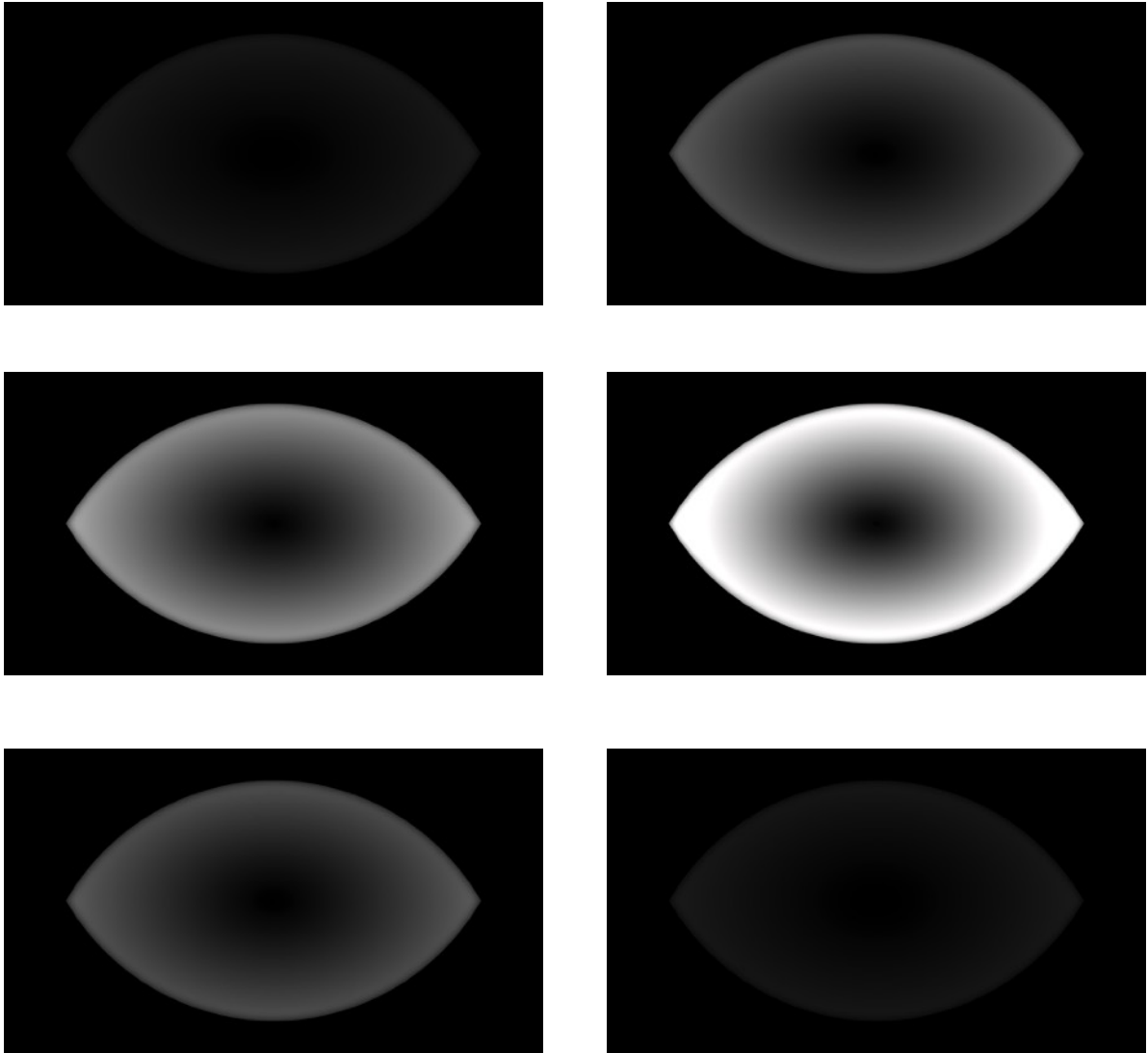
¹⁹ Per entendre la recerca del primordial i del primitivisme en aquesta reveladora obra, Leonard Bernstein ho va expressar de forma eloqüent quan, dirigint un assaig a Salzau amb la Schleswig-Holstein Musik Orchestra el 1988, va aturar els instrumentistes i els va demanar que arrossegessin el so com si es tractés d'un dinosaure enormement pesat. Més endavant, va demanar una gravetat als vents fins a fer-lo sentir malalt: "I want to feel sick".

Avui podem trobar aquesta ascési en algunes obres d'artistes com Anish Kapoor o James Turrell.



Whiteout. Anish Kapoor, 2004. Fundação de Serralves, Porto (2018).

En iniciar l'exposició de l'obra d'Anish Kapoor presentada aquest passat 2018 a la Fundação de Serralves de Porto, l'espectador es topava amb un prisma rectangular fet de fibra de vidre i pintat de blanc. Aquest tenia la particularitat de generar la il·lusió d'una profunditat indesxifrable en cada un dels seus costats. L'espectador es trobava amb l'efecte òptic de profunditzar en un blanc fons i infinit sense ser capaç de percebre on acabava, que, evidentment, no podia ser gaire endins donades les dimensions del prisma. Vist de forma lateral, com la vista de la imatge que acompanya aquest text, semblava donar una buidor que penetrava fins al centre. A través d'aquesta obra, Kapoor intenta anar més enllà de la física òptica per proporcionar una percepció d'un absolut en el buit. El no-res és imperceptible perquè, precisament, és no-res. L'obra ens proporciona una imatge negativa del buit abocant-nos al sentiment del sublim.



Sense títol. Joan Villaplana, gener de 2019.

Vídeo instal·lació en una sala completament fosca (mides adaptables).

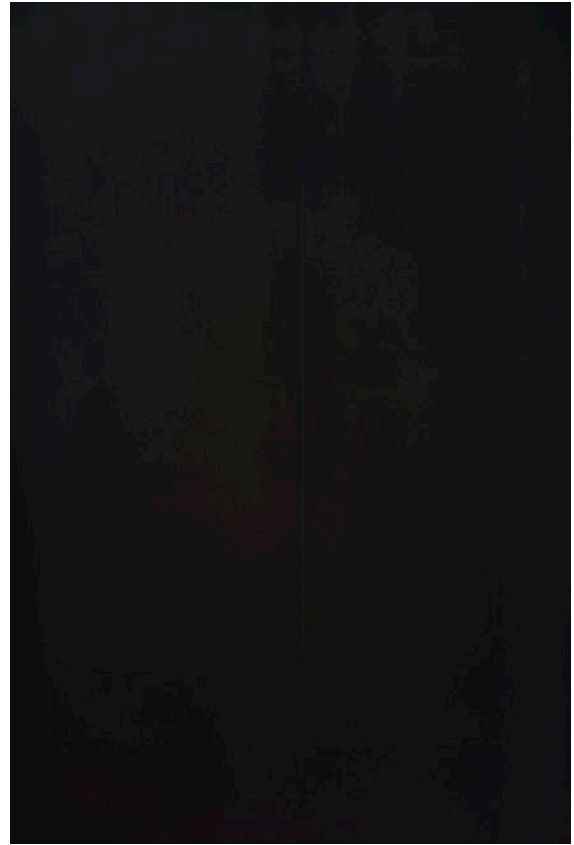
Temps de duració: Projectió en bucle sense temps determinat.

Peça videogràfica de creació digital en la qual, partint del negre, i amb una duració sense fi, apareix una forma de màndorla palpitant des del negre fins a la imatge visible cada 15 segons per llavors tornar a negre. És una forma que també pot associar-se a la cova o la matriu. Palpita creixent des de la foscor fins a la semi obscuritat.



Sense títol. Joan Villaplana,
novembre de 2018.

Prisma velat amb seda natural
blanca, acer i fusta (165x125 cm)



Sense títol. Joan Villaplana,
novembre de 2018.

Prisma velat amb seda natural
negra, acer i fusta (165x125 cm)

Aquestes dues obres són dues estructures buides en forma de prisma cobertes per un vel de seda. Les dues obres oculten una peça vertical central. Aquesta forma cilíndrica central és percebuda subtilment a través dels vels. Segons la il·luminació de l'espai on s'exposa, es pot aconseguir un efecte òptic gràcies al qual es veu i no es veu en funció de l'adaptació de la vista.

L'ESFERA SAGRADA DEL SUBLIM

EL SUBLIM EN L'ART EUROPEU I L'EXPRESSIÓ D'UN DESBORDAMENT:

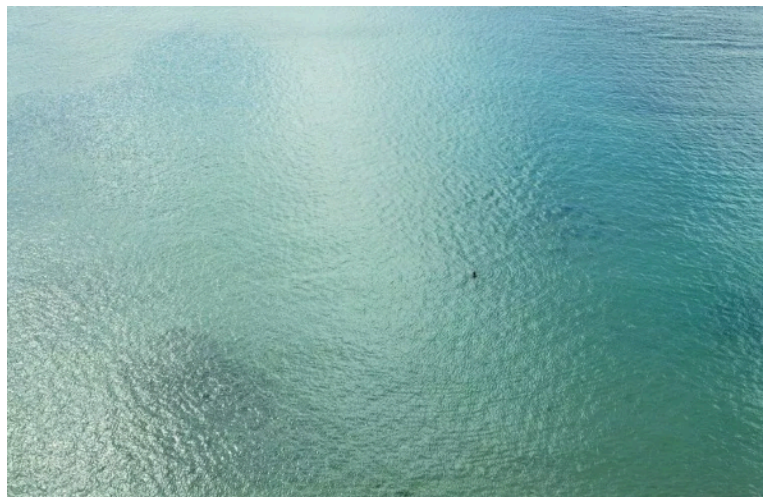
Com s'ha exposat anteriorment, els místics i alguns artistes o poetes es caracteritzen per la necessitat de desbordar el llenguatge davant de la impossibilitat de nomenar el què és innombrable i irracional. Tot i que la literatura d'Immanuel Kant no es caracteritza per la impossibilitat d'anomenar les coses, hi ha una part de la seva estètica on deixa entreoberta la porta a un desbordament de la raó. Aquest accés el trobem en el tractament del sublim a la *Crítica del judici* quan exposa que aquest ve donat per una inadequació entre la imaginació i la raó. Aquesta idea sorgeix en la definició que fa del sublim matemàtic. Abans, però, Kant introdueix la idea del sublim dinàmic, esdevinguda en el sentiment de l'observador per la percepció d'una naturalesa aclaparadora i destructora.



Dolomiten, Cable Car. Andreas Gursky, 1987.

Si analitzem un paisatge creat per Andreas Gursky, un exemple del que avui ha sigut anomenat com sublim contemporani en fotografia, observem que, en unes còpies de gran format, l'escala humana és presentada sorprenentment petita en mig de la natura. Sovint, les persones apareixen com simples punts o, per exemple, com una petita cabina d'un aeri penjat d'un cable gairebé imperceptible per la boira enmig de les muntanyes.

Podríem trobar una escala similar en les imatges de banyistes a la platja creades pel fotògraf nordamericà Richard Misrach, en les quals percebem la minúscula escala humana comparada amb l'oceà.



Untitled. Richard Misrach, 2002.



Inclús podríem veure el mateix tractament en una pintura de Caspar David Friedrich datada el 1834: una barca amb un petit pescador al mig d'un llac emboirat.

Les hores del dia: el matí. Caspar David Friedrich, 1821-22.

Avui, tal com passava a principis del segle XIX, alguns artistes visuals presenten l'home petit i desvalgut davant d'una naturalesa salvatge. Durant la Il·lustració i el Romanticisme es va iniciar un sentiment d'escissió entre home i natura quan a Europa es creia tenir un control sobre tot el coneixement a través d'un sistema racional blindat per la filosofia. L'home europeu ja no es creia ser obra de la creació divina i, per tant, es començava a sentir fora de la natura en la qual havien estat immersos pel relat bíblic. En percebre aquest allunyament, els romàntics van començar a sentir una forta enyorança que els va caracteritzar i una enorme atracció cap a les forces de la natura, les quals havien sigut majoritàriament evitades en l'art precedent. Els pensadors i artistes de l'època van reintroduir la noció del sublim, que descrivia la qualitat de grandesa i havia sigut considerablement oblidada des dels temps de l'imperi romà, per adaptar-la a una nova sensibilitat.²⁰

²⁰ Sobre la noció de l'escissió home-natura al Romanticisme, veure Argullol, Rafael. (1983) *La atracció del abismo*. Barcelona: Destino

Immanuel Kant, a la *Crítica del judici*, observa que:

Rocas audazmente colgadas y, por decirlo así, amenazadoras, nubes de tormenta que se amontonan en el cielo y se adelantan con rayos y truenos, volcanes en todo su poder devastador, huracanes que van dejando tras sí la desolación, el océano sin límites rugiendo de ira, una cascada profunda en un río poderoso, etc., reducen nuestra facultad de resistir a una insignificante pequeñez, comparada con su fuerza. Pero su aspecto es tanto más atractivo cuanto más temible, con tal de que nosotros nos encontremos en lugar seguro, y gustosos llamamos sublimes a esos objetos porque elevan las facultades del alma por encima de su término medio ordinario y nos hacen descubrir en nosotros una facultad de resistencia de una especie totalmente distinta, que nos da valor para poder medirnos con el todo-poder aparente de la naturaleza.²¹

Aquesta primera aproximació ens dóna la noció que el sublim és una visió de quelcom que és “més atractiu quanto més temible, con tal de que nosotros nos encontremos en lugar seguro”. Es tracta d’una observació bastant pròxima a la definició feta per Edmund Burke, filòsof anglès de la mateixa època.²² El 1756, Burke escrivia que el sublim ha d’inspirar horror però que aquest se sent com a plaer al saber que aquesta percepció és una ficció. En altres paraules, el sublim és el plaer per sentir por des d’una posició de seguretat on l’observador no pot ser danyat per la força del fenomen natural. Com argumentava Kant en aquesta darrera cita, aquests objectes “elevan las facultades del alma por encima de su término medio ordinario y nos hacen descubrir en nosotros una facultad de resistencia de una especie totalmente distinta, que nos da valor para poder medirnos con el todo-poder aparente de la naturaleza.”. El 1764, al llibre *Observacions sobre el sentiment del bell i el sublim*, Kant ja havia afirmat que el sublim “despierta placer pero con horror”²³



Penya-segats blancs a Rügen. Caspar David Friedrich, 1818.

Un exemple clàssic d’aquesta aproximació al sublim és una altra pintura de Caspar David Friedrich: *Penya-segats blancs a Rügen* (1818). Aquest pintor alemany s’havia casat el mateix any. Durant la seva lluna de mel, amb la seva dona van visitar uns parents al mar Bàltic. En format vertical, la pintura descriu un penya-segat de l’illa de Rügen que van visitar amb el seu germà. En la part baixa de la tela, els tres són presentats al límit del barranc mirant cap a l’abisme. Al fons, apareixen roques esmolades a la costa. Un vast mar amb dos vaixells de vela omplen la resta de la

²¹ Kant, Immanuel. (1790). *Crítica del juicio*. Madrid: Tecnos. (2011)., § 28

²² Burke, Edmund. (1757). *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*

²³ Kant, Immanuel. (1764) *Observaciones sobre lo bello y lo sublime*. Madrid: Alianza. (1990). § 1

pintura donant una profunditat emmarcada per dos arbres en la part alta. Aquesta és una descripció perfecta de les definicions de Kant i Burke.

Quan es visiten les cascades de Niagra es pot pujar en una barca per experimentar la caiguda de la massa d'aigua el més a prop possible. Amb un enorme impermeable, els turistes són transportats fins a sentir com baixen les fredes aigües. Si en algun moment la persona que comanda la barca perdés el control i anessin contra la cascada sentirien terror en veure com es dirigeixen cap a una mort segura. Però quan són coneixedors que la barca fa aquest recorregut cents de cops cada mes i mai ha passat res, els turistes senten el sublim davant de les cascades gegants. En aquest moment es poden mesurar ells mateixos amb “el tot-poder aparent de la natura”, com deia Kant. Aquesta situació és exactament la que descriu una imatge de gran format d'Andreas Gursky: la insignificància humana carregada d'enginy i superioritat moral en aquesta barca a Niagra.



Niagra Falls. Andreas Gursky, 1989.

Aquests exemples, en els quals els humans enfrontant-se a una natura turbulenta senten elevar la seva ànima gràcies al seu valor moral, és el que Kant defineix com a sublim dinàmic. Tot seguit, en la mateixa *Crítica del judici*, introdueix un altre tipus de sentiment del sublim, el sublim matemàtic:

La definición anterior puede expresarse también así: *Sublime es aquello en comparación con lo cual toda otra cosa es pequeña.* Se ve fácilmente por esto que nada puede darse en la naturaleza, por muy grande que lo juzguemos, que no pueda, considerado en otra relación, ser rebajado hasta lo infinitamente pequeño, y al revés, nada tan pequeño que no pueda, en comparación con medidas más pequeñas aun, ampliarse en nuestra imaginación hasta el tamaño de un mundo. El telescopio nos ha dado una rica materia para hacer la primera observación; el microscopio, para la segunda. Nada, por tanto, de lo que puede ser objeto de los sentidos puede llamarse sublime, considerándolo de ese modo. Pero justamente porque en nuestra imaginación hay una tendencia a progresar en lo infinito y en nuestra razón una pretensión a totalidad absoluta, como idea real, por eso esa misma inacomodación de nuestra facultad de apreciar las magnitudes de las cosas en el mundo sensible es, para esa idea, el despertar del sentimiento de una facultad suprasensible en nosotros, y el uso que el Juicio hace naturalmente de algunos objetos para este último (el sentimiento), pero no el objeto de los sentidos, es lo absolutamente grande, siendo frente a él todo otro uso pequeño. Por lo tanto, ha de llamarse

sublime, no el objecte, sino la disposició del espíritu mediante una certa representació de la que se ocupa el Juicio reflexionante.

Podemos, pues, añadir a las anteriores formas de la definición de lo sublime esta más: *Sublime es lo que, sólo porque se puede pensar, demuestra una facultad del espíritu que supera toda medida de los sentidos.*²⁴

Per Kant, el fet de confrontar-se amb un objecte enormement gran mostra la inhabilitat que tenim per captar la magnitud del mateix i, per això, descobrim una inadequació entre la nostra facultat sensible i la nostra imaginació. Aquest fet passa quan no som capaços de copsar la magnitud d'un objecte amb una sola percepció. Kant posa com a exemple en mirar un cel ple d'estels a la nit. El sentiment del sublim apareix quan ens adonem que la nostra imaginació excedeix el poder de la nostra raó i comprensió. D'aquesta forma, l'acte d'estimar magnituds d'objectes que ens sobrepassen enormement ens pot dur a experimentar el sublim matemàtic kantià: un descobriment esfereïdor de la inadequació entre la nostra imaginació i la nostra facultat de raó i un respecte cap aquesta última.

Més endavant, en la *Crítica del judici*, Kant diferencia el bell i el sublim segons “diferències remarcables”. Sobre aquestes, argumenta que la bellesa “està connectada amb la forma de l'objecte”, tenint “límits”, mentre que el sublim “es troba en objectes sense forma” i representa l'absència de límits. També diu que la bellesa també està relacionada amb la qualitat, el sublim amb la quantitat. La bellesa és finita, el sublim és infinit. Afegeix que la bellesa està relacionada amb l'objecte (si aquest és proporcionat, harmònic o simètric) però el sublim està vinculat al subjecte (a la seva ànima interior). Per finalitzar, sosté que la bellesa és un plaer directe (un plaer positiu) mentre que el sublim és un plaer indirecte (un plaer negatiu). Segons el filòsof, la bellesa és, doncs, plaent immediatament i, en canvi, el sublim, abans de tot, provoca una suspensió momentània de les facultats vitals per ser seguides per un desbordament “tant o més fort d'aquestes mateixes.”

(...) (lo bello) lleva consigo directamente un sentimiento de impulsión a la vida, y, por tanto, puede unirse con el encanto y con una imaginación que juega, y, en cambio, ésta (el sentimiento de lo sublime) es un placer que nace sólo indirectamente del modo siguiente: Produciéndose por medio del sentimiento de una suspensión momentánea de las facultades vitales, seguida inmediatamente por un desbordamiento tanto más fuerte de las mismas; y así, como emoción, parece ser, no un juego, sino seriedad en la ocupación de la imaginación. De aquí que no pueda unirse con encanto; y siendo el espíritu, no sólo atraído por el objeto, sino sucesivamente también siempre rechazado por él, la satisfacción en lo sublime merece llamarse, no tanto placer positivo como, mejor, admiración o respeto, es decir, placer negativo.²⁵

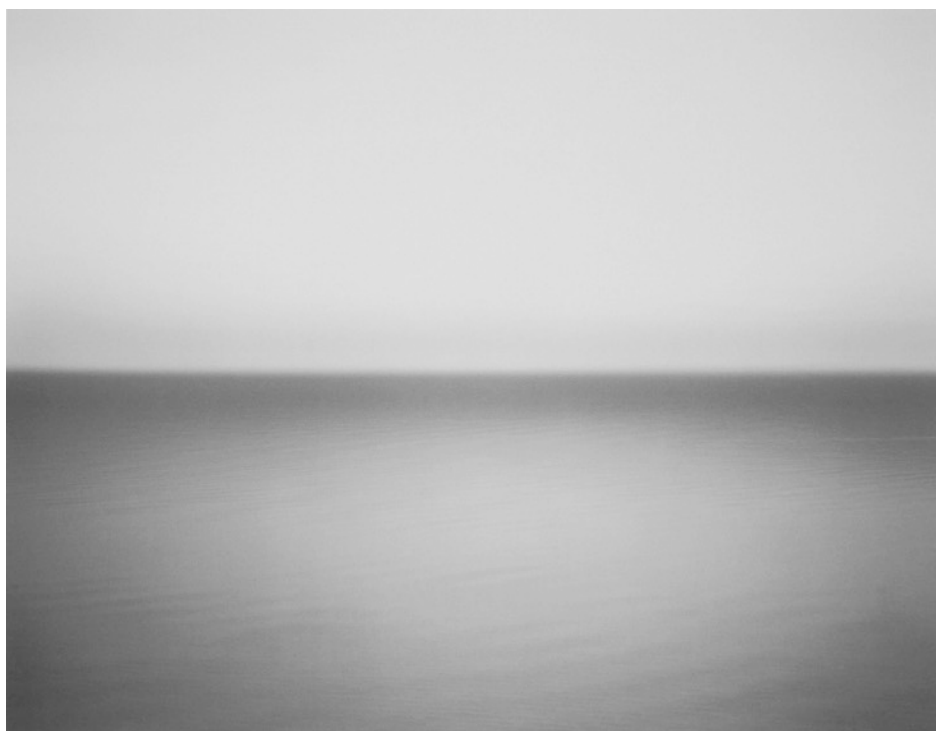
L'evolució de tota la Simfonia número 9 de Beethoven, iniciant-se amb el primer i segon moviment amb moments profundament ombrívols fins a culminar a la llum de l'últim moviment

²⁴ *Op. Cit.*, § 25

²⁵ *Ibid.*, § 23

amb l'”Oda a l'alegria” de Schiller, pot ser descrita sota els paràmetres mencionats per Kant.

A *Monjo vora el mar* (1808-10) de Caspar David Friedrich podem observar totes aquestes característiques que Kant delimita al sentiment del sublim: quantitat, il·limitat, infinit, subjecte i plaer indirecte. Aquests mateixos trets els trobem en creacions contemporànies com els *Seascapes* de Hiroshi Sugimoto, les platges de Richard Misrach, a la majoria d'imatges d'Andreas Gursky, a l'obra sobre els Alps de Walter Niedermayr, entre molts altres artistes que exploren les relacions entre natura i infraestructura humana. El sublim segueix encaixant perfectament en la nostra necessitat d'expressar el què excedeix la nostra imaginació i comprensió. El desbordament de les nostres forces vitals que es produeix en experimentar el sentiment del sublim, tal com ens senyalava Immanuel Kant en l'últim fragment citat, té una vinculació clara i evident amb el desbordament del llenguatge necessari per expressar la inefabilitat que caracteritza la mística de totes les tradicions i de totes les èpoques. Aquest desbordament, que ens porta més enllà de la raó, així com la imaginació ens hi du amb la seva inadequació amb la raó, tal com també senyalava anteriorment Kant, és el que ens mostra amb claredat una connexió intrínseca entre creació artística, el sublim i l'expressió d'una concepció del sagrat.



Boden Sea, Uttwil. Hiroshi Sugimoto, 1993.

Abans d'analitzar aquest desbordament i la seva vinculació religiosa, comentaré com l'ús del sublim, per expressar una concepció del sagrat, va aflorar molt temps abans en una de les expressions més exquisides de l'art mundial: el paisatge de la pintura tradicional xinesa.²⁶

²⁶ Aquesta noció a la Xina es considera bellesa. Aquí voldria vincular el que allà han nomenat sempre bellesa amb el que aquí es va definir com a sublim durant el Romanticisme.

EL SUBLIM EN LA PINTURA TRADICIONAL XINESA I L'EXPRESSION DEL BUTI:



Mil milles de rius i muntanyes (千里江山) de Wang Ximeng (王希孟) (1096-1119).

Rotlle, tinta i color sobre seda, 51.5 x 1191.5 cm. The Palace Museum, Beijing.

Així com la tradició del paisatge va començar a Europa al segle XVII, a Flandes, però no va ser plenament desenvolupat i difós fins al segle XIX amb el Romanticisme, a la Xina va iniciar-se més de mil anys abans que els romàntics revolucionessin el vell continent. Aquesta tradició va començar durant l'era de les Sis Dinasties (222-589) però no va ser plenament desenvolupada fins el període de la dinastia Tang gràcies a l'obra de pintors com Gu Kaizhi (顾恺之), Wu Daozi (吴道子), Zhan Ziqian (展子虔) i, sobretot, el poeta Wang Wei (王维) (699-759), entre d'altres. Va ser seguida per la gran era del paisatge xinès durant la dinastia Song del Nord quan el paisatge blau-verd de muntanya i aigua 青绿山水 va arribar a la seva cimera amb obres mestres com la pintura de gairebé 12 metres *Mil milles de rius i muntanyes* (千里江山) de Wang Ximeng (王希孟) (1096-1119), esdevenint, per molts xinesos, la seva Capella Sixtina.



Mil milles de rius i muntanyes (千里江山) de Wang Ximeng (王希孟) (1096-1119). Fragment.

En les primeres pintures, el paisatge era un fons on narrar moments històrics o de la quotidianitat de la noblesa amb figures humanes de dimensions considerables. Durant la part final de la dinastia Tang, poetes i pintors -que a la Xina tradicionalment han sigut la mateixa persona- van utilitzar la natura com a refugi i font d'inspiració quan l'ordre humà s'estava desmantellant. Aquests artistes buscaven una comunió amb l'ordre natural introduint l'home al mig de les muntanyes. Retirats a les muntanyes, buscaven un santuari de permanència dins el món natural per fugir del caos del col·lapse de la dinastia.



Excursió de primavera (遊春圖). Zhan Ziqian (展子虔) (finals del s.VI).

En la introducció d'aquesta tesina s'ha apuntat la qüestió que l'art i la poesia són fonamentals per l'expressió de l'esfera sagrada i la seva inefabilitat. És molt rellevant tenir present que a la Xina, des de sempre, les dues coses han estat unides en la mateixa persona i en la mateixa obra ajuntant text i pintura en el mateix paper.

A finals del segle VI, Zhan Ziqian (展子虔) va pintar *Excursió de primavera* (遊春圖), una obra inspiradora que influenciarà la pintura de paisatge de les següents dinasties Tang i Song, la seva era d'or. Aquesta pintura mostra un grup de persones d'excursió al sud del riu Yangtze a la primavera entre arbres i muntanyes. Aquests humans apareixen minúsculs al mig del medi natural. Més de mil anys després, Caspar David Friedrich pintarà *Les hores del dia: el matí* (1821-22), que s'ha comentat anteriorment, en la qual evoca un riu boirós de matinada amb una petita figura humana en una barca entre arbres i muntanyes. Ambdós paisatges mostren una humanitat minúscula en comunió amb la natura. Avui, podríem trobar la mateixa relació en escala i tema a *Klausen Pass* (1984), una fotografia d'Andreas Gursky en la que es poden veure un grup d'excursió als Alps creuant aquest pas a l'estiu.



Klausen Pass. Andreas Gursky, 1984.

El fotògraf nordamericà Richard Misrach utilitza un tractament similar a *Windsurfer, Pyramid Lake Indian Reservation* de 1989, on podem veure un windsurfer gairebé inapreciable al costat d'una roca gegant a la costa d'aquest llac. El sublim contemporani en fotografia tracta de forma

gairebé idèntica la descripció d'una humanitat petita al costat d'una natura desmesurada de la mateixa manera que ho havia fet Zhan Ziqian a l'*Excursió de primavera* a finals del segle VI, i que més tard també explorarà a fons el Romanticisme, amb pintors com Friedrich, sent-ne un dels



seus temes capitals. Totes aquestes tradicions han buscat el mateix objectiu en descriure la relació home-natura, un objectiu en el qual palpita de fons l'expressió de l'absolut, el sagrat, sigui la formulació que sigui (el no-res pels xinesos, el ser, Déu o el real, pels europeus) a través d'un sentiment que filòsofs com Immanuel Kant o Edmund Burke descriuen com a sublim.

Windsurfer, Pyramid Lake Indian Reservation. Richard Misrach, 1989.

Tornant a l'antiga Xina, durant la dinastia Song del Nord va ser introduït un canvi important a través d'una nova forma d'entendre la representació de la naturalesa en la pintura. El poeta Su Shi (蘇軾) (1037-1101) va aportar la idea que el propòsit de la pintura no fos representar sinó expressar. Su Shi (蘇軾) i alguns intel·lectuals pròxims volien revelar la ment del mateix artista a través de la natura en lloc de representar literalment aquest paisatge natural per l'espectador. Aquest va ser el principi de la coneguda pintura dels lletrats (文人画). La seva voluntat era utilitzar formes de la natura com a vehicle dels seus pensaments i sentiments. Això és equivalent a dir que els artistes xinesos van utilitzar la làmpada en lloc del mirall set segles abans que els europeus, utilitzant els termes de Meyer H. Abrams. Aquest crític literari nord-americà del segle XX sostenia, en el seu llibre *The Mirror and the Lamp*, que la literatura prèvia al Romanticisme era entesa com un mirall que reflectia el món seguint algun tipus de mimesi, en canvi pels romàntics escriure era més com una làmpada: la llum de l'interior de l'ànima de l'escriptor sortir per il·luminar el món.²⁷

Aquesta forma de procedir de l'artista romàntic va ser inaugurada, en la música europea, per la Simfonia número 3 de Ludwig van Beethoven (*Eroica*). La seva estrena va provocar una enorme polèmica pel fet que, per primer cop, l'artista s'ubicava al centre de la seva creació per evocar els seus sentiments. Això va passar el 1805, vuit-cents anys després que Su Shi (蘇軾) i el seu cercle donessin forma a la creació exterior a través dels sentiments de l'artista.

²⁷ Abrams, Meyer H. (1953). *The Mirror and the Lamp*. Oxford: Oxford University Press



Un camí de muntanya a la primavera (山徑春行), un paisatge d'un pintor de la dinastia Song, Ma Yuan (馬遠) (1160-1225), descriu un lletrat mirant el buit sota les branques d'un desmai amb una muntanya emboirada de fons que es fusiona amb el buit. Aquesta quietud i atemporalitat es trenca pel vol fugisser d'un ocell que es dirigeix cap a la part superior dreta de la pintura. L'ocell, en iniciar el vol, fa que les branques del desmai semblin que es moguin pel vent. L'ocell i les branques fan dirigir la mirada cap al buit, com el mateix lletrat fa. En aquesta part, el pintor va inscriure una calligrafia d'un poema de l'emperador Ningzong: "Les flors salvatges ballen raspallades per les meves mànigues. Els ocells solitaris no fan cap so quan defugen la presència de la gent"²⁸ (觸袖野花多自舞，避人幽鳥不成啼)."

Aquesta pintura mostra la bellesa com un instant de quietud trencat per la mirada d'una persona -de l'espectador de la pintura, en paral·lel- idèntica a la imatge del famós haiku de la granota del poeta japonès del període Edo, Matsuo Bashō (1686):

古池や	Un viejo estanque:
蛙飛び込む	salta una rana,
水の音	ruido de agua. ²⁹

Tal com argumenta François Cheng, a Xina la bellesa sempre ha sigut sobrevinguda, un acte de desvetllament, un aparèixer de cop. La bellesa implica un traspàs, una trobada entre els elements que formen aquella bellesa, la bellesa present i la mirada que la captura. Cheng sosté

²⁸ La traducció és meva; basada en una traducció a l'anglès del poema.

²⁹ Traducció d'Octavio Paz.

que, en el paisatge de la pintura xinesa, els minúsculs humans contemplant la natura són l'eix a través del qual tot el paisatge gira al voltant. Si ens fixem en això, es canvia la perspectiva: mentre l'home es veu com l'interior del paisatge, aquest és convertit en el paisatge interior de l'home. Per aquest humanista franc-xinès tota la pintura xinesa és espiritual en lloc de naturalista. Per tant, cal ser contemplada com un paisatge de l'ànima. De subjecte a subjecte és la forma com la humanitat estableix els seus llaços amb la natura.³⁰



Monjo vora el mar. Caspar David Friedrich, 1808-10.
Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin.

Sis segles després de Ma Yuan(馬遠), Caspar David Friedrich va pintar *Monjo vora el mar* (1808-10). Un cel enorme ocupa més de tres quarts parts de la tela. A sota, en una porció molt petita de la costa, apareix una figura molt petita d'un monjo mirant al buit. El que comunica aquesta pintura és anàleg a la idea de la presència-absència del *Tao* (道) en la que és difícil



percebre diferències. Els pintors europeus del Renaixement limitaven perfectament l'enquadrament de la composició. En aquesta pintura, Friedrich compon sense marcar límits, com si tota la pintura tendís a l'infinit. Deu anys més tard va pintar *Caminant damunt un mar de boira* (1818), en la qual apareix un home en el pic vist des de darrera observant les muntanyes. Aquesta pintura il·lustrarà perfectament la nova subjectivitat apareguda en l'estètica europea, així com ho havia fet deu anys abans Ludwig van Beethoven en la seva *Eroica*. Els nous vincles entre home i natura trobats en aquesta part del món seran a través del que els filòsofs van anomenar sublim.

Caminant damunt un mar de boira. Caspar David Friedrich, 1818. Kusthalle, Hamburg.

³⁰ Cheng, François. (2006). *Cinq méditations sur la beauté*. Paris: Albin Michel.

Com Europa, la Xina contemporània també ha seguit els seus precursors, encara més antics. La transformació moderna del seu país ha cridat l'atenció a molts dels seus artistes que l'han il·lustrat. Seguint l'exemple de la fotografia contemporània que s'ha utilitzat aquí majoritàriament amb obres de la influent escola de Düsseldorf, fundada pel matrimoni Brend i Hilla Becher, a la Xina, el fotògraf sichuanès Zhang Kechun 张克纯 crea una relació similar entre escala humana i creació humana, com hem vist abans a l'obra d'Andreas Gursky. Ambdós creen una estètica similar d'un sublim contemporani global als inicis del segle XXI, cada un partint de les seves arrels estètiques.



Entre les muntanyes i l'aigua. Zhang Kechun.

EL SUBLIM ARA I SEMPRE:

El desembre de 1948 Barnett Newman publica l'article "El sublim és ara" a *Tiger's Eye*. Es tracta d'un recull conceptual dels seus pensaments dels anys quaranta. Inicia l'escrit postulant que l'art europeu sempre s'ha allunyat de l'expressió de l'Absolut per la confusió amb l'absolutisme de la creació perfecta, provinent de l'ideal grec de la bellesa. Inicia el text amb les següents paraules:

La invención de la belleza por parte de los griegos, esto es, su postulado de la belleza como un ideal, ha sido la bestia negra del arte europeo y las filosofías estéticas europeas. El deseo natural del hombre de expresar en las artes su relación con lo Absoluto se identificó y confundió con los absolutismos de las creaciones perfectas -con el fetiche de la calidad- de modo que el artista europeo ha estado continuamente implicado en la lucha moral entre los conceptos de belleza y el deseo de sublimidad.³¹

Seguidament esbossa tot el recorregut d'aquesta "confusió" històrica que ell teoritza i acaba el text amb la següent proposta:

Creo que aquí en America, algunos de nosotros, libres del peso de la cultura europea, estamos encontrando la respuesta, al negar completamente que el arte tenga nada que ver con el problema de la belleza y dónde encontrarla. La cuestión que ahora se plantea es cómo, si estamos viviendo en una época sin una leyenda o mito que pueda llamarse sublime, si nos negamos a admitir cualquier exaltación de formas puras, si nos negamos a vivir en lo abstracto, ¿cómo podemos estar creando un arte sublime?

³¹ Newman, Barnett. (1990). *Escritos escogidos y entrevistas*. Madrid: Síntesis, p. 215.

Estamos reafirmando el deseo natural del hombre por lo exaltado, por una preocupación por nuestra relación con las emociones absolutas. No necesitamos los apoyos obsoletos de una leyenda desfasada y anticuada. Estamos creando imágenes cuya realidad es patente y que están desprovistas de los soportes que evocan las asociaciones con imágenes anticuadas, sublimes y bellas. Nos estamos liberando de las trabas de la memoria, la asociación, la nostalgia, la leyenda, el mito, que han sido los recursos de la pintura europea occidental. En lugar de hacer catedrales de Cristo, el hombre, o “la vida”, las estamos haciendo a partir de nosotros mismos, de nuestros propios sentimientos. La imagen que producimos es la de la revelación, evidente, real y concreta, que puede comprender cualquiera que la mire sin las gafas nostálgicas de la historia.³²

En aquest reclam de treballar netament des dels mateixos sentiments sense les “ulleres nostàlgiques de la història” hi ha quelcom molt essencial i que sempre ha estat allà per comprendre el sublim. No es tracta només de la idea d’expressar les emocions de l’artista que els artistes xinesos van aportar el segle XI i els europeus el XVIII, també cal sumar-li un “deseig natural de l’home pel qual és exaltat”, recollint les paraules de Newman en aquest últim paràgraf, “la nostra relació amb les emocions absolutes”.

En l’assaig clàssic de filosofia de la religió de 1917 publicat en castellà com *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*³³, Rudolf Otto afirma que el medi més eficaç que disposa l’art per representar el què és *numinós*³⁴ és el sublim. Primer es fixa en l’arquitectura remuntant-se al paleolític i passant per les antigues civilitzacions quan aixecaven grans pedres, grans temples o piràmides. Afirma que “el oscuro sentimiento de la grandeza solemne, así como de los gestos sublimes y pomposos, es, en realidad, un sentimiento bastante pristino, muy corriente aún en los hombres primitivos”. Otto creu que les civilitzacions antigues, com l’egípcia, tenien molt clar que aquestes construccions enormes que creaven “provocavan en el espíritu el sentimiento de lo sublime, y el de lo numinoso que le acompaña casi como un reflejo mecánico, eran ya conscientes de este efecto y lo perseguían de propósito.”³⁵

Unes pàgines abans, Otto desglossa les components del que ell anomena *numinós*:

Cuanto va dicho del aspecto *tremendo* del numen puede resumirse en este ideograma: inaccesibilidad absoluta. Pero al punto se advierte que para apurarlo y agotarlo por completo, ha de agregarse aún otro elemento. Es el elemento de poder, potencia, prepotencia, omnipotencia. Para

³² *Ibíd.*, p. 217-218.

³³ Otto, Rudolf. (1980). *Lo santo*. Madrid: Alianza, p. 97-104.

³⁴ En aquesta obra, Rudolf Otto crea aquest neologisme. Partint de la idea que la noció del *sagrat* o *el sant* (*lo santo*, en castellà, *le sacré*, en francès, o *the holy*, en anglès) neix exclusivament a l’esfera religiosa i que aquesta comporta una idea d’inefabilitat, com passa amb la noció de bellesa, així com de summa bondat, considera que el terme conté un excés de significació que cal precisar. En les llengües antigues (en hebreu, en llatí, en grec, entre d’altres) *sant* designava aquest excés de significació. Per extreure el contingut moral de la paraula *sant* i quedar-se només amb la noció d’excés de significació, crea aquest neologisme provisional (també vol extreure’n qualsevol contingut racional de la mateixa noció). Aquesta idea, segons aquest autor, és el fons i medul·la de totes les religions. Per aquest fi, utilitza el terme llatí *numen*, que literalment significava “senyalar amb el cap” però que, pels antics romans, ja conduïa a la idea “presència divina”, o “voluntat divina” per construir la idea de *numinós*, que senyalarà aquest excés de significació sense el contingut de bondat suprema ni de qualsevol contingut racional.

³⁵ *Ibíd.*, p. 98.

designar este elemento opto por el nombre de *majestad*. Sobre todo, porque la palabra *majestad* conserva, en su sentido actual del lenguaje, una suave, última, temblorosa huella de lo numinoso. Por eso, el componente de lo tremendo queda íntegramente reproducido en el término *majestad tremenda*. El carácter mayestático puede persistir vivo allí donde el aspecto primero del numen, su inaccesibilidad y su *orgé* cede y se apaga, como suele acontecer en la mística. A este elemento de majestad, de prepotencia absoluta, responde como su correlativo en el sujeto, como su sombra y reflejo subjetivo, aquel sentimiento de criatura que surge al contraste de esa potencia superior como sentimiento de la propia sumisión, del anonadamiento, del ser tierra, ceniza, nada, y que constituye, por así decir, la materia prima numinosa para el sentimiento de la humildad religiosa.³⁶

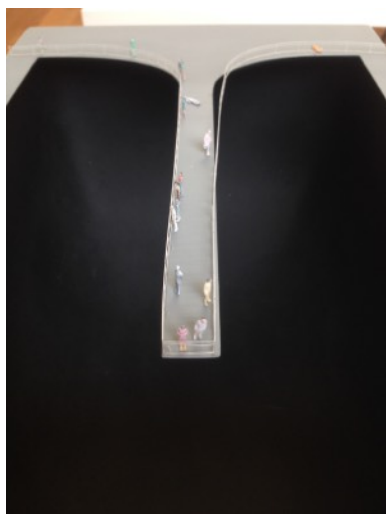
Rudolf Otto parteix del supòsit de Friedrich Schleiermacher, teòleg i filòsof alemany de la Il·lustració, segons el qual la idea de Déu genera un "sentiment de dependència", "de condicionament", per fer-lo evolucionar fins a una idea de ser "una pobra criatura", "un sentiment d'impotència davant la prepotència; un sentiment de pròpia nul·litat" que el porta a pensar en el sentiment místic:

El sentimiento de dependencia que expresa la frase de Abraham³⁷ no es el sentimiento que tiene el hombre de haber sido creado, sino el de ser pobre criatura; es el sentimiento de la impotencia frente la prepotencia; es el sentimiento de la propia nulidad. Y la *majestad* y el "ser tierra i ceniza" conducen, si la especulación se apodera de ellos, a una serie de representaciones que son bien distintas de las ideas de creación y conservación. Por un lado conducen a la *annihilatio* (aniquilación) del sujeto, y por el otro a la realidad única y total del numen o Ser trascendente, como ocurre en la *mística*. Pues en todas las formas de la mística, por mucho que se diferencien en su contenido, encontramos como uno de sus rasgos generales la desestima del sujeto, análoga a la que hace Abraham de sí propio; es decir, que el sujeto se valora sintiéndose como algo que no es verdaderamente real, que no es esencial o que incluso es completamente nulo.³⁸



Descent into Limbo. Anish Kapoor, 1992.

Fundação de Serralves, Porto (2018).



Esta desvalorización se transforma entonces en exigencia; esto es, exige ser realizada en la práctica, frente a la falsa ilusión de la realidad del sujeto, y, por tanto, exige el aniquilamiento del yo. Del otro lado lleva a valorar el objeto trascendente de referencia, como lo absolutamente eminente, por su plenitud de realidad; frente al cual el yo percibe su propia nada. <<Yo nada, tú todo.>>³⁹

No Place. Anish Kapoor, 1989.

Fundação de Serralves, Porto (2018).

³⁶ *Ibíd.*, p. 31.

³⁷ "He aquí que me atrevo a hablarte, yo, yo que soy polvo y ceniza." (Gènesis, I, 18, 27)

³⁸ *Ibíd.*, p. 32.

³⁹ *Ibíd.*, p. 33.

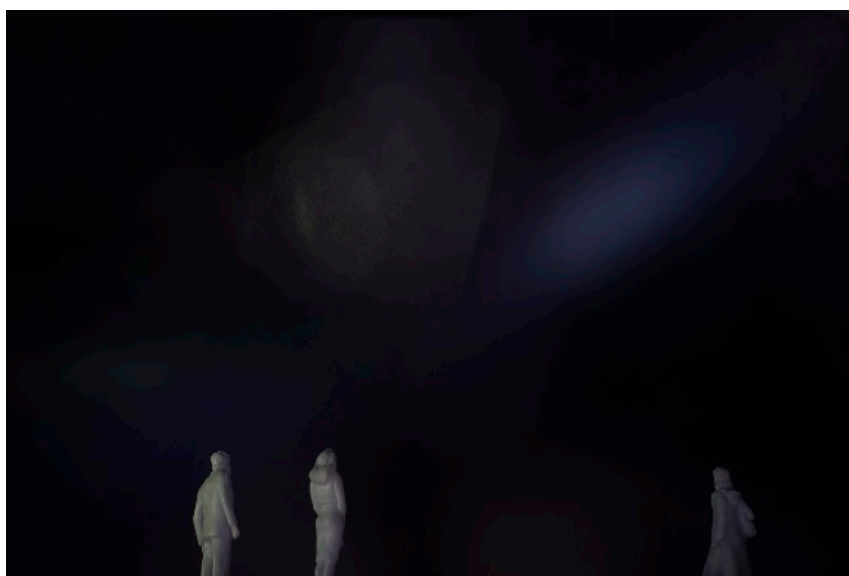
Sigui quina sigui la seva procedència històrica, com senyala Otto, la mística és on vulgui potenciació i exaltació màxima de l'element irracional de la religió.⁴⁰ El 1945, Barnett Newman publica “La imatge plàsmica”, un text que arranca amb una declaració fonamental: “El tema de la creació és el caos”. Els paral·lelismes que es poden establir amb la voluntat de produir un sentiment similar a l'espectador en la creació contemporània de certes obres d'artistes com Anish Kapoor o James Turrel són més que evidents.



Sense títol. Joan Villaplana, octubre de 2018.

Maqueta de cúpula negra mat amb esfera interior sostinguda de color negre brillant.

Escala 1/50



Sense títol. Joan Villaplana, octubre de 2018.

Espai interior en forma de màndorla negra mat.

A l'interior, hi ha una màndorla-volum negra brillant sostinguda.

Escala 1/50

⁴⁰ *Ibíd.*, p. 34.

LA LLUM BLANCA

En la tradició de les religions monoteistes occidentals la llum sempre ha esdevingut metàfora de veritat, de revelació vertical divinitat-humanitat. Aquesta llum directa tradicionalment ha sigut representada com a un raig viu, marcat i d'alt contrast amb la foscor que vol revertir, símbol de la ignorància o de la innocència humana.

A l'extrem Orient la llum es matisa, no existeix aquesta metàfora de revelació dels monoteismes. A diferència de la verticalitat de la llum occidental, a Orient la llum es torna horitzontal a través de la difusió que en fan amb materials com el paper d'arròs en l'arquitectura. La noció sagrada és horitzontal a través del buit que genera, a diferència de la sacralitat occidental de la llum reveladora. És una llum que es difon suaument i se li treu tot contrast per tal de mostrar la *in-diferenciació*, en paraules de Byung-Chul Han. En el seu assaig *Ausencia*, exposa que el que diferencia notablement Occident i Orient són els topos de l'essència i el de l'absència. Segons Laozi "Un buen caminante no deja huellas": no té rumb ni intenció, es fon totalment amb el camí, que no porta enlloc. El topos fonamental a Orient no és el ser sinó el camí (dao 道). No hi ha una teleologia que el forci a seguir un camí lineal. Per això, és decisiva la diferència entre ser i camí, entre habitar i caminar, entre essència i absència.⁴¹



Sense títol. Joan Villaplana, juny de 2019
Peça d'alabastre de dos components
(50x11,5x15 cm).
Obra concebuda per subjecció en paret blanca.
Les dues peces generen una cavitat de llum dins
l'altra.



Segons aquest pensador pont entre Alemanya i Corea, el que millor caracteritza l'essencialisme occidental és la diferenciació en oposició a la *in-diferència* de l'absència oriental; aquesta última es mostra a través de les transicions fluides, com es pot veure en l'arquitectura oriental. El temple budista no està obert ni tancat. Els seus espais estan buits i separats amb portes de paper d'arròs.

⁴¹ Han, Byung-Chul. (2019). *Ausencia*. Buenos Aires: Caja Negra Editora. p. 18-19.

Aquestes absorbeixen la llum, l'atenuen i l'aturen. És llavors quan sorgeix la “*llum detinguda*”, en paraules de Han. Una llum que no enlluerna i no té direcció:

A diferencia de la catedral, la luz no *cae desde arriba*. Y el papel le quita a la luz toda movilidad y direccionalidad. Así, surgen aguas detenidas de luz quieta. Esta luz especial “carece de dirección”, para usar una expresión taoísta. Nada es iluminado o irradiado por ella. La luz detenida, totalmente indeterminada, que se ha vuelto in-diferente, no subraya la presencia de las cosas. Las sumerge en una ausencia. El blanco es justamente el color de la in-diferenciación. El papel blanco, vacío, se opone a las coloridas ventanas con vitrales. Los colores intensifican la presencia. La luz blanca, mate, actúa como la nieve en el margen del río, que produce un paisaje de ausencia, de in-diferenciación. Esta luz de la in-diferenciación, esta entre-luz sumerge todo en una atmósfera de vacío y ausencia.⁴²

Byung-Chul Han sosté que al llunyà Orient “bello no es lo reluciente, lo transparente o lo cristalino, sino lo mate, lo nuboso, lo rodeado de nubes, lo translúcido, lo sombrío”.⁴³ En la il·luminació, Han veu una diferència contrastada entre l'espiritualitat oriental i la mística occidental de la llum i de la metafísica de la llum, on la llum potencia la presència:

El lejano Oriente tiene una relación muy reservada con la luz. No existe esa luz heroica que busca diezmar la oscuridad. Luz y oscuridad, antes bien, se arriman una a otra. Esta in-diferenciación entre luz y oscuridad también es característica de la pintura con tinta del budismo zen. El blanco mate del fondo es uniformemente claro. Las figuras parecen estar solo para realzar el blanco del papel. Tierra y cielo, montaña y agua fluyen uno en otro. Surge un paisaje flotante vacío. En los cuadros, además, la luz no tiene dirección. Y cubre el paisaje con una atmósfera de ausencia. El cielo y la tierra son uniformemente claros. No es evidente dónde termina la tierra y dónde comienza el cielo; dónde termina la luz y dónde comienza la oscuridad.⁴⁴

François Cheng sosté que l'exponent màxim de bellesa a Xina es mostra a la muntanya, quan entre els núvols s'obre una clariana efímera i apareix un cim. Tots els grans poetes i pintors xinesos han pintat les Huangshan, les Huashan o les Lushan, entre altres muntanyes taoistes esperant aquest moment. Aquestes últimes, les muntanyes Lu, conegudes per les seves boires i núvols, són les que van inspirar dos versos cèlebres del poeta del segle IV Tao Yunming que copsen de forma senzilla com els xinesos entenen la bellesa segons Cheng⁴⁵:

Recojo crisantemos junto a los setos del Este.
De repente, despreocupado, vislumbro el monte del Sur.

A Orient la bellesa és una epifania que sorgeix de cop, sovint del blanc. Un blanc que filtra, com fan els núvols. Un filtre similar a un vel, que, com s'ha mencionat en el comentari de les obres *Setanta mil vels de llum i de tenebres* al parlar del simbolisme de l'*hijab* islàmica, pot ser l'intermediari necessari per accedir al coneixement: el vel tamisa la llum per fer-la perceptible.

⁴² *Ibíd.*, p. 42-43.

⁴³ *Ibíd.*, p. 56.

⁴⁴ *Ibíd.*

⁴⁵ Cheng, François. (2007). *Cinco meditaciones sobre la belleza*. Madrid: Siruela. p. 67.

Aquesta llum filtrada i sostinguda també ha existit en l'arquitectura europea. L'església cristiana no sempre ha vehiculat aquesta llum vertical platònic-plotínica que revela una foscor per contrast, com afirma Byung-Chul Han. El Romànic va utilitzar l'alabastre per filtrar la llum dels seus petits finestrals. Sobretot en les esglésies romàniques de la vall de l'Ebre, una de les principals zones d'extracció d'alabastre de tot el món. Aquesta pedra del nostre territori filtra la llum donant una difusió contrària a la verticalitat dels finestrals gòtics. Una llum també quieta, sense direcció, que omple de blanc un buit.



San Julián de Castilseco, La Rioja.



Sense títol. Joan Villaplana, juny de 2019. En procés.

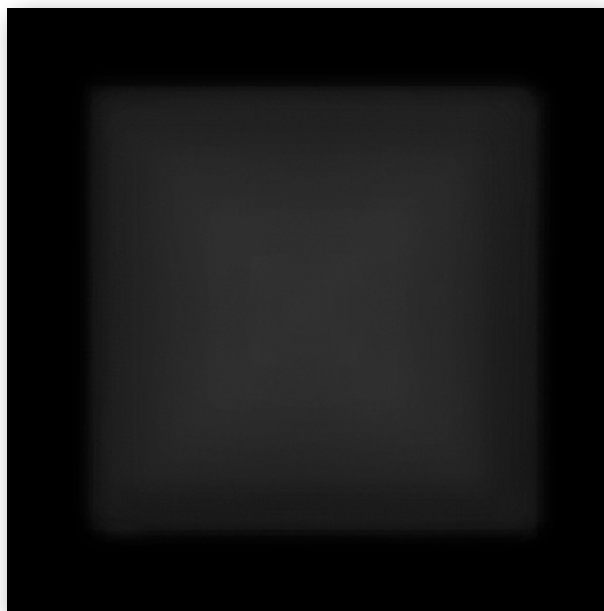
Escultura d'alabastre composta per quatre components (40x70x25 cm).

LA LLUM NEGRA

En la meditació profunda sobre la unitat, després de superar la impossibilitat de mostrar-se en imatge, apareix una diferenciació d'un negre menys negre amb un fons negre. Els místics sufís diferencien el negre amb dues qualitats o profunditats segons Henry Corbin:

La idea de “la luz negra” (persa *nūr-e sýāb*) nos obliga a establecer la distinción entre dos dimensiones de las que un inconsciente unidimensional o indiferenciable no podría dar cuenta. En la medida en que el lenguaje místico “simboliza con” la experiencia física, parece que ésta ilustra de la mejor manera posible la idea de una polaridad no tanto entre la consciencia y el inconsciente, cuanto entre una supraconsciencia y una subconsciencia. Hay una oscuridad que es la materia, y hay otra oscuridad que es la ausencia de materia. Los físicos distinguen entre el *negro* de la materia y el *negro* de la estratosfera.⁴⁶

Corbin explica que, pels místics sufís, l'etapa suprema espiritual és la llum negra. En aquesta fase, hi ha aquest negre que és matèria, que absorbeix la llum com un pou o un forn fosc; és “la tenebra de sota, la infraconsciència o la subconsciència”. Per altra banda, hi ha una llum sense matèria que ja no és la llum que es fa visible, perquè una matèria donada l'absorbeix i la restitueix en la mesura que l'ha absorbit. Corbin sosté que aquesta és la tenebra de dalt, del negre de l'estratosfera, l'espai sideral, el cel negre. Pels místics és la llum del *Deus absconditus*, “el tesoro oculto que aspira a revelar-se, a crear la percepció para ser así él mismo objeto de su percepción, y que no puede manifestarse más que velándose en el estado de objeto.”⁴⁷



Setanta mil vels de lum i de tenebres II. Joan Villaplana, setembre de 2018.

⁴⁶ Corbin, Henry. (2000). *El hombre de luz en el sufismo iraní.* Madrid: Siruela. p. 113-114.

⁴⁷ *Ibíd.*

Regularment, Anish Kapoor crea obra on mostra la profunditat d'un negre impenetrable i imperceptible. Fins i tot ha desenvolupat el que es considera el color negre més profund que existeix i pel qual es reserva els drets exclusius d'utilització, el *Vantablack*. Kapoor, però, mostra aquestes cavitats descobertes. Si bé el filtre necessari alguns cops el crea encertadament amb un efecte òptic que no permet copsar sensiblement les dimensions per haver-les d'imaginar, en moltes altres obres és una forma evident i descarnada que no ajuda a intuir els dos negres o la cobertura que hauria de tenir una imatge oculta. En aquests casos, la pràctica d'aquest artista l'allunya de la via negativa practicada pels místics de totes les tradicions la qual ajuda a entendre que no s'ha de veure directament, sinó de forma indirecta.⁴⁸

Rudolf Otto després de comentar com apareix el sentiment del sublim i l'aspecte *numinós* en l'art des dels inicis de la civilització a través de l'arquitectura, tanca el comentari sobre els medis d'expressió artística del que és *numinós* afirmant:

Pero lo sublime, lo mágico, por muy intensamente que actúen, no son más que medios indirectos en la representación de lo numinoso en el arte. En Occidente sólo disponemos de dos más directos. Pero ambos tienen carácter esencialmente negativo. Son la oscuridad y el silencio. La oscuridad debe ser tal, que quede realizada por contraste, de modo que se haga más perceptible. Debe estar a punto de vencer una última claridad. Solo la semioscuridad es "mística". Y su impresión se perfecciona cuando se asocia al elemento auxiliar de lo sublime. La semioscuridad que reina en las altas bóvedas, bajo las ramas de una arboleda, extrañamente animada y movida por el misterioso y mirífico juego de la media luz, habla siempre al sentimiento, y los constructores de templos, mezquitas y catedrales han sabido hacer de ella un uso eficaz.

En la lengua de los sonidos, el silencio corresponde a la oscuridad...

Jahveh está en su santo templo;
calle ante Él el mundo entero.

Ni nosotros ni tampoco el cantor sabemos ya que este silencio ha brotado "históricamente" del eufemín, es decir, del temor a emplear palabras ominosas y, por tanto, de la convicción de que más vale estar callado. Nosotros, el psalmista y Tersteegen, cuando dice:

Dios está presente,
calle todo en nosotros⁴⁹

En la pràctica del *zazen*, la meditació sentada del budisme zen, un cop realitzada una posició de lotus amb el *mudra dhyāna* -juntant els dos dits pulgars-, la persona que medita adopta una posició mental de comptar fins a deu vegades les seves respiracions fins a tornar a començar pel principi. Amb aquesta senzilla operació racional pot augmentar el silenci mental evitant la

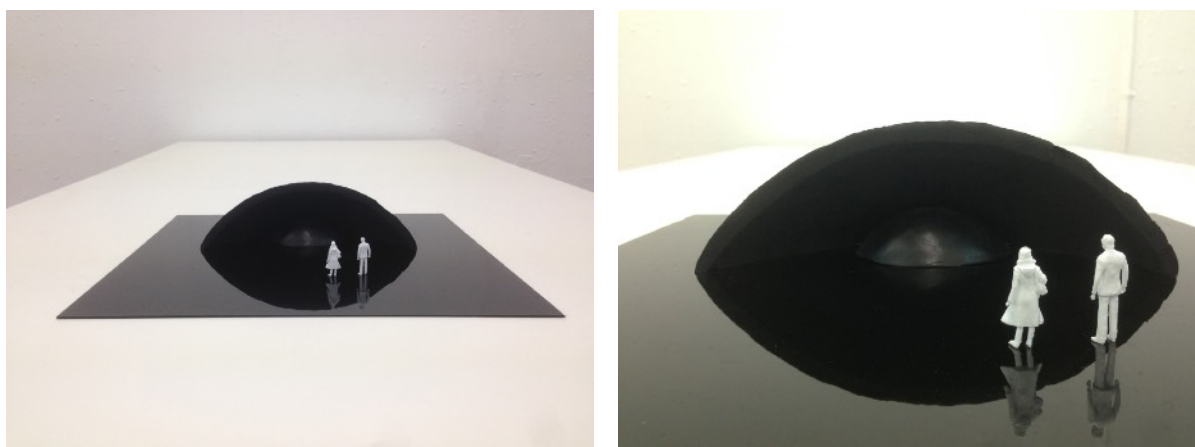
⁴⁸ Sorprenentment *Descent into Limbo* no està creada amb *Vantablack* sinó amb un color blau que, un cop entrat dins la sala i la porta tancada per evitar influència lumínica exterior i mantenir la tènue llum de l'espai que crea, es converteix en un fons negre imperceptible on només actua la raó amb un esquema similar al sublim matemàtic kantianà abans mencionat un cop és conexedora de les dimensions reals de l'esfera i els seus sentits no poden captar.

⁴⁹ *Op. Cit.*, p. 100-101.

irrupció del parlar mental que és font de pensament dispers. Alhora, seguida contra una paret, mira al terra més pròxim amb els ulls semi oberts per generar una visió que no és visió, una imatge tenebrosa, inconscient i sense imatges, una visió que no és el fosc absolut, que podria desbordar la imaginació generant imatges mentals, de la mateixa forma que ho fa el silenci absolut si un no compta. En aquest estat de semi silenci i semi visió, de tenebres i semi foscor, la persona que medita penetra en el silenci més profund.

Aquestes últimes reflexions sobre la foscor i el silenci de Rudolf Otto i del budisme zen ens porten de nou a la via negativa de l'acostament a l'inefable i al silenci que Ludwig Wittgenstein demanava en tancar el seu *Tractatus logico-philosophicus* expressant que "D'allò de què no es pot parlar, cal guardar-ne silenci"⁵⁰, amb el qual he iniciat aquesta tesina i, d'aquesta forma, també la tanca. Un tancament que no oblidava el més important que el mateix filòsof va expressar unes línies abans i que totes les tradicions coincideixen: el silenci del buit de Déu es mostra.

6.522 L'inexpressable, tanmateix, existeix. Es *mostra*, és el que és místic.⁵¹



Sense títol. Joan Villaplana, octubre de 2018.

Maqueta per la instal·lació de mitja màndorla negra mat amb volum de màndorla negra brillant a l'interior en terra negre-mirall o aigua.

Escala 1/50

⁵⁰ *Ibíd.*, p. 154.

⁵¹ *Ibíd.*



Sense títol. Joan Villaplana, juny de 2019. En procés.

Maqueta de conjunt de 13 cubs velats amb vel de seda negra natural (322x322x322 cm).

La dimensió de cada cub amb el següent del seu interior manté la relació de la secció àuria.

Partint d'un cub d'1 cm de costat velat amb seda natural negra, es van sobreposant cubs amb una relació de dimensions proporcional a la secció àuria. Cada un d'ells està velat. Els 13 cubs d'aquesta obra tenen les següents mides de costat: 1 - 1,6 - 2,6 - 4,2 - 6,9 - 11,1 - 18 - 29 - 47 - 76 - 123 - 199 - 322 cm. El cub s'assenta a terra i pot ser observat des de tots els seus costats per l'espectador. L'espai i la il·luminació han de crear un efecte gràcies al qual es puguin copsar els 13 cubs.

CONCLUSIONS

En la introducció d'aquesta tesina s'ha assenyalat la necessitat de pensar la creació artística contemporània a través de l'art sacre. Aquest àmbit fonamental de l'art ha viscut canvis paradigmàtics arran de la crisi paral·lela de la seva forma -la bellesa clàssica europea- i del seu contingut -la caiguda de les teologies després de la crítica nietzscheana. Com va senyalar Mircea Eliade, l'art contemporani abstracte contribueix en un desocultament del sagrat en un món profà. No cal seguir buscant en els llenguatges figuratius clàssics una noció d'un absolut, la forma que va adoptar el sagrat a partir del segle XX és més pròxima a l'abstracció. En relació al contingut, la caiguda de les teologies no significa que el món es va secularitzar completament. Com defensen pensadors com Mark C. Taylor, en el món actual, la religió està més present en tots els àmbits humans que en altres temps pel fet de no estar circumscrita als temples. Està immersa i sense control en espais com la política o l'economia, entre d'altres, i continua sent una religió però amb un Déu difús.⁵²



Com s'ha mencionat, la teoria postmoderna anuncià que les imatges són com pantalles que ens separen de la realitat i avui ens dificulten l'accés a aquesta⁵³, actualització de la visió fonamental de Plató en el mite de la caverna. En els llenguatges religiosos, els vels són les imatges sempre necessàries per separar-nos del real i donar-nos consciència del seu possible desocultament i inaccessibilitat.

Les tres premisses necessàries de recerca i creació que s'han anunciat en la introducció de la tesina han sigut imprescindibles totes elles per fer un acostament a la imatge del què no té imatge.

La primera afirmava que des de la creació artística es pot fer un acostament al sagrat que no és possible des del pensament especulatiu. Tot i l'acompanyament de tot el pensament teòric d'aquesta

⁵² Taylor, Mark C. (2011). *Después de Dios*. Madrid: Siruela.

⁵³ Flusser, Vilém. (2001). *Una filosofía de la fotografía*. Madrid: Síntesis.

tesina, aquest no ha nodrit l'acte creatiu sinó que l'ha acompanyat i el pot haver ajudat a entendre's. L'acte artístic acostuma a néixer d'una visió més enllà del pensament racional.

La segona premissa deia que l'acostament cal fer-lo a través de la via negativa. Com afirmen totes les místiques, aquest és el camí per fer un millor acostament a què no es pot definir. En el cas de les imatges, la imatge del què no té imatge cal que sigui un negatiu. L'obra ha acabat sent un motlle negatiu del què s'ha intentat tractar plàsticament.

La tercera premissa, vinculada també a la via negativa, assenyalava que cal preservar la visió indirecta. Com han indicat totes les religions, a través del vel, la llum tamisada o altres filtres aquí comentats, només la visió indirecta ajuda a formar una idea del què és irracional.



El final d'aquest procés de creació condueix a entendre que les imatges són els vels necessaris que posem entre nosaltres i el ser per escalfar-nos amb ell sense cremar-nos.

El període creatiu en el marc d'aquest màster ha servit per sintetitzar qüestions sobre mística dels estudis en filosofia de la religió que vaig fer en la llicenciatura en Humanitats de la Universitat Pompeu Fabra, i les exploracions sobre les nocions de la bellesa i el buit en l'art xinès, a través de la seva representació de les muntanyes sagrades, realitzades en diferents invitacions docents en centres d'art i universitats xineses durant els últims quatre anys. Un període de recerca que ha servit per posar les bases de tot aquest procés creatiu centrat en la possibilitat o la impossibilitat de la imatge quan es tracta el sagrat. Una qüestió que uneix culturalment Orient i Occident, passant per Orient pròxim.

Els pintors lletrats xinesos compartien la noció de la identificació absoluta amb la naturalesa. Aquí s'ha vist comentant el gir que es dona quan la petita figura humana en centre del paisatge converteix aquest paisatge en el seu interior. François Cheng sosté que qui més s'acosta a aquesta idea a Occident és Schelling. Amb les seves paraules conclourem les de Raimon Pannikar i aquest filòsof idealista que han iniciat la introducció d'aquesta tesina:

Coloca la verdadera creación artística en el lugar supremo, por encima incluso de la especulación filosófica. Se esfuerza en mostrar que, ávido de conocer lo Absoluto, el Espíritu, el que habita el hombre, inicia una búsqueda cuyo objeto es encontrar la identidad del yo y del mundo. Una identidad superior en la que el yo y el mundo coinciden sólo la puede realizar el arte. Pues en el acto de creación, el artista objetiva la idea en la materia, y por ende, subjetiva también la materia. En el arte se reúnen entonces los contrarios aparentemente irreconciliables que son el espíritu y la naturaleza, sujeto y mundo, singular y universal. Una obra que alcanza la grandeza contiene una infinidad de intenciones y de virtualidades; es verdaderamente la figura del infinito en lo finito, único lugar en que las contradicciones se resuelven en paz.⁵⁴

⁵⁴ Cheng, François. (2007). *Op. Cit.*, p. 86.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. (2008). *Traces du sacré*. Paris: Éditions du Centre Pompidou.
- Arabi, Ibn. (2016). *Tratado de la unidad*. Barcelona: Sincronía.
- Belting, Hans. (2009). *Imagen y culto*. Madrid: Akal.
- (2011). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz.
- Burckhardt, Titus. (2000). *Principios y métodos del Arte sagrado*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.
- (2006). *Introducción al sufismo*. Barcelona: Paidós.
- Cheng, François. (2004). *Vacío y plenitud*. Madrid: Siruela.
- (2007). *Cinco meditaciones sobre la belleza*. Madrid: Siruela.
- Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- Cirlot, Victoria. (2005). *Hildegard von Bingen*. Barcelona: Herder.
- (ed.). (2006). *Mística y creación en el siglo XX*. Barcelona: Herder.
- (2010). *La visión abierta. Del mito del Grial al surrealismo*. Madrid: Siruela.
- (2017). *Imágenes negativas*. Viña del Mar: Mundana Ediciones.
- Clottes, Jean. (2008). *Cave Art*. London: Phaidon.
- Corbin, Henri. (1993). *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn'Arabi*. Barcelona: Destino.
- (2000). *El hombre de luz en el sufismo iraní*. Madrid: Siruela.
- (2003). *Templo y contemplación. Ensayos sobre el Islam iraní*. Madrid: Trotta.
- Crone, Rainer; Stosch, Alexandra von. (2008). *Anish Kapoor*. Munich: Prestel Verlag.
- Danto, Arthur C. (1999). *Después del fin del Arte*. Barcelona: Paidós.
- (2005). *El abuso de la belleza*. Barcelona: Paidós.
- (2013). *Qué es el arte*. Barcelona: Paidós.
- Duch, Lluís. (1998). *Mito, interpretación y cultura*. Barcelona: Herder.
- Druckerey, Timothy (ed.). (1996). *Electronic Culture. Technology and Visual Representation*. New York: Aperture.
- Dupré, Louis. (1998). *Simbolismo religioso*. Barcelona: Herder.
- Eliade, Mircea. (1998). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós.
- (2000). *El mito del eterno retorno*. Madrid: Alianza.
- (1995). *El vuelo mágico*. Madrid: Siruela.
- (1999). *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus Ediciones.
- (1999). *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*, vol. 2, *De Gautama Buda al triunfo del Cristianismo*. Barcelona: Paidós.
- Eliot, T. S. (1987). *Cuatro cuartetos*. Madrid: Cátedra.
- (2004). *El bosque sagrado*. Barcelona: Langre.
- (2005). *La tierra baldía*. Madrid: Cátedra.
- Flusser, Vilém. (2001). *Una filosofía de la fotografía*. Madrid: Síntesis.

- Guénon, René. (1988). *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- (2003). *El simbolismo de la cruz*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.
- Hadot, Pierre. (2015). *El velo de Isis*. Barcelona: Alpha Decay.
- Han, Byung-Chul. (2019). *Ausencia*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Heidegger, Martin. (1997). *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza Universidad.
- (2003). *Observaciones relativas al arte – la plástica – el espacio / El arte y el espacio*. Pamplona: Cuadernos de la Cátedra Jorge Oteiza.
- (2003). *Ser y tiempo*. Madrid: Trotta.
- Jullien, François. (2008). *La gran imagen no tiene forma*. Barcelona: Alpha Decay.
- Jünger, Ernst. (2003). *El corazón aventurero: Figuras y caprichos*. Barcelona: Tusquets.
- Kandinsky, Vasili. (1996). *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Paidós.
- Maestro Eckhart. (2003). *El fruto de la nada y otros escritos*. Madrid: Siruela.
- Melloni, Javier. (2003). *El uno en lo múltiple*. Santander: Sal Tarrae.
- (2010). *El Cristo interior*. Barcelona: Herder.
- (2018). *Perspectivas del absoluto*. Barcelona: Herder.
- Mennekes, Friedhelm. (1997). *Joseph Beuys: pensar Cristo*. Barcelona: Herder.
- Newman, Barnett. (1990). *Escritos escogidos y entrevistas*. Madrid: Síntesis.
- Nieto Alcaide, Víctor. (1978). *La luz, símbolo y sistema visual*. Madrid: Cátedra.
- Otto, Rudolf. (1980). *Lo santo*. Madrid: Alianza.
- Panikkar, Raimon. (1979). *Culto y secularización*. Madrid: Marova.
- (2012). *Espiritualitat, el camí de la vida*. Barcelona: Fragmenta.
- Parménides. (2011). *El origen de las cosas*. Madrid: Gredos.
- Plató. (2011). *Diálogos I*. Madrid: Gredos.
- Rexer, Lyle. (2013). *The Edge of Vision. The Rise of Abstraction in Photography*. New York: Aperture.
- Rilke, Rainer Maria. (1987). *Elegías de Duino. Los sonetos a Orfeo*. Madrid: Cátedra.
- Rothko, Mark. (2007). *Escritos sobre arte (1934-1969)*. Barcelona: Paidós.
- Schelling, F.W.J. (2005). *Sistema del idealismo transcendental*. Barcelona: Anthropos.
- Silesius, Angelus. (2005). *El peregrino querúbico*. Madrid: Siruela.
- Sontag, Susan. (1981). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa.
- Tanizaki, Junichirô. (2006). *Elogi de l'ombra*. Manresa: Angle Editorial.
- Tàpies, Antoni. (2007). *La realidad como Arte*. Murcia: Colección de Arquitectura.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw. (2010). *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos.
- Taylor, Mark C. (2011). *Después de Dios*. Madrid: Siruela.
- Trías, Eugenio. (2001). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel.
- (2000). *La edad del espíritu*. Barcelona: Ediciones Destino.

Ueda, Shizuteru. (2004). *Zen y filosofía*. Barcelona: Herder.

Vega, Amador. (2005). *Arte y santidad. Cuatro lecciones de estética apofática*. Pamplona: Universidad Pública de Navarra.

--- (2010). *Sacrificio y creación en la pintura de Rothko*. Madrid: Siruela.

--- (2011). *Tres poetas del exceso. La hermenéutica imposible en Eckhart, Silesius y Celan*, Barcelona: Fragmenta.

Wittgenstein, Ludwig. (1997). *Tractatus logico-philosophicus*. Barcelona: Edicions 62.