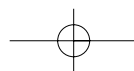


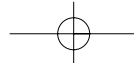
**Sobre el cel,  
el cel en l'art contemporani.**

Tesi doctoral,  
Montserrat Altet Girbau

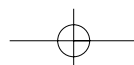
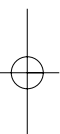
Dirigida pel doctor Josep Mata Benedicto  
Professor del Departament d' Escultura  
Facultat de Belles Arts de Barcelona

Divisió de Ciències Humanes i Socials  
Universitat de Barcelona





Al meu estimat Ignasi de Lecea i Flores de Lemus,  
que va morir el 28 de novembre de 2005.



## Sobre el cel El cel en l'art contemporani



MONTSERRAT ALTET

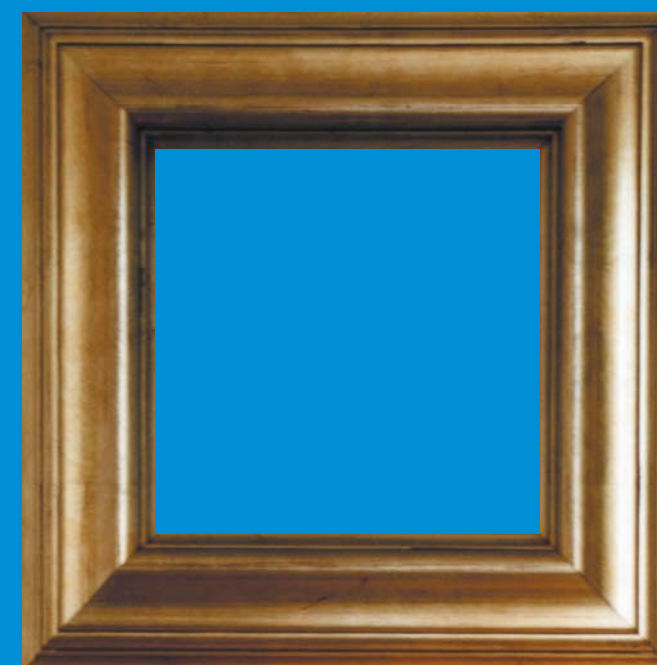
Per desenvolupar aquesta tesi he seguit, en tot el que he pogut, les suggerències i orientacions del meu director de tesi, el doctor Josep Mata i Benedicto, professor de la Facultat de Belles Arts de Barcelona. Espero no haver-lo defraudat i desitjo que aquesta tesi s'aproximi al que ell esperava, alhora que li vull transmetre el meu més sincer agraïment per la confiança que ha tingut en la meua manera de fer en l'elaboració de la tesi.

Han passat deu anys des de que vaig començar aquesta tesi. El meu estimat Ignasi va insistir en que deixés de buscar excuses i que l'acabés. A ell li dec haver-la acabat, gracies a la seva generosa i entusiasta ajuda, exigència i dedicació.

També he comptat amb la col·laboració d'amics i familiars, com Loni Geest, la meua germana Carme, Agustí Jané, Albert Larriba, Josep de Cabanyes, Uwe Geest, Yael Langella, Josep Maria Busquets, la meua mare Isabel i el meu fill Pep, així com tota la família de Lecea que m'han fet costat en tot moment, per poder portar a terme aquesta tesi en moments tan difícils.

<b>Presentació</b>	3
<b>Punt de partida</b>	21
<b>Entre la terra i el cel</b> interactuant amb el cel	81
<b>El teatre del cel</b> reproduint el cel a la terra	81
<b>Una nova dimensió</b> el temps del cel	127
<b>El cel i les ciències naturals</b> estudis de núvols	169
<b>Aïllant espais de cel sobrenatural</b> representacions de l'atmosfera	211
<b>Del cel a l'espai</b> del cel sobre la terra a la terra des de l'espai	249
<b>Símbols del cel</b> abstraccions, lletres i estrelles	289
<b>Conclusió</b>	337
<b>Bibliografia</b>	381

# Presentació



*Sobre el cel* és un recorregut sobre les visions del cel des de l'art, en una lectura contemporània. *Sobre el cel* és una investigació que s'endinsa en la tradició i en la contemporaneïtat, que recorre imatges conegudes i que en part es materialitza en l'obra que he anat desenvolupant al llarg d'aquests darrers anys en què aquesta tesi s'ha anat configurant.

En el procés que ha donat lloc a aquesta tesi conflueixen per tant, l'aproximació a diferents visions o imatges que la pràctica artística ha anat configurant al llarg del temps, ja sigui a través de la visió directa de les obres que he pogut veure o mitjançant les reproduccions o referències a l'abast. És doncs, una investigació que es conclou en una doble visió paral·lela i complementària: les aproximacions personals a una mostra d'obres, que tracten de recollir un ampli espectre de les visions sobre el cel que els artistes ens han anat llegant i la presentació de l'obra pròpia amb les referències i suggeriments derivats del procés d'investigació paral·lel.

En la definició del context de la tesi crec important presentar a continuació els punts de partida, la base a partir de la qual s'ha conduït la investigació. Els punts de partida seran: la influència del pensament científic i, en aquest cas, el d'una contemporaneïtat marcada per les noves imatges que la ciència ens ofereix del cel i de l'espai i el de la tradició, com a element essencial de referència així com les possibilitats d'una lectura contemporània d'aquesta tradició, des de la pràctica artística, per configurar una visió actual de pràctiques alienes. Una visió autònoma, que deriva de la metodologia de la història de l'art i que probablement n'és complementària. Decisiva en aquesta direcció ha estat l'aportació de George Kubler que "intenta fixar les premisses indispensables per situar l'obra d'art dins un ampli àmbit cultural"<sup>1</sup>.

Art, cel, ciència i mitologia, estan extraordinàriament entrelaçats. Aquests enllaços, als quals s'anirà fent referència en el desenvolupament del text, no són, però, l'objectiu essencial d'aquesta tesi. El marc de referència no serà el de l'observador distant que tracta de presentar un fenomen aliè, sinó el de la nova ciència experimental, que és conscient de fins a quin punt el resultat d'una investigació està condicionat pel propi investigador i pels experiments que planteja<sup>2</sup>. Sóc conscient que dins del marc de referència de la cultura de la contemporaneïtat, quan es vol tractar sobre el cel, cal un punt de vista nou que derivi del que s'ha anomenat la conquesta espacial. Aquest fet i les noves consideracions sobre les relacions entre el temps i l'espai, ens donen una visió diferent de l'espai i del cel, una visió que condiciona les imatges i les actituds a l'hora de tractar-los, ja sigui des de l'art o des de la ciència.

La tradició pot ser interpretada des de la nostra visió contemporània. Per exemple, és clar que qualsevol interpretació de *Stonehenge*, (figura 15)

1. Antonio Bonet Correa, al pròleg de la primera edició espanyola de George Kubler. *La configuración del tiempo*. Madrid: Nerea, 1988, p. 9.

2. "Amb el seu romàntic idealisme matemàtic, Heisenberg va tractar de substituir la física materialista per l'espiritualitat de les formes platòniques i de demostrar la irrealitat dels objectes materials i la indeterminació dels fenòmens. Heisenberg va integrar a l'investigador amb l'experiment, de manera que les seves decisions contribuïen a modelar la pròpia realitat física" Cfr. George Kubler. *La configuración del tiempo*. Madrid: Nerea, 1988, p. 43.

només pot ser contemporània. Cap text, cap notícia, ens avala una hipotètica visió dels seus constructors quan anaven col·locant els enormes elements de pedra. Només podem fer-ne una interpretació des de la nostra cultura, des dels nostres coneixements i des de les nostres emocions quan ens aproximem a aquest fantàstic *cromlec*. Si la literatura no necessita una nova llengua per poder ser contemporània, les arts plàstiques tampoc han de renunciar a crear les seves pròpies imatges a partir de la tradició, per tal de construir a partir d'ella o amb una part d'ella, noves històries i imatges d'avui.

La tesi, no vol ser ni un catàleg exhaustiu ni una enciclopèdia referent al cel, sinó una obra plàstica, una configuració d'un conjunt d'obres prou conegudes o divulgades, per tal d'estructurar un relat.

*Sobre el cel* es planteja com una selecció personal d'obres al voltant del cel, com una invitació a redescobrir una sèrie de pintures, escultures, arquitectures i fotografies, a través de la meua mirada. Una mirada que no pretén canviar el significat de les obres ni manipular-les, sinó incitar al lector a penetrar en el meu univers personal, per tal de poder gaudir d'una percepció diferent. Aquest relat s'ha anat forjant, tramant, ordint i elaborant des d'una mirada d'artista del nostre temps i no pretén competir amb les visions dels historiadors. Un relat que esdevé com un palimpsest poètic de l'obra sobre l'obra<sup>3</sup> i que, a poc a poc, en el procés de definició d'aquesta tesi, sovint pregunta més que no explica. *Sobre el cel*, invita el lector, a participar d'aquest univers, a seguir-lo amb la seva pròpia mirada i imaginació, sense oferir-li cap nou codi d'anàlisi, només a deixar-se portar a través dels elements que poden haver estat el desencadenant d'aquesta poètica que m'ha seduït.

En la selecció, m'han interessat les obres dels artistes que permeten una percepció diferent en cada època i que des de la contemporaneïtat es puguin definir pel que tenen de poesia. Els artistes elegits són artistes del desaprendre: interessats en tornar a començar des de zero, en buscar noves maneres de fer art, lluny de les normes clàssiques de les acadèmies, en la línia del pintor Ad Reinhardt<sup>4</sup> (figura 6). D'aquesta nova visió del *tornar a començar*, m'ha interessat especialment el creixent interès i assimilació de la filosofia oriental, una filosofia que ens ha portat al coneixement més profund dels humans com a éssers metafísics. La suma d'aquestes actituds ha donat lloc a un art que ja no és un art d'il·lusió ni d'abstracció, sinó un art que és possiblement més humà que tots els altres i que pren forma només a través de la percepció directa de l'observador. Aquestes noves actituds, que tendeixen a fondre el celeste i el celestial ens porten a l'espai, però també a saber veure altres cels.

El nostre camí transcorrerà a través de visions d'una enorme força suggestiva, com les imatges del *Lightning Field* de Walter De Maria, amb

els seus quatre-cents parallamps al desert de Nou Mèxic (figura 12) la pintura de la *Tempesta* de Giorgione, (figura 13) o els cels ennuvolats de John Constable (figura 65) obres, aparentment privades de tota mena d'artifici i que es perceben d'un cop d'ull. Potser *Sobre el cel*, tan sols es pugui copsar tancant els ulls.

El relat d'aquesta tesi es presenta com un viatge iniciàtic, a la manera de les metàfores de l'antiguitat: un punt de partida, anomenat introducció, un recorregut de set etapes a través de les imatges del cel i un punt d'arribada –l'obra pròpia– anomenat conclusió. En aquest recorregut sobre les arts visuals, s'ha volgut tenir en compte també, d'una manera especial, la imatge global de la publicació, com una millor manera d'integrar l'espectador-lector en el relat.

L'elecció del número set és arbitrària, però dins de l'arbitrarietat he volgut recórrer una vegada més a la tradició. Set són els colors de l'arc de Sant Martí –imatge de la llum– set, les notes musicals i set, els dies de la creació del món segons el Gènesi. També són set les esferes o graus celestials i els ordres angelicals<sup>5</sup>. El set sembla ser que comporta un component cíclic que no es tanca, és com un punt d'interrogació que s'obre a un nou cicle del qual s'ignora el sentit<sup>6</sup>.

Abans de redactar el relat d'aquest viatge m'he permès de consultar el llibre d'Umberto Eco, *Como se hace una tesis*, sobre el meu propòsit. Explica que fer una tesi significa aprendre a posar en ordre les pròpies idees i a ordenar les dades<sup>7</sup> i que el sentit positiu i progressiu de l'estudi no s'ha d'entendre com una collita de nocions, sinó com una elaboració crítica d'una experiència<sup>8</sup>. Eco també explica que hem de treballar sobre un contemporani com si fos un clàssic i sobre un clàssic com si fos un contemporani, tant sols així, diu, us divertireu més i fareu un treball més seriós<sup>9</sup>. I acaba explicant que una tesi és un exercici de divulgació, on les coses s'expliquen perquè tothom les entengui i que, llegint els grans científics o els grans crítics veurem que, llevat poques excepcions, són sempre claríssims i no els fa vergonya d'explicar bé les coses<sup>10</sup>. Una altra cosa que també recomana, és que el tema ha d'interessar algú.

En el període en el que s'ha anat configurant aquesta tesi, s'han celebrat almenys quatre exposicions que d'una manera total o parcial, i des de diferents punts d'aproximació, es refereixen al cel. Sens dubte aquest treball els deu molt. L'enfocament de cadascuna era ben diferent, com també ho és el d'aquesta tesi que, possiblement, podria ser la base d'una cinquena.

El 1993 se'n van fer dues: una, *Le bruit des nuages*, comissariada per Peter Greenaway<sup>11</sup>, a París, que al cap de poc temps, es va poder veure a la Fundació Joan Miró de Barcelona. L'altra *Azur*, va ser organitzada per la Fondation Cartier pour l'Art Contemporain<sup>12</sup> i comissariada per Hervé

3. Peter Greenaway, introducció a *Le bruit des nuages*. Catàleg d'exposició. París: Réunion des Musées Nationaux, 1992, p. 6.

4. Lucy Lippard, *Overlay. Contemporary Art and the Prehistory*. Nova York: Pantheon Books, 1983, p. 78.

5. German Ancochea i Maria Toscano. *El símbolo del número*. Barcelona: Ediciones Obelisco, 1992, p. 60.

6. Federico Revilla. *Diccionario de Iconografía*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1990, p. 88.

7. Umberto Eco. *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*. Barcelona: Gedisa, 1982, p. 24.

8. Umberto Eco. *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*. Barcelona: Gedisa, 1982, p. 15.

9. Umberto Eco. *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*. Barcelona: Gedisa, 1982, p. 37.

10. Umberto Eco. *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*. Barcelona: Gedisa, 1982, pp. 177-178.

11. *Le bruit des nuages*. Exposició al Museu del Louvre, departament de les arts gràfiques, Hall Napoléon, del 3 de novembre de 1992 a l'1 de febrer de 1993. Catàleg d'exposició. París: Réunion des Musées Nationaux, 1992.

12. *Azur*. Exposició a l'antiga seu de la Fundació Cartier a Jouy-en-Josas, del 28 de maig al 12 de setembre de 1993. Catàleg d'exposició. París: Martial Snoeck i Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, 1993.



Chandès. La tercera, el 1999, va ser *Cosmos. From Romanticism to Avant-garde*, comissariada per Jean Clair, al Museu de Belles Arts de Montreal i que també es va poder veure al cap de molt poc temps al Centre de Cultura Contemporània de Barcelona<sup>13</sup>. Finalment, la última, també el 1999, va ser *1 Monde Réel*, organitzada per la Fondation Cartier pour l'Art Contemporain i comissariada per Hervé Chandès<sup>14</sup>.

*Le bruit des nuages* era una exposició concebuda per Peter Greenaway amb la col·laboració de Renier Van Brummelen i Jan Roelfs i va ser realitzada pels serveis museogràfics del Museu del Louvre a París el 1992. L'exposició era una obra plàstica de Peter Greenaway i s'estructurava al voltant del recorregut del vol. En aquesta exposició, Peter Greenaway s'oposa al creador d'imatges i presta la seva veu a unes obres ja reunides i comentades per d'altres, inscrites i inventariades al museu des de feia molt temps. La selecció del tema invita a la descoberta d'algunes desenes d'obres –dibuixos i escultures– per un artista del nostre temps i incita a una apreciació diferent, una confrontació de dues mirades. En aquesta exposició, l'evocació de la pesantor i de l'enlairament, del desplegament de les ales, de tot un seguit de vents, de nuvolades i de precipitacions, no són més que metàfores i el títol és una paradoxa: *Le bruit des nuages* –el soroll dels núvols– que són silenciosos. Peter Greenaway, ho materialitza en una dramaturgia. El joc consisteix a restituir una trajectòria curvilínia integrant les obres en un recorregut escènic: en la cambra obscura de la consciència íntima, allà on l'espectador s'identifica amb les imatges. L'exposició transcorre per nou seqüències narratives, fent al·lusió als nou cercles de l'infern de Dant Alighieri. Els murs de l'exposició formen un túnel per suggerir la pesantor, i l'espai badalla per simular un vol fins i tot el terra s'inclina, en pendent suau, per esmorteir la caiguda. Els títols dels capítols organitzen l'escenari: *Pesanteurs terrestres, Vols possibles, Envols, Les cieux, A basse altitude, La stratosphère, La grande chute commence, Les disgraciés, Voler en enfer*<sup>15</sup>. D'aquest inventari minuciós del detall, on proliferen les qüestions insòlites, en neix una mirada profana, sacrílega. L'obra perd l'aura de què parla el filòsof Walter Benjamin: la seva presència mítica.

L'exposició *Azur* (1993) també és un relat poètic al voltant del blau del cel i es configura, mitjançant una obra plàstica del seu comissari Hervé Chandès, el mateix que més tard, el 1999, va comissariar l'exposició *1 Monde Réel*. Ambdues van ser organitzades per la Fondation Cartier pour l'Art Contemporain. La selecció d'obres que fa, pintures, escultures i fotografies, abasta totes les èpoques de la història de l'art. Ordenades segons el títol dels capítols i quasi com en un diccionari, les obres es presenten acompanyades d'escrits de diferents autors, que completen l'obra poètica al voltant de la visió del blau del cel, d'impressions, significats, tractaments i utilitzacions de l'*azur*: el color blau del cel, el to de blau que només es pot veure en la interfase entre el dia i la nit. El filòsof Gaston

Bachelard, els artistes Ad Reinhardt, Henri Matisse, Paul Claudel, Wassily Kandinsky i d'altres, com Stéphane Mallarmé: *De l'éternel azur la sereine ironie...*, desfilen al llarg d'una presentació que s'organitza en dotze capítols: *Voyage dans le bleu, Les couleurs de l'azur, Fragments d'azur, Pierre et ligne d'azur, La tête dans les nuages, Histoire et variations d'un infini: Le bleu entre le ciel et la terre, L'abîme et le vertige, De la sublimation baroque, La Côte d'Azur, Le soupir du bleu de l'espace, Au-dessus du volcan i Le ciel des idées*. Acaba amb un petit diccionari del cel: *Entre le vert et le bleu*<sup>16</sup>.

L'exposició *Cosmos. From Romanticism to Avant-garde* (1999), en paraules del director del Museu de Belles Arts de Montreal<sup>17</sup>, es refereix a la representació imaginària, de l'infinit de l'espai interestel·lar, que s'ens fa més pròxim, en tant que podem arribar a una aproximació d'allò que és inabastable. El plantejament de l'exposició, de Jean Clair i el seu equip, ofereix un fil argumental que porta l'observador, a través d'un laberint que connecta la contemplació romàntica de la lluna de la generació del pintor Caspar David Friedrich, cap a les imatges més recents de l'espai de la NASA, tot passant per l'àmplia visió humana, dels panorames de les grans ciutats del segle XIX. L'exposició s'atura, en les imatges monumentals del paisatge natural nord-americà, amb les seves metàfores d'una frontera per conquerir, però també en les ciutats flotants que prengueren forma en les fantasies dels constructivistes russos i que continuaren a través de les constel·lacions de Joan Miró i en moltes altres imatges. Aquesta exposició és molt més que un intent de mostrar les conquestes de la ciència en l'exploració de l'univers. Centrada en la producció d'artistes que pertanyen a diferents escoles, presenta totes les metàfores possibles d'una frontera visual, a través de la intenció i de les visions dels artistes representats.

Finalment, l'exposició *1 Monde Réel*, era una exposició que s'estructurava bàsicament sobre un conjunt de sis pel·lícules: *Out of the present* (1991-1992) d'Andrei Ujica; *2001. Odissea de l'espai* (1968) de Stanley Kubrick; *Solaris* (1972) d'Andrei Tarkovski, segons la història *Solaris* de Stanislas Lem (1961); *Alphaville* (1965) de Jean Luc Godard; *Le voyage dans la lune* (1902) de Georges Méliès, segons la història *De la Terre a la lune* de Juli Verne (1865); i *Wallace i Gromit, un gran dia a fora* (1989) de Nick Park. Totes aquestes pel·lícules estan relacionades amb l'home i l'espai. Acompanya aquest discurs, la col·lecció de joguines sobre el mateix tema, propietat del suís Rolf Fehlbaum i també una sèrie d'obres de diferents artistes i diferents entrevistes als actors més rellevants del discurs. La mostra es completava amb el meteorit de Tamentit (Algèria) –de 74 x 77 x 50 cm i 500 kg de pes, cedit pel Museu d'Història Natural de França– i d'un lloc web en què també participaven diferents artistes.

El viatge, el relat d'aquesta tesi, també es configura com un cicle de creació on a cada etapa es presenten set imatges diferents del cel, de l'evocació del cel i del temps a través de l'art. No són més que metàfores:

13. *Cosmos. From Romanticism to Avant-garde*. Exposició al Pavelló Jean-Noël Desmarais del 17 de juny al 17 d'octubre del 1999. Catàleg d'exposició. Munic, Londres, Nova York: Prestel Verlag-The Montreal Museum of Fine Arts, 1999. També hi ha un catàleg de la mostra celebrada a Barcelona.

14. *1 Monde Réel*. Exposició a la seu de la Fondation Cartier pour l'Art Contemporain a París del 30 de juny al 14 de novembre del 1999. *1 Monde Réel*. Catàleg d'exposició. París: Édition Actes Sud, 1999, versió anglesa a Éditions Scalo.

15. Pesantors terrestres, Vols possibles, Enlairaments, Els cels, A baixa altitud, L'estratosfera, La gran caiguda comença, Els disgraciats i Volar a l'infern.

16. Viatge pel blau, Els colors de l'azur, Fragments d'azur, Pedra i línia d'azur, El cap als núvols, Històries i variacions d'un infinit: el blau entre el cel i la terra, L'abisme i el vertigen, De la sublimació barroca, La Costa Blava, El suspir del blau en l'espai, Per sobre del volcà, El cel de les idees, i acaba amb un petit diccionari sobre el cel: Entre el verd i el blau.

17. Guy Cogeval al pròleg de *Cosmos. From Romanticism to Avant-garde*. Catàleg d'exposició. Munic, Londres, Nova York: Prestel Verlag-The Montreal Museum of Fine Arts, 1999, p. 15.



tempestes elèctriques, calendaris, observatoris, pintures, escultures, fotografies, teatres... que són l'equipatge d'una aventura fantàstica. El relat, esdevé una mena d'atlas personal o de quadern de viatge, de diferents actituds que m'han anat interessant i que, en el punt d'arribada, fa èmfasi en les actituds que la meua obra tracta d'explorar-explotar i reformular, però sempre des de la consideració que la contemporaneïtat no és una cosa *ex-novo* sinó que aprofundeix, reformula i reconsidera la tradició amb les vivències d'avui.

Set són doncs les etapes del viatge:

La primera, "Interactuant amb el cel", intenta recollir una sèrie d'actituds d'aprehensió del cel distant, descobrint-ne els seus secrets, tot forçant-lo a manifestar el seu poder o bé, jugant amb ell com a suport o teló de fons. En aquesta etapa, presidida per les visions de *Lightning Field* (figura 12) de l'artista nord-americà Walter De Maria, ens envoltarà sempre l'aura del sublim romàntic, de les obres llunyanes, gairebé inaccessibles o bé efímeres, que només es poden conèixer mitjançant la fotografia. Aquesta etapa continua amb referències a *La Tempesta* de Giorgione (figura 13), a *Stonehenge* (figura 15) i als nous observatoris: l'*Observatory* de Robert Morris (figura 17) a Ljssel-Zuider Zee (Països Baixos), el del *Roden Crater* de James Turrell a Arizona (figura 18) i el de *Star Axis* de Charles Ross (figura 20) prop d'Albuquerque. Les següents escales passen per les posicions més lúdiques dels *Sun Tunnels* de Nancy Holt, al desert d'Utah (figura 22) i pel *Remolí en el cel* de Dennis Oppenheim (figura 25). L'etapa finalitza amb les creacions del *Sky Art*, d'Otto Piene, amb l'*Arc de sant Martí* de la cloenda dels Jocs Olímpics de Munic del 1972 (figura 28). Totes aquestes obres són imatges de la contemporaneïtat en què, entremig, s'hi poden veure, de polissons, l'obra *La Tempesta* de Giorgione redescoberta pels romàntics en els seus enigmes, amb una parella llunyana cincentista, i el cromlec de *Stonehenge*, ara un *ready made* sense les referències del seu temps.

La segona etapa del viatge "El teatre del cel", obrirà les portes a les representacions d'una altra manera d'aprehendre el celestial, que es presenten a través de la reducció al domèstic tridimensional. Aquesta etapa està presidida per la *Cambra sepulcral del faraó Seti I* (figura 29) que va morir l'any 1279 aC, una cambra que sota un cel astronòmic, orienta el viatge del faraó per les nits del més enllà. També hi veurem una representació paral·lela, la que l'arquitecte Senmut havia concebut per la seva pròpia tomba (figura 32) i que mai no va ser completada. El relat transcorrerà després pel *Pantheon* (figura 34) d'Adrià, metàfora de l'univers dels romans i arribarà al *bel composto* de Bernini, amb la fantàstica representació del cel i de *L'èxtasi de santa Teresa de Jesús* (figura 39). A l'expressió del poder del cel terrenal, que es manifesta amb les pintures aèries de Tiepolo (figura 41) al sostre de la residència episcopal de Würzburg li seguirà el

cel de la raó del *Cenotafi de Newton* (figura 43) d'Étienne-Louis Boullée i el cel tranquil, celeste i urbà del *Teatro Olimpico* de Vicenza (figura 45) d'Andrea Palladio. També de polissó, s'hi colarà, cap al final, amb la seva obra *Clouds Canyons*, (figura 50) la subtilitat oriental de David Medalla que es pot considerar pròxima a les propostes de Bernini.

La tercera etapa del nostre viatge s'endinsa en el temps: "Els temps del cel", aquesta quarta dimensió que la ciència ens ha descobert, tot just ara fa cent anys, a l'ombra de les *Très Riches Heures du Duc de Berry* (figura 51) un magnífic relat tardomedieval del cel i de la vida. Una obra que iniciaren els germans Limbourg i que ha estat objecte d'una nova lectura contemporània per Marcel Broodthaers (figura 52). Cel i temps ens acompanyaran també a través de les *Quatre Saisons* de Nicolas Poussin (figura 55) de les fotografies del llibre del cel americà, de Richard Misrach (figura 59) de l'instant del *Bigger Splash* (figura 62) un instant del paradís californià de David Hockney. Després veurem instants de temps real, davant l'eclipsi, de Tacita Dean (figura 61) i instants del temps pur, aïllat, en les obres d'On Kawara (figura 64). Tradició i contemporaneïtat es barregen en les visions d'aquesta etapa, en les representacions del pas del temps, de les estacions, dels dies, de les hores i de l'instant.

A la quarta etapa tornem enrere pel camí de la ciència de la relativitat cap a les ciències naturals. "El cel i les ciències naturals" ens torna a acostar a les visions celestes, al món del real, amb l'estudi dels núvols, *Cloud Study* de John Constable (figura 65) del 28 de setembre de 1821, que serà una primera base de referència. Després veurem, en altres estudis, visions paral·leles que, com els del seu contemporani John Ruskin (figura 71) tracten d'analitzar les visions del cel de manera "científica", per reconstruir-les en nous paisatges. Tal com ja ho havia fet abans el pintor Claude le Lorrain, Constable necessitava els ocells per transmetre'ns la transparència del cel. En l'ambient de la National Gallery, el quadre de Constable, és una translació del cel de Londres (figura 67) que vaig fotografiar aquell mateix dia (figura 70). Però, en emmarcar el cel, vaig constatar que ja no hi apareixien ocells, sinó tan sols avions. Avui, en la contemporaneïtat, el medi celeste no es pot representar amb els ocells que el travessen, sinó amb els avions. Les fotografies d'Alfred Stieglitz ja ho explicaven, 90 anys més tard, de l'estudi de núvols de Constable, amb el dirigible que solcava el cel (figura 77). Més tard, en la contemporaneïtat, Alighiero Boetti ho ha fet amb els seus cels farcits d'avions, com en *Cieli ad alta quota* (figura 86): els ocells del cel contemporani, amb els quals els viatgers han pogut jugar des de les tauletes dels avions de l'*Austrian Airlines*. Uns altres avions, fotografiats als aeroports, amb la mirada irònica de Peter Fischli i David Weiss (figura 82) també apareixeran seguidament en aquest relat i ens donaran pas al cel de Vincent Van Gogh, el cel de la *Nuit étoilée* (figura 89) que s'ha relacionat amb l'espai d'Einstein. En la reconsideració moderna del cel de la ciència, que

aborda aquest capítol, la imatge final ens porta als cels de René Magritte (figura 92) on les ciències se sumen a la imaginació, a les dimensions del pensament i s'expressen en la imatge pictòrica d'un cel blau convencional que encara avui s'anomena "cel de Magritte". L'evolució de la ciència i de la tècnica, de la raó a la modernitat, expliquen les diferents imatges d'aquest capítol.

Avançar en aquest posar en qüestió el món real serà l'objectiu de la cinquena etapa del nostre viatge, on apareix, d'una manera natural, el contrapunt al celeste: les "Representacions de l'atmosfera" que aïllen espais del celestial. On era necessari representar ocells, dirigibles o avions, per tal de fer palès el caràcter eteri del representat, també s'hi pot trobar una altra dimensió del cel, una dimensió que podria estar representada pels vitralls medievals (figures 93-95) com a primera imatge d'aquest capítol. A aquesta visió seguiran les d'artistes estretament influïts per aquestes atmosferes de llum: les obres de Bill Viola (figura 97) i les de James Turrell (figura 101) on la llum té una posició essencial. Turrell explica com el va emocionar, quan era estudiant, el canó de llum del projector de diapositives projectant imatges de l'obra de Mark Rothko (figura 99) una obra del qual també es veurà en aquest capítol. El relat seguirà amb d'altres artistes que, en dues dimensions, han sabut transmetre aquesta atmosfera del cel, la condició del celestial. Sota aquesta perspectiva, es veuran seguidament, les obres de Hiroshi Sugimoto (figura 104) de Gerhard Richter (figura 106) i finalment, el *Monjo caputxí a la vora del mar* (figura 108) la imatge de Caspar David Friedrich davant l'infinit celestial del cel transcendent.

A la sisena etapa del nostre relat el celeste i el celestial, esdevenen espacials. Comença amb el que es va anomenar la conquesta espacial, on en realitat s'inicia la nostra contemporaneïtat. "Del Cel a l'Espai, del Cel sobre la Terra a la Terra des de l'Espai", inverteix clarament una de les sòlides relacions anteriors de la humanitat amb el cel. Així ho mostra la imatge de referència d'aquest capítol, el collage de Richard Hamilton *Just What Is It that Makes Today's Homes so Different, so Appealing?* (figura 109). Hamilton presenta aquí un símptoma d'aquesta inversió: el sostre de la sala d'estar ha passat d'estar ocupat pel viatge astronòmic de Senmut (figura 29) o pels cels pintats de Tiepolo (figura 41) o del *Teatro Olimpico* (figura 45) a estar ocupat per una imatge de la Terra vista des del cel. En les següents imatges, totes contemporànies dels primers viatges de l'home a l'espai, veurem Yves Klein jugant, ja, amb la terra blava (figures 113) i també veurem els dibuixos naïfs de l'astronauta soviètic Ivan Istochnikov ¿Joan Fontcuberta? (figura 115). Les visions del cel de Thomas Ruff (figures 119 - 120) en aquesta nova relació, ens tornaran a presentar imatges del que han vist uns i altres –o les màquines- visions del que no arribarem a conèixer mai, si no és mitjançant reproduccions com les que ens ofereix també l'obra de Vija Celmins (figura 121). A partir

d'ara la Terra és blava i el cel és negre. Ens ho van fer saber els grans divulgadors de l'astronomia del segle XIX –Guillemin, Flammarion i Juli Verne– (figures 123, 125, 126) en oferir-nos imatges que tan sols es podien percebre a través de la física i dels seus aparells. Aquesta etapa es tanca en ella mateixa, amb el contrapunt de la batalla de l'espai, quan Ilya Kabakov ens presenta *The Man Who Flew Into Space from His Apartment* (figures 127, 128, 129) un món no tan feliç com el que ens prometia Richard Hamilton.

Després d'aquest salt a l'exterior s'arriba més fàcilment a la setena i última etapa del viatge, del relat, quan s'esborren o es difuminen el celeste i el celestial i apareixen les "Abstraccions del Cel". Els símbols, les lletres i les estrelles, que són els instruments de representació i de lligam que han anat configurant les nostres pròpies tradicions i que ocupen el lloc de les nostres imatges del real –el cel conegut per tothom– ens fan arribar al llenguatge de les idees. Aquesta última etapa s'inicia en la imatge del cel tatxonat d'estrelles, probablement la imatge simbòlica del cel que, amb diferents matisos, ha tingut una durada més llarga en la història de l'art. Un cel que es pot veure en el sostre de la tomba de Nefertari (figura 130) i en d'altres construccions de l'antic Egipte, però també en l'anomenat *Mausoleu de Gal·la Placídia* a Ravenna (figura 133) a la *Capella Scrovegni* de l'Arena a Pàdua (figura 135) a la *Sainte Chapelle* (figura 139) dels reis de França a París, i que arriba fins a les escenografies neoclàssiques de Karl Friedrich Schinkel (figura 142). Una mena d'ideograma del cel, que ens acompanyarà al llarg de més de tres mil anys. Però, en les successives imatges, es veuran també, els blaus de Joan Miró (figura 144) els de Barnett Newman (figura 146) i el negre suprematista de Kasimir Malevich, l'abstracció última (figura 149). El recorregut ens portarà també a les noves abstraccions que Roy Lichtenstein va crear a partir dels punts Ben Day (figura 151) i acabarem el nostre viatge amb les lletres, amb la poesia visual de Lawrence Weiner (figura 155 - 156) i la d'Ian Hamilton Finlay (figura 158).

El relat s'ha organitzat com una obra plàstica, una obra original i autònoma d'un treball que, amb diferents intensitats de dedicació, s'ha anat desplegant al llarg dels últims deu anys a través de la metàfora d'un viatge iniciàtic, que en el seu recorregut s'atura en visions del món real i del món de les idees, en imatges de la contemporaneïtat i de la tradició, sempre des d'una òptica contemporània i que conclou amb obres pròpies que tracten de reflectir, més enllà del llenguatge escrit, els resultats parcials d'aquestes investigacions.

## El punt de partida

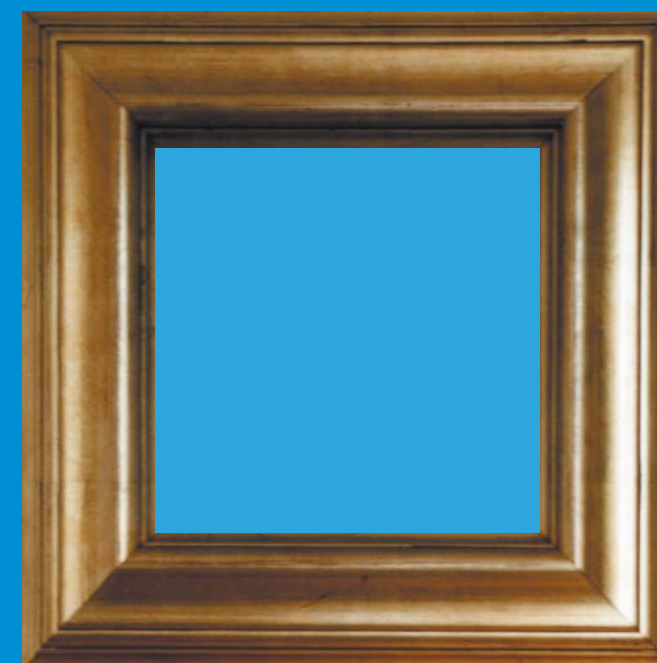






Figura 1.  
Bernhard Prinz  
*Revolutionshimmel*  
1689-1992

En l'estructura d'aquest relat, el punt de partida recull les posicions, influències i preocupacions a l'hora de començar a treballar en aquesta tesi que se sintetitzaran també, evidentment, a través de set imatges.

La primera no podia ser cap altra que el cel que ens acompanya sempre com a experiència quotidiana i que, tot i les seves diferents manifestacions i aparences, constitueix potser l'única experiència comuna a tota la humanitat.

Si com a experiència quotidiana l'art també ens acompanya sempre, no és estrany doncs, que les seves visions del cel també ho hagin fet. Però el cel no és un acompanyant mut, Bernhard Prinz el fa parlar a través dels títols de les seves obres *Revolutionshimmel* 1689, –Cel de revolucions– (figura 1) i *Revolutionshimmel* 1789 (figura 2). Aquestes són obres que conclouen una exposició anomenada: *Los géneros de la pintura. Una visión actual*, que el 1994-1995 va ser exhibida al Centro Atlántico de Arte Moderno, al Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla i a l'antic Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid (MEAC).

Són innumbrables els intents que s'han fet per definir el romanticisme i també són innumbrables les ocasions en què s'ha posat de manifest la impossibilitat de circumscriure el terme a una sèrie de manifestacions culturals, en un marc d'espai i temps aïllat del trajecte que recorre la història de la humanitat<sup>1</sup>. En aquestes obres, Bernhard Prinz ens mostra la vigència del sublim romàntic en la nostra sensibilitat contemporània i també la importància del títol, en les obres actuals, no tan sols com una

estructura lingüística que parafraseja i explica el contingut d'una imatge, sinó com un mecanisme de significació i de comunicació que afecta el llenguatge pictòric. Des de les paraules del títol, de les imatges dels núvols i de la posta de sol que presenta, es pot entreveure una aproximació romàntica al sublim. Aquí, el títol emfasitza el caràcter bicèfal de la representació i afegeix, als valors textuais de la imatge icònica, la seva càrrega semàntica<sup>2</sup>.

En aquestes fotografies, Prinz entén el paisatge dels núvols i de les tempestes com una al·legoria de les revolucions polítiques i porta la representació fotogràfica del cel, dels núvols i de les postals de postes de sol<sup>3</sup>, a la categoria de paisatge ideal i abstracte. La història que presenta és el triomf de la llum revolucionària en la lluita contra les tenebres.

En realitat l'obra de Prinz no vol ser una nova representació del cel i dels núvols a través de la fotografia, sinó que tracta més aviat sobre el fet que el paisatge del cel mancat de la base de recolzament de l'horitzó, resulta el més espiritual i sublim de tots els paisatges pintats. És per això que la seva transcripció contemporània en la fotografia, acaba sent molt més enigmàtica i abstracta<sup>4</sup>. Aquesta tesi no pretén ser revolucionària, probablement en el seu inici la majoria de les revolucions tampoc no pretenien ser-ho, més aviat pretén rescatar antigues mirades des de nous valors.

Els historiadors Rosen i Zerner<sup>5</sup> diuen que el nou lloc que ocupa el paisatge en l'art és clarament el resultat del culte a la natura que es va anar imposant a partir de la Revolució Francesa, en què el jardí paisatgístic

Figura 2.  
Bernhard Prinz  
*Revolutionshimmel*  
1789-1992

1. Menene Gras. *El Romanticismo como espíritu de la modernidad*. Barcelona: Montesinos, 1983, p. 13.

2. Geles Mit. *El título en las artes plásticas. La imagen desvelada por el nombre*. València: Fundació Alfons el Magnànim 2002, pp. 12-13.

3. Malcolm Andrew comenta sobre les postals de postes de sol que els turistes del segle xx portaven a casa, que les belles escenografies naturals que recollien, molt sovint amagaven escenaris de risc. Veure: Malcolm Andrews. *Landscape in Western Art*. Oxford i Nova York: Oxford University Press, 1999, p. 222.

4. Santiago B. Olmo, "Paisaje fotografiado" a: José Alberto López, (ed.). *Los géneros de la pintura. Una visión actual*. Catàleg d'exposició. Madrid: Publicaciones de Estética y Pensamiento, 1994, pp.131-132.

5. Charles Rosen & Henri Zerner. *Romanticismo y Realismo. Los mitos del arte del siglo XIX*. Madrid: Hermann Blume, 1988, p. 68.



6. Rosalind Krauss. *Le Photographique. Pour une Théorie des Ecarts*. Paris: Editions Macula, 1990, pp. 197-207. Presenta aquell col·loqui com un element important en la història alemanya de la fotografia. Bernhard Prinz és alemany i molt probablement influït per aquesta nova reconsideració de la pròpia tradició.

7. Anna Mohal. "Alliances magiques", París, 1999, a [www.goethe.de/fr/par/art/portrait/prinz/rapimo.html](http://www.goethe.de/fr/par/art/portrait/prinz/rapimo.html) 2004, p. 2.

8. Rosa Montero, "El pavo" a: *El País*. Barcelona, 28 de desembre de 2004.

9. Neil Armstrong a la Lluna 1969. *El País Semanal*, núm. 178 de 17 de juliol 1994, portada i pp. 15, 24.

10. Georges Didi-Huberman. *L'Empreinte*. Catàleg d'exposició. París: Centre Georges Pompidou, 1997, pp. 49-50. El catàleg explica paral·lelismes d'aquest acte: les empremtes de Buda i de Crist com un manifest d'autoritat, de signatura i de presència real.

11. Tonia Raquejo. *Land Art*. Madrid: Nerea, 1998, pp. 9-10.

anglès va ser una de les primeres manifestacions. Però en una anàlisi més profunda, el desenvolupament del paisatgisme va ser un element més en l'efervescència general del llenguatge de l'art, en un moment en què tothom dubtava de tot, no tan sols en política, sinó també en els altres aspectes de la cultura. Els romàntics creien que les formes més simples de la natura podien parlar directament, que podien expressar sentiments i idees sense la intervenció de la cultura. Somiaven en crear, mitjançant el paisatge, un art que fos, alhora personal i objectiu, l'expressió immediata universalment intel·ligible, un llenguatge que no fos discurs sinó evocació. Els núvols revolucionaris de Prinz potser estan fent una reflexió en aquest sentit, en referir-se als estrets lligams entre la revolució i els paisatges d'un nou món que el romanticisme ens ha obert.

Bernhard Prinz en fa la seva pròpia versió a *Quan els mots fracassen*, una exposició sobre la pràctica fotogràfica, que es va fer a l'antiga república de Weimar<sup>6</sup>, els anys 30 del segle XX. Quan les paraules fallen és bo obrir els ulls a la imaginació. En aquest relat, els núvols revolucionaris de Prinz poden encapçalar molt bé aquest punt de partida, amb les seves representacions al·legòriques, les seves fotografies de color, sense *passe-partout*, posades sota un vidre, amb un sumptuós marc de fusta, penjades en un veïnatge misteriós, amb alineacions semblants a un retaule dels altars medievals, han fet que la seva obra sigui qualificada de metafísica o de teatre del món<sup>7</sup>. Finalment la seva fotografia, emancipada de la pintura, reprendrà els gèneres que l'art abstracte va rebutjar, com el retrat i la representació. Potser, com que la meua obra, sovint també fa servir els marcs i en ocasions evoca i s'acosta al retaule, de seguida se m'han fet pròximes aquestes imatges dels cels revolucionaris de Prinz, que em semblen un bon inici per aquest relat.

En arribar a aquest punt es planteja la retòrica del discurs sobre la contemporaneïtat. Un discurs sempre reiterat quan s'inicia una col·lecció en qualsevol museu d'art contemporani, que sovint oblida que la contemporaneïtat exigeix un subjecte que la percebi en temps real.

Si per aquesta tesi la temporalitat no és rellevant, sí que es pot assenyalar que des del tema que es tracta existeix un punt de ruptura, un punt de canvi d'experiències i de significats que se situa en la presència humana en el cosmos: el 12 d'abril del 1961 Yuri Gagarin, (figura 3) en el primer viatge espacial d'un ésser humà, va ser el primer home que va veure la Terra blava i el cel negre. L'Sputnik 1, llançat el 4 d'octubre del 1957, va ser el punt de trencament. Era una bola de 86,5 kg amb un simple transmissor de ràdio. Després l'Sputnik 2, posat en òrbita el 3 de novembre del 1957, ja tenia una massa de 543,3 kg i hi viatjava a bord la gosseta Laika, el primer ésser viu que va ser posat en òrbita. La consolidació definitiva d'aquesta nova visió, esdevindrà del 16 al 24 de juliol del 1969, quan l'expedició de Neil A. Armstrong, Edwin E. Aldrin jr. i Michael Collins acaba



situant l'home sobre la Lluna (figura 4). Aquests 12 anys, del 1957 fins al 1969, podrien considerar-se l'inici d'una nova etapa en l'art i en la ciència. Avui, quan escric aquestes línies, acabo de llegir al diari com Rosa Montero es refereix a aquest fenomen. "Recordo els vespres de Nadal de la meua infantesa..., aquelles nits gebrades i cristal·lines, aquells cels negríssims atapeïts d'estrelles i solcats pels primers sputniks, resplendents estels artificials que es podien seguir a simple vista"<sup>8</sup>.

Moltes més coses succeïren aquells anys, com per exemple el maig del 1968, un altre cel revolucionari, que ens podria mostrar Bernhardt Prinz. És clar que amb les imatges que havia avançat la ciència, la nostra visió del cel ja no podria ser mai més la mateixa. Però quan l'home sembla dominar l'univers, és també quan és més que conscient de la seva petitesa. Potser és per això que va tenir tanta importància mediàtica la petjada de l'home sobre la lluna<sup>9</sup>. La fotografia (figura 5) va ser divulgada arreu del món com a prova de la gran proesa. Aquesta petjada donava constància de la presència humana en un territori somiat, no posseït. Si trepitjar és posseïr<sup>10</sup>, deixar la petjada impresa com una empremta, és conquerir, és omplir un espai abans buit, és convertir un no espai (en aquest cas el galàctic) en un lloc.

La petjada que va deixar enrere l'astronauta Neil A. Armstrong, ha estat qualificada com una obra del *Moon Art* o art de la lluna i té el seu paral·lelisme en el *Land Art* americà d'aquells anys. L'exploració de l'univers a través dels viatges espacials que s'anaven portant a terme en aquells moments crearen la "cultura del cosmos". Pel·lícules com *2002 odíssea de l'espai* de Stanley Kubric, realitzada el 1968, van divulgar entre el públic grans dosis de ciència ficció i les conseqüències que la teoria de la relativitat té en la nostra concepció del temps. En aquesta pel·lícula, el protagonista és engolit per una mena de monòlit còsmic que resulta ser la quarta dimensió per on viatja a la velocitat de la llum<sup>11</sup>.

Figura 3. Yuri Gagarin, composició sobre la seva sortida a l'espai

Figura 4. La Lluna fotografiada des de l'Apollo XI 1969

Figura 5. Petjada de Neil Armstrong a la Lluna 1969

12. Apocalipsi 12,1. *Versió del Nou Testament grec-llatí-català*. Barcelona: Associació Bíblica de Catalunya –Editorial Claret– Societats Bíbliques Unides, 1995, p. 654.

13. Eileen Reeves. *Painting the Heavens. Art and Science in the Age of Galileo*. Princeton i Chichester: Princeton University Press, 1997, especialment les pp. 29, 40, 47, 138, 160-163.

14. William Vaughan. *British Painting. The Golden Age*. Londres i Nova York: Thames and Hudson, 1999, p. 188.

15. Quentin Bajac i Agnès de Gouvion Saint-Cyr. *Dans le champ des étoiles. Les photographes et le ciel 1850-2000*. Catàleg d'exposició. París i Stuttgart: Réunion des Musées Nationaux, 2000.

16. Sobre la fotografia de la Lluna. Cfr. Christopher Phillips. "Magnificent Desolation. The Moon Photographed" a: *Cosmos. From Romanticism to Avant-garde*. Catàleg d'exposició. Munic, Londres i Nova York: Prestel Verlag-The Montreal Museum of Fine Arts, 1999, pp. 144-149.

17. Documenta IX. *Guide/Kurzführer*. Stuttgart: Cantz, 1992, p. 80.

18. Didier Ottinger. "Contemporary Cosmologies" a: *Cosmos. From Romanticism to Avant-garde*. Catàleg d'exposició. Munic, Londres i Nova York: Prestel Verlag-The Montreal Museum of Fine Arts, 1999, p. 285.

19. Priscilla Colt. *Art Journal*, XXIII, núm. 1 (1963), pp. 78-79. Citada a: George Kubler. *La configuración del tiempo*. Madrid: Nerea, 1988, p. 198.

20. Frances Colpitt. *Minimal Art. The Critical Perspective*. Seattle: University of Washington Press, 1993, (edició original 1990) p. 129.

21. Didier Ottinger. "Contemporary cosmologies" a: *Cosmos. From Romanticism to Avant-Garde*. Catàleg d'exposició. Múnic, Londres i Nova York: Prestel-The Montreal Museum of Fine Arts, 1999, p. 282.

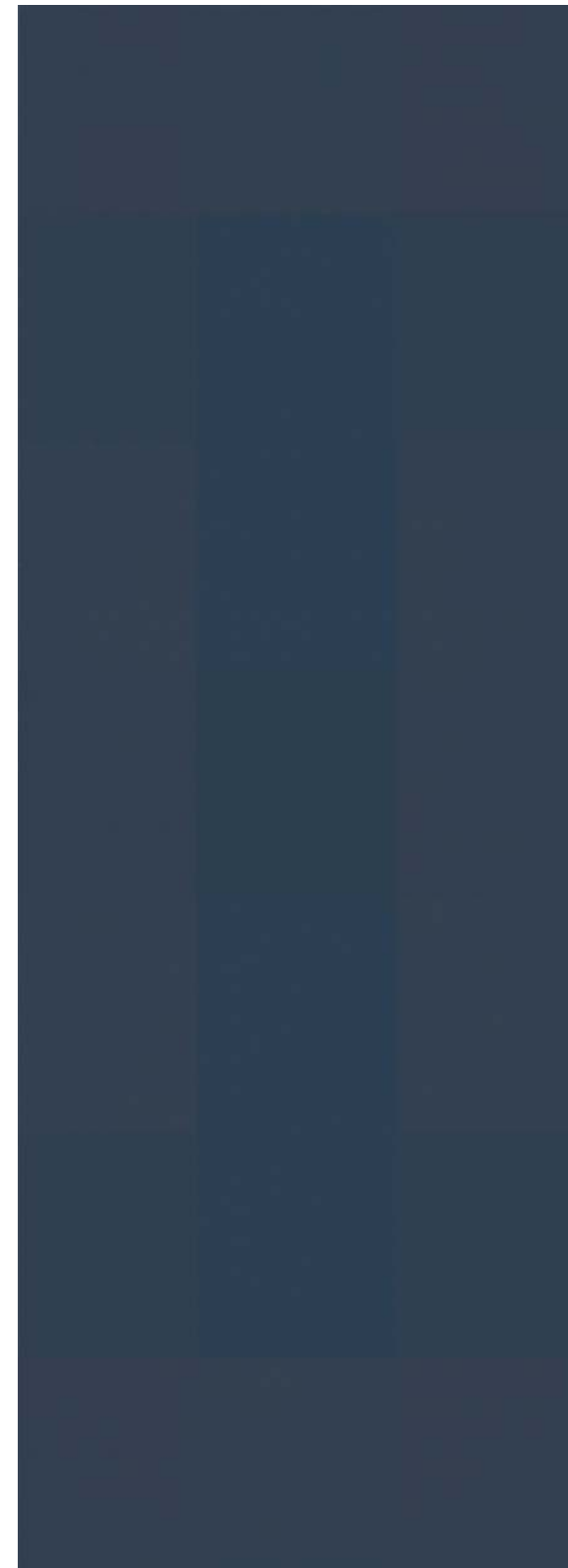
Neil A. Armstrong i els seus companys possiblement tenien sobre la tauleta de nit, com a bons nord-americans, la Bíblia oberta a l'Apocalipsi, allà on diu: "Llavors aparegué al cel un gran senyal prodigiós: una dona que tenia el sol per vestit, amb la lluna sota els peus i duia al cap una corona de dotze estrelles"<sup>12</sup>. Aquesta referència havia estat la base de les iconografies de la Immaculada Concepció al llarg del segle XVII. En aquest període, la representació de la lluna reflectia les contradiccions entre la tradició i les noves visions des del telescopi recollides per Galileu (1609-1610), una visió entre la tradició d'una lluna cristal·lina i mig diàfana i les observacions dels relleus i cràters que el nou telescopi permetia conèixer. Exemplifiquen aquestes dues visions, de la mateixa època (ca. 1619): la Immaculada de Pedro Pacheco de la catedral de Sevilla i la de Diego Velázquez, ara a la National Gallery de Londres<sup>13</sup>.

Quan la natura apareix com a especial objecte d'atenció de la ciència, podem veure noves representacions pictòriques de la lluna, com la que va realitzar John Russell *La Lluna* (ca. 1795), un estudi en pastel des d'un telescopi i un exemple de l'art d'aquest període, com a ajuda a la investigació científica<sup>14</sup>. Es pot trobar una representació ordenada d'aquestes imatges en el catàleg de l'exposició *Dans le champ des étoiles. Les photographes et le ciel 1850-2000*<sup>15</sup>. Va ser només a partir del desenvolupament de la fotografia que es va poder generalitzar una imatge de la lluna més lliure de fantasies<sup>16</sup>.

Després de la petjada de Neil Armstrong sobre la lluna, Thomas Ruff va donar a la fotografia un altre nivell. Sembla ser que Ruff dubtava entre dedicar-se a la fotografia o a l'astronomia. A la *Documenta IX*<sup>17</sup> de Kassel, va presentar una fotografia d'aquesta nova visió del cel recordant-nos l'origen científic inicial d'aquest mitjà. Una fotografia de cinc metres d'alçada d'un cel estrellat, en blanc i negre, una de les moltes fotografies que va comprar a l'European Southern Observatory, que després manipulava subtilment. Thomas Ruff (figura 120) les va transformar en obres sublimes i les va portar del camp de la ciència al de l'art<sup>18</sup>.

Certament, les visions de la lluna i del cel han anat canviant paral·lelament a les aportacions de la ciència, aquest és un *leit motif* que acompanyarà aquest relat. Priscilla Colt, en comentar el llibre de George Kubler, *La configuración del tiempo*, ens planteja la necessitat de tornar a reunir la història de la ciència i la història de l'art<sup>19</sup>. S'ha assenyalat que els artistes dels anys 1960 eren possiblement més conscients de la història de l'art que cap altra generació anterior. En aquest debat, el crític Clement Greenberg recuperava els elements deixats de banda, en el procés d'evolució de les avantguardes, en considerar el passat com la base de les innovacions que s'estaven portant a terme<sup>20</sup>. Més recentment s'ha plantejat, que la història de la relació entre l'art i la ciència és també la història del conflicte entre el coneixement empíric i l'abstracte, entre l'ull i la ment i que l'art contemporani està revivint aquest debat<sup>21</sup>.

Figura 6.  
Ad Reinhardt  
*Abstract Painting*  
1953  
Oli sobre tela. 50,8 x 25,4 cm





22. Barbara Rose (ed). *Art as Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1991 (reimpressió de l'original: Nova York: Viking Press 1975) pp. 4-8.

23. Daniel Wheeler. *Art since Mid-Century. 1945 to the Present*. Londres i Nova York: Thames and Hudson, 1991, p. 60.

24. Eric Valentin. "Avec Reinhardt, libérer le regard". *Artstudio 16*, primavera 1990, p. 52.

25. Barbara Rose a la introducció de Barbara Rose (ed). *Art as Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1991, (reimpressió de l'original, Nova York: Viking Press 1975) p. xv.

26. Ad Reinhardt a: Barbara Rose (ed). *Art as Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1991, (reimpressió de l'original, Nova York: Viking Press 1975) pp. 62-63.

27. Irving Sandler. *Le triomphe de l'art américain*, vol. 2. París: Editions Carré, 1990 (hi ha una edició en castellà), p. 14.

28. Lucy R. Lippard. *Overlay. Contemporary Art and the Art of Prehistory*. Nova York: Pantheon Books, 1983, p. 79.

29. George Kubler. *La configuración del tiempo*. Madrid: Nerea, 1988, pp. 186-187.

Extraordinàriament influït pel text de George Kubler, sobretot per les seves conclusions, l'artista nord-americà Ad Reinhardt explica, en una síntesi autobiogràfica, que va néixer el 1913, quan Kasimir Malevich va pintar la seva primera pintura geomètricoabstracta. Reinhardt va presentar les seves 120 pintures, *Ultimate Paintings* (figura 6) al Jewish Museum de Nova York el 1966, tot just un any després que l'home es passegés per primera vegada per l'espai<sup>22</sup>. Aquestes pintures últimes o pintures finals se situen en el mateix entorn cultural i temporal definit per la nova percepció de l'espai i del cosmos. Del 1954 al 1967, data de la seva mort, Reinhardt havia fet l'últim pas reduït en les seves pintures, el color al negre –l'absència de color-. Segons Daniel Wheeler, les *Ultimate Paintings* eren la culminació de la seva recerca sobre com havia de ser la pintura contemporània, les últimes que es podien pintar<sup>23</sup>. Per Eric Valentin<sup>24</sup> les pintures d'Ad Reinhardt són paradigmes d'una reorientació radical de la mirada, són representacions negatives de l'irrepresentable, que no representen res, per tant, no és accidental que les seves pintures no siguin reproduïbles<sup>25</sup>.

El 1962, Ad Reinhardt explicava una de les seves pintures negres: una tela quadrada, neutra, sense forma; de 5 peus d'ample i 5 peus d'alçada, tan alta com l'home, tan ampla com els braços oberts de l'home, ni gran ni petita, sense mida; seccionada en tres troços, sense composició, una forma horitzontal que nega una vertical, sense forma, sense part superior ni inferior, sense direcció; de tres colors, més o menys, foscos, sense llum, sense contrast, sense color; amb pinzellades que esborren les pinzellades; una superfície pintada lliurement a mà, mat, plana, sense brillantor, sense textura, no lineal, amb els límits ni durs ni tous i que no reflecteix el seu entorn; una pintura pura, abstracta, no objectiva, sense temps ni espai, ni canvi ni relació, una pintura desinteressada; un objecte que és conscient, no inconscient, transcendent i ideal, que no es preocupa de res més que de l'art i que no és en absolut antiart<sup>26</sup>. Els seus contemporanis, però, li retreien el seu virtuosisme en la pràctica pictòrica<sup>27</sup>.

Les posicions d'Ad Reinhardt, essencialment vinculades als seus monocròms, han estat un estímul constant en el desenvolupament d'aquesta tesi. Quan Reinhardt plantejava que la pintura o l'art, tornaria a començar una altra vegada des de zèro i afirmava que cercava el buit, de fet estava oferint el buit com a contingut<sup>28</sup>. El seu repte estava marcat per les posicions de George Kubler, que deia que potser les possibilitats de la forma i del significat a la societat humana, ja han estat traçats en la seva totalitat, en algun o altre lloc i temps de manera més o menys incompleta i que ens correspon a nosaltres i als nostres descendents, escollir quan necessitem aquest tipus de formes incompletes i que cada generació anirà reavaluant aquelles parts del passat que més es refereixin als seus interessos presents<sup>29</sup>.

Per Barbara Rose<sup>30</sup>, l'obra d'Ad Reinhardt també obre una nova via a partir de la seva consideració sobre el gran art, que tan sols pot perdurar com un art de valor moral i espiritual a partir de la base de les visions tradicionals d'Orient superposades a tota la tradició de l'art occidental, on l'artista s'emancipi, d'una vegada per sempre, de la servitud de l'aparença<sup>31</sup>. Com els romàntics, Ad Reinhardt veia l'art com una manifestació essencial de la llibertat humana, una llibertat concebuda més en termes orientals que occidentals<sup>32</sup>. En aquest marc conceptual, el crític Clement Greenberg emfasitza el valor de les pintures de Reinhardt com a noves icones de la seva època<sup>33</sup>. Fent referència a una pàgina negra de les novel·les de Lawrence Sterne del segle XVIII, el també crític Robert Hughes<sup>34</sup> relaciona aquestes pintures negres amb la tradició puritana d'Amèrica, amb el seu rebuig a qualsevol mena de sensualitat en la pintura abstracta. Una tradició puritana que rebutja el misticisme, seguint les manifestacions de l'escola de Nova York dels anys 1950: de les malles de Mondrian i del quadrat negre de Malevich.

Però és a través de la relació personal i directa amb tres artistes que acaba de definir-se el meu interès per l'objecte d'aquesta tesi. Podria situar en primer lloc –estic parlant aquí en termes de seqüència personal– l'exposició de l'obra de Caspar David Friedrich (1774-1840) al Museo del Prado, el 1992. Llavors, Friedrich era ben bé un desconegut aquí<sup>35</sup>. Vaig poder tornar a veure el seu quadre *Monjo caputxí a la vora del mar*, (1808-1810) (figura 8) deu anys després, a Berlín, en el seu emplaçament habitual, amb el seu *pendant* titulat *Abadia al bosc d'alzines*. Al Museu del Prado, vaig fer l'exercici de mirar tan sols el cel de cada obra (figura 7) i així, se'm van crear noves imatges on les pintures de Caspar David Friedrich es transformaven en noves visions contemporànies, però mantenien sempre aquella expressió seva, de la dedicació de l'home a l'infinit, que ha estat una característica exclusiva de l'art de Friedrich<sup>36</sup>. En realitat aquesta és la visió que l'artista atribuïa al seu observador solitari, sovint representació d'ell mateix.

El catàleg de l'exposició de Caspar David Friedrich al Museu del Prado oferia un excel·lent material d'aproximació. Sigried Bertuleit<sup>37</sup>, en comentar el quadre *Monjo caputxí a la vora del mar*, planteja que en determinats moments de la història, es produeixen analogies entre certes obres d'art (pseudomorfisme) i que s'ha comparat aquesta pintura de Friedrich amb altres obres d'art contemporani com les de Rothko (figura 99) i que s'ha subratllat que la seva forma complexa "destrueix simbòlicament l'espai i el temps"<sup>38</sup>. Bertuleit, també assenyala que probablement es tracta d'una mena d'autoretrat de Friedrich. El personatge s'enfronta a l'univers conscient de la seva inferioritat davant la immensitat i s'encara als elements que l'envolten que encarnen el "sublim", segons la concepció d'Edmund Burke a *Indagació filosòfica de les nostres idees referents al sublim i al bell*, de 1757. Però, com també assenyala el seu intèrpret Carl

30. Barbara Rose a la introducció de Barbara Rose (ed). *Art as Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1991 (reimpressió de l'original Nova York: Viking Press 1975) p. xvii.

31. Eric Valentin. "Avec Reinhardt, libérer le regard". *Artstudio 16*, primavera 1990, p. 61.

32. Barbara Rose a la introducció de Barbara Rose (ed). *Art as Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt*. Berkeley, Los Angeles: University of California press, 1991 (reimpressió de l'original: Nova York: Viking Press 1975, p. xvi.

33. David Hopkins. *After Modern Art 1945-2000*. Oxford i Nova York: Oxford University Press, 2000, pp. 131-132.

34. Robert Hughes. *American Visions. The Epic History of Art in America*. Londres: The Harvill Press, 1997, pp. 558-560.

35. "Caspar David Friedrich és un desconegut a Espanya", així comença el "Prólogo para españoles" de Guido Brunner en el catàleg d'aquesta exposició. Cfr. Werner Hofmann (dir). *Caspar David Friedrich. Pinturas y dibujos*. Catàleg d'exposició. Madrid: Museo del Prado, 1992, p. 18.

36. Fritz Novotny. *Pintura y Escultura en Europa 1780-1880*. Madrid: Cátedra, 1981, p. 93.

37. Werner Hofmann (dir). *Caspar David Friedrich. Pinturas y dibujos*. Catàleg d'exposició. Madrid: Museo del Prado, 1992, p. 128.

38. Hans Ost. "Einsiedler und Mönche in der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts", Bonner Beiträge zur Kunstwissenschaft, vol. XI. Düsseldorf, 1971, pp. 110, 220; Werner Sumowski. *Caspar David Friedrich. Studien*. Wiesbaden, 1970, p. 12. Citats a: Werner Hofmann (dir). *Caspar David Friedrich. Pinturas y dibujos*. Catàleg d'exposició. Madrid: Museo del Prado, 1992, p. 128.



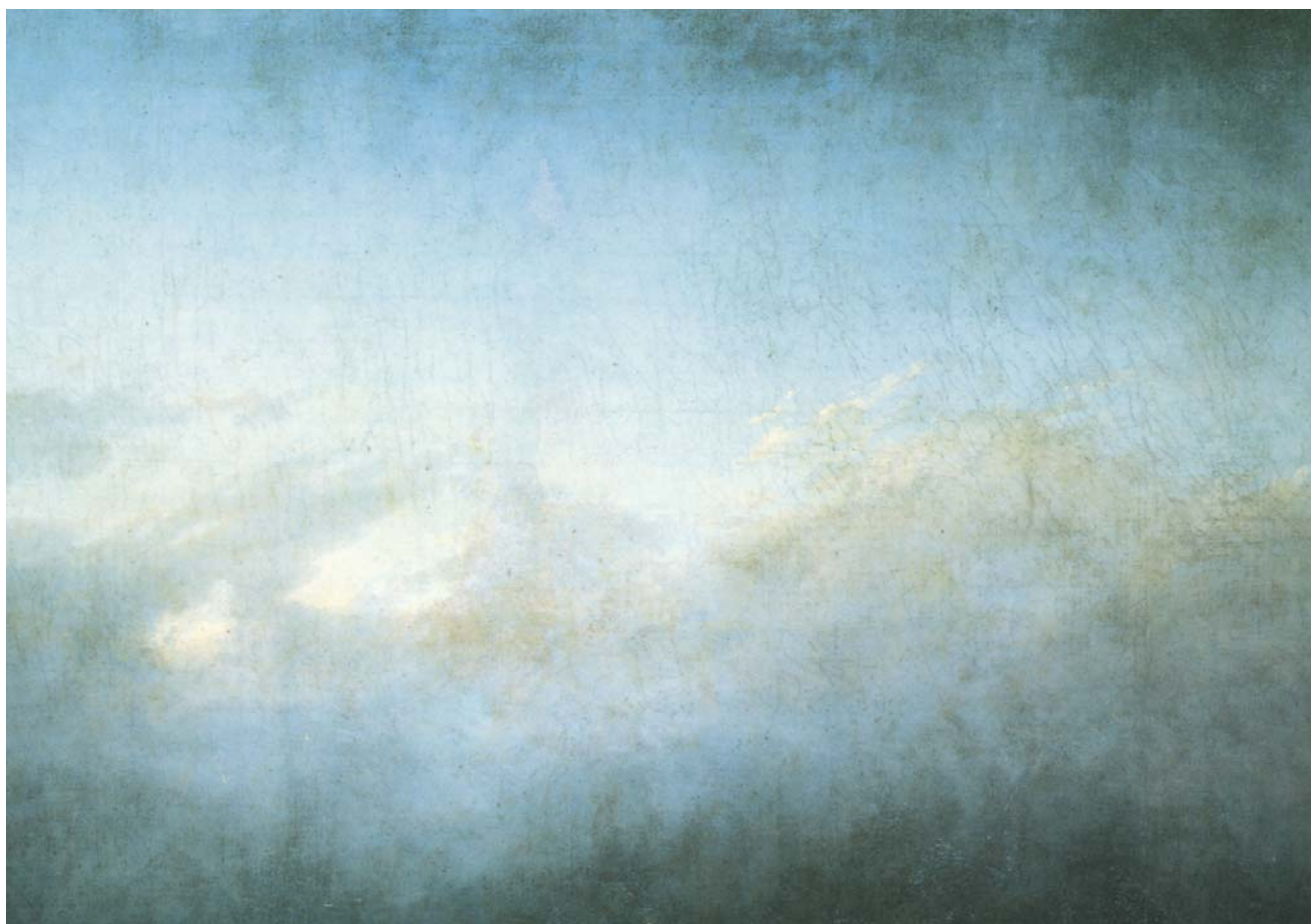


Figura 7.  
Caspar David Friedrich  
*Monjo caputxí a la vora del mar*  
1809-1810  
Detall

Gustav Carus en el seu llibre *Cartas sobre la pintura de paisaje*: “el cel envoltant, com a paradigma de l’aire i de la llum, és la imatge de l’infinít i així, com ja s’ha assenyalat, per la seva mateixa condició, fonamenta el sentiment d’una orientació vers l’infinít”<sup>39</sup>. Les obres de Friedrich, de fet els seus cels, passarien a ser, des d’aquest moment, un punt de partida essencial de la meua pròpia obra i una aproximació als aspectes romàntics del sublim.

El quadre *Monjo caputxí a la vora del mar* pot considerar-se com l’arquetip del paisatge de Caspar David Friedrich, és la imatge que ofereix el model vers el qual tendien les diferents categories del paisatge que la seva obra proposava, sempre en la seva essència<sup>40</sup>. El caràcter còsmic que s’ha subratllat sovint en aquesta representació –el mar informe que evoca l’apeiron original o bé la tenebra de les aigües primigènies, matrius de l’univers– és en realitat secundari aquí, en tot cas està fortament temperat per una intenció ben diferent per part de Friedrich: la voluntat de representar un món interior, amb un mínim d’aparences, però carregades de la màxima intensitat<sup>41</sup>.

En els primers estudis i dins del plantejament d’aquest punt de partida, em sembla interessant fer èmfasi en una nova visió del paisatge: la que proposa una aproximació romàntica cap a la natura, la de les noves pintures de paisatge com a retaules d’altar. Per exemple, *l’Altar de Tetschen* de Caspar David Friedrich (1807), és una nova imatge de la representació del diví enfront de les imatges tradicionals de les esglésies fins aquell moment<sup>42</sup>. Seria un cas clar del que ens explica l’historiador E. H. Gombrich d’adaptació de les funcions que una societat determinada assigna a la imatge visual<sup>43</sup>. A partir d’aquest punt, tal com havia dit Caspar David Friedrich, l’art, podia aparèixer com a mitjancer entre la natura i l’home i podia obrir una nova via per a la reflexió artística sobre el paisatge<sup>44</sup>.

Gustav Pauli, estudiós de l’art alemany, plantejava, el 1925<sup>45</sup>, que el primer que impressionava l’espectador de la seva època, en aproximar-se a la pintura de Caspar David Friedrich, era la singularitat de la seva expressió, la seva manera de treballar extraordinàriament neta, que destacava els contorns de la composició i la cobria amb una primera capa molt prima d’una pintura monocroma, sobre la qual, després estenia els colors brillants. Assenyalava que, la pintura de Caspar David Friedrich es podia contemplar en qualsevol moment de la seva creació i sempre com una cosa completa i acabada. Pauli es referia també a l’analogia referida per Willi Wolfradt, en la seva monografia sobre Friedrich, entre l’obra de l’artista alemany i la pintura de paisatge contemporània a la de Friedrich de l’Àsia oriental, especialment la de Hiroshige. Gustav Pauli diu que no es pot pensar en una relació directa. Per ell, es tractava més aviat d’un estat de sensibilitat semblant, que portava de manera espontània a formes també semblants, ja que tant el mestre alemany com el de l’Extrem Orient prenen el seu objecte des de lluny i mostraven el paisatge fent desaparèixer l’observador i fent-li contemplar una porció de la natura infinita que es desplega davant nostre, misteriosament, plena d’eterna vida. Per completar la impressió d’escenografia –que no s’ha de confondre amb teatral- sovint, davant de l’obra de Caspar David Friedrich, (figura 8) s’hi veu una mena d’altre jo ideal, un observador d’esquena a nosaltres que contempla el paisatge.

Des del món de l’ofici de la pràctica artística i des de l’aproximació a les cultures orientals, vaig tenir una impressió molt semblant davant l’obra de James Turrell, a la que vaig tenir davant de la de Caspar David Friedrich. El 1992 vaig conèixer James Turrell, en les visites que va fer a Barcelona arran de la realització de l’obra *Deuce Coop*, al convent de Sant Agustí de la nostra ciutat. De seguida em vaig interessar pel conjunt de la seva obra.

El mateix any, a Madrid, vaig poder veure una exposició significativa de la seva obra, una obra que em va fascinar. L’atmosfera nebulosa de la seva

39. Carl Gustav Carus. *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje. Diez cartas sobre la pintura de paisaje con doce suplementos y una carta de Goethe a modo de introducción*. Madrid: Visor, 1992, p. 84.

40. Gabrielle Dufour-Kowalska. *Caspar David Friedrich. Aux sources de l’imaginaire romantique*. Lausanne: Éditions L’Age d’Homme, 1992, p. 105.

41. Gabrielle Dufour-Kowalska. *Caspar David Friedrich. Aux sources de l’imaginaire romantique*. Lausanne: Éditions L’Age d’Homme, 1992, pp. 105-108.

42. Wieland Schmied. *Caspar David Friedrich*. Nova York: Harry N. Abrams Inc., 1995, p. 22.

43. E. H. Gombrich. *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. Barcelona: Debate, 2003, p. 48.

44. Cfr. Sigfrid Hinz. *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*. Múnic i Berlín: Rogner & Bernhard, 1968, p. 91. Citat a: Javier Arnaldo. *Estilo y Naturaleza. La obra de arte en el Romanticismo alemán*. Madrid: Editorial Visor, 1990, p. 128.

45. Gustav Pauli. *Arte del Clasicismo y del Romanticismo*. Historia del Arte Labor XIV. Barcelona, Madrid, Buenos Aires i Rio de Janeiro: Editorial Labor, 1948 (edició original alemanya 1925), pp. 117-118.



46. Thomas M. Meisser. *James Turrell*. Catàleg d'exposició. Madrid: Edition Cantz-Fundació La Caixa, 1992, p. 6.

47. Craig Adcock. *James Turrell. The Art of Light and Space*. Berkeley, Los Angeles i Oxford: University of California Press, 1990, p. 209.

llum i la realitat immaterial de les seves projeccions (figura 9) van ser un extraordinari descobriment personal, que se superposava a les imatges del cel de Caspar David Friedrich. “A les mans i a la ment de James Turrell, deia Thomas M. Messer, comissari de l'exposició, la llum és alhora font, contingut, material i forma. De manera inevitable, el diàleg de l'artista amb la substància de la llum esdevé científic, filosòfic i místic, dimensions que es traslladen també a l'espectador”<sup>46</sup>. Per mi, habituada a treballar amb un altre material no tradicional en l'art, com la ceràmica, l'aportació de James Turrell que treballa també amb un altre material no convencional, com la llum, va ser un gran descobriment.

L'empresa de James Turrell, explica Craig Adcock en la monografia més coneguda de l'artista, és comparable a la d'Ad Reinhardt, tot i que, a més, deixa enrere el convencionalisme residual de la tela buida de l'expressionisme abstracte. De la mateixa manera que en les pintures negres d'Ad Reinhardt (figura 6) el buit a les imatges de llum de Turrell és una part important de la seva energia. Fins i tot la llum pura s'aproxima molt més als objectius plantejats per Reinhardt, d'arribar a una despreocupació de tot allò que no sigui art. La simplicitat i el tractament directe de les imatges de llum de Turrell emfasitzen la naturalesa espacial de les habitacions que ocupen, on l'espai té una presència pròpia i és simplement “res” al voltant d'altres objectes. La llum, omple l'espai de manera que se sent físicament i s'ha buidat de tot el que no sigui espai. Dins d'aquestes reduccions, l'obra de James Turrell esdevé simplement llum, simplement art. El buit no és de cap manera insuficient o poca cosa i tal com succeïa a les pintures negres d'Ad Reinhardt, no hi ha ironia en aquesta reducció<sup>47</sup>.

Glòria Moure, comissària de la mostra *Configuracions Urbanes*, que va organitzar l'Olimpíada Cultural en ocasió dels Jocs Olímpics de Barcelona del 1992, comenta *Deuce Coop*, l'obra de James Turrell, a l'antic convent de sant Agustí de Barcelona, i explica que el fet d'aconseguir que l'obra d'art sigui una repetició d'ella mateixa, una tautologia, ha estat una de les ambicions més radicals i esforçades de la segona meitat del segle XX en l'art contemporani. Aquesta aproximació, continua dient, va trobar el seu ferment més adequat en l'empirisme nord-americà, tot i que es va diferenciar netament segons si es tractava de creadors que procedien de la Costa Est o de la Costa del Pacífic. En el primer cas, l'enfocament es va centrar en l'inevitable contingut conceptual de tota percepció, demostrant, d'aquesta manera, una clara influència europea. A la Costa Oest, en canvi, la qüestió rellevant no va ser destil·lar el que és purament plàstic del procés perceptiu, sinó concentrar-se en la mateixa percepció i James Turrell n'és un dels exponents més clars. Turrell entén l'art com a coneixement i experiència, afectat per la fenomenologia psicològica, per bé que, en la mesura del possible, separat d'intel·lectualitzacions innecessàries. Complexes tecnològicament, però senzilles en la seva factura, les obres de James Turrell es configuren a base de projeccions lumíniques difuses o



Figura 8.  
Caspar David Friedrich  
*Monjo caputxí a la vora del mar*  
1809-1810  
Oli sobre tela  
110 x 171,5 cm



Figura 9.  
James Turrell  
*First Moment*  
2003-2004  
Llum fluorescent

48. Gloria Moure. *Configuracions Urbanes*. Barcelona: Edicions Polígrafa-Olimpiada Cultural, 1994, p. 169 i ss.

49. James Turrell a: Ferran Bono. "James Turrell, artista: Los efectos espirituales y físicos están dentro de la luz", a: *El País* 13 de juliol del 2002, p. 35.

50. Olga Spiegel. "El californiano James Turrell presenta sus sorprendentes espacios de luz en el IVAM". *La Vanguardia*. Barcelona, 15 de desembre del 2004, p. 46.

51. Ana Maria Torres (ed.). *James Turrell*. Catàleg d'exposició. València: Institut Valencià d'Art Modern, 2004, p. 235.

52. Cfr. [http://guggenheim.org/exhibitions/singular:forms/highlights\\_9a.html](http://guggenheim.org/exhibitions/singular:forms/highlights_9a.html), consultada 2004.

53. Lucy R. Lippard. *Overlay. Contemporary Art and the Art of Prehistory*. Nova York: Pantheon Books, 1983, p. 77.

54. Lawrence Weiner, text inclòs a: *Mistral. Approximative Proposal*. 1994. Col·lecció: Ajuntament de Barcelona, exposat a: "Barcelona del 1979 / 2000 el desenvolupament a la ciutat de qualitat, 1999". Seu del Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Barcelona. El text en l'original anglès és el següent: "within a city resplendent with statues high above/ the population on podium after podium/ as the populace enter l'avinguda mistral the plinths/ themselves are found to contain the substance of statues: / Those things that human beings have wrought from the objects & materials of the earth".

55. Ignasi de Lecea, Antoni Remesar, Carme Grandas (eds.). [www.bcn.es/artpublic](http://www.bcn.es/artpublic), consultada 2004.

d'una elevada resolució, que accentuen, alteren o subdivideixen espais interiors i també mitjançant absorcions arquitectòniques de llum exterior. En tots dos casos, el buit es transforma en atribut, fent tota objectualitat innecessària. A l'antiga caserna de sant Agustí, James Turrell subratlla una acurada distribució de llum cromàtica, el trajecte en forma de "T" que condueix al claustre ocult del convent. El seu "passadís perceptiu" afegeix una inesperada dimensió artística a l'extraordinari recorregut conformat per la història<sup>48</sup>.

Deu anys més tard, mentre es redactava aquesta tesi, el 2002, James Turrell va visitar València, per preparar una exposició de la seva obra a l'IVAM, que es va poder veure el 2004-2005. En una entrevista, Turrell comentava com n'és d'essencial la llum en tota la història de l'art, des de Velázquez, a Caravaggio, a Goya... fins als impressionistes<sup>49</sup>. A la presentació de l'exposició, el 2004, Turrell afegiria que tot i que el seu treball és tridimensional, es relaciona més amb la pintura que no pas amb l'escultura<sup>50</sup>.

Una de les peces que es van mostrar a l'exposició de l'IVAM de l'obra de James Turrell és *First Moment* (2003-2004), exposada per primera vegada a la galeria Pace Wildenstein de Nova York. El catàleg de l'exposició de l'IVAM<sup>51</sup> la reproduïx, és la fotografia que il·lustra aquest text (figura 9) que per mi, és una clara referència al *Monjo caputxí a la vora del mar* (figura 8) de Caspar David Friedrich. De la mateixa manera que Caspar David Friedrich, James Turrell necessita la presència humana en el seu infinit de llum per explicar aquesta obra.

Més tard, el 1995 vaig tenir ocasió de tractar Lawrence Weiner, quan ja havia establert el meu treball d'investigació. Weiner em va atraure cap a les àmplies possibilitats de la lletra i la paraula, del llenguatge com a mitjà<sup>52</sup> (figura 10) i com a element d'expressió personal des de plantejaments ben diversos: l'obsessió dels minimalistes i dels conceptualistes per la paraula aïllada, per la geometria bàsica, per la repetició, pels mòduls, les mides i els mapes<sup>53</sup>.

En aquella època Lawrence Weiner treballava en la seva obra per a l'avinguda Mistral de Barcelona. En el croquis que titula *Approximative proposal* (1994), Weiner planteja les seves bases conceptuals: una ciutat lluminosa amb estàtues que s'alcen arreu, una població entre blocs, quan els veïns surten a l'avinguda Mistral, els plinths esdevenen contenidors de l'essència de les estàtues: allò que els éssers humans han forjat a partir dels objectes i dels materials de la terra<sup>54</sup>.

Vicenç Altaió comenta aquesta obra en el catàleg d'art públic de Barcelona<sup>55</sup> i explica que la poesia o els eslògans morals, no tenen corporeïtat objectual en la ciutat contaminada pels signes publicitaris i la xerrameca

pública. Els poetes, diu, a tot estirar són rememorats pels seus cognoms quan donen nom a la llista de carrers. La vella estructura urbana de blocs i vies, amb els seus talls i ritmes, s'assembla a l'esquelet de la forma d'una composició poètica antiga. La poesia contemporània, en canvi, com el nou urbanisme, se'ns apareix més racional i alhora dinàmica, polivalent i fragmentada. I continua dient: l'avinguda Mistral celebra un poeta d'abans del trànsit rodat i un poeta del món antic és homenatjat per un artista radical de l'art conceptual. Frederic Mistral (1830-1914), paral·lel a la Renaixença catalana, exaltava, amb sobrietat clàssica i localisme popular, la llengua de la Provença que, en temps medievals, compartia un mateix espai idiomàtic que el català literari. Amb rigor cartesià, tres mòduls pesants i voluminosos, estirats i ritmats en tres parterres, fan del sòcol una estatuària sense figura antropomòrfica. És el lloc només del llenguatge. A la cara frontal del poliedre, es llegeix una apologia de la llengua mare de Mistral. Escrita a l'edat de quinze anys (la inscripció dóna la data de 1845), el seu pensament s'expressa en la "dolça" llengua mare "estimada" i protesta pel fet que pugui ser oblidada. Altaió finalitza el seu comentari explicant que l'artista del llenguatge Lawrence Weiner, nord-americà i poliglota, insereix tres missatges a cada cub i els multiplica per quatre llengües: les llengües d'àmbit restringit (el provençal i el català) a les cares laterals, i les llengües imperials (el castellà i l'anglès) a la superfície, a l'abast dels ulls. El català, la llengua local; el provençal, la llengua del poeta; el castellà, la llengua veïna, i l'anglès, la llengua de l'artista. Tota una comunitat multilingüe de relacions interhumanes. El signe &, que és la copulativa de l'alfabet universal, cus visualment el llenguatge i el missatge. Els tres sintagmes "& quelcom forjat", "& quelcom donat al mar" i "& quelcom teixit" són esculpits a la pedra dura, com l'acció del foc, la recepció de la memòria i l'artesanía de l'escriptura. Tres colors han estat seleccionats en correspondència amb els tres continguts. Amb gran austeritat, l'artista Lawrence Weiner transforma el signe en objecte, la llengua en forma i el missatge en color. La cultura de l'amor a la llengua crea una tensió viva enfront de la lapidària cultura de la mort.

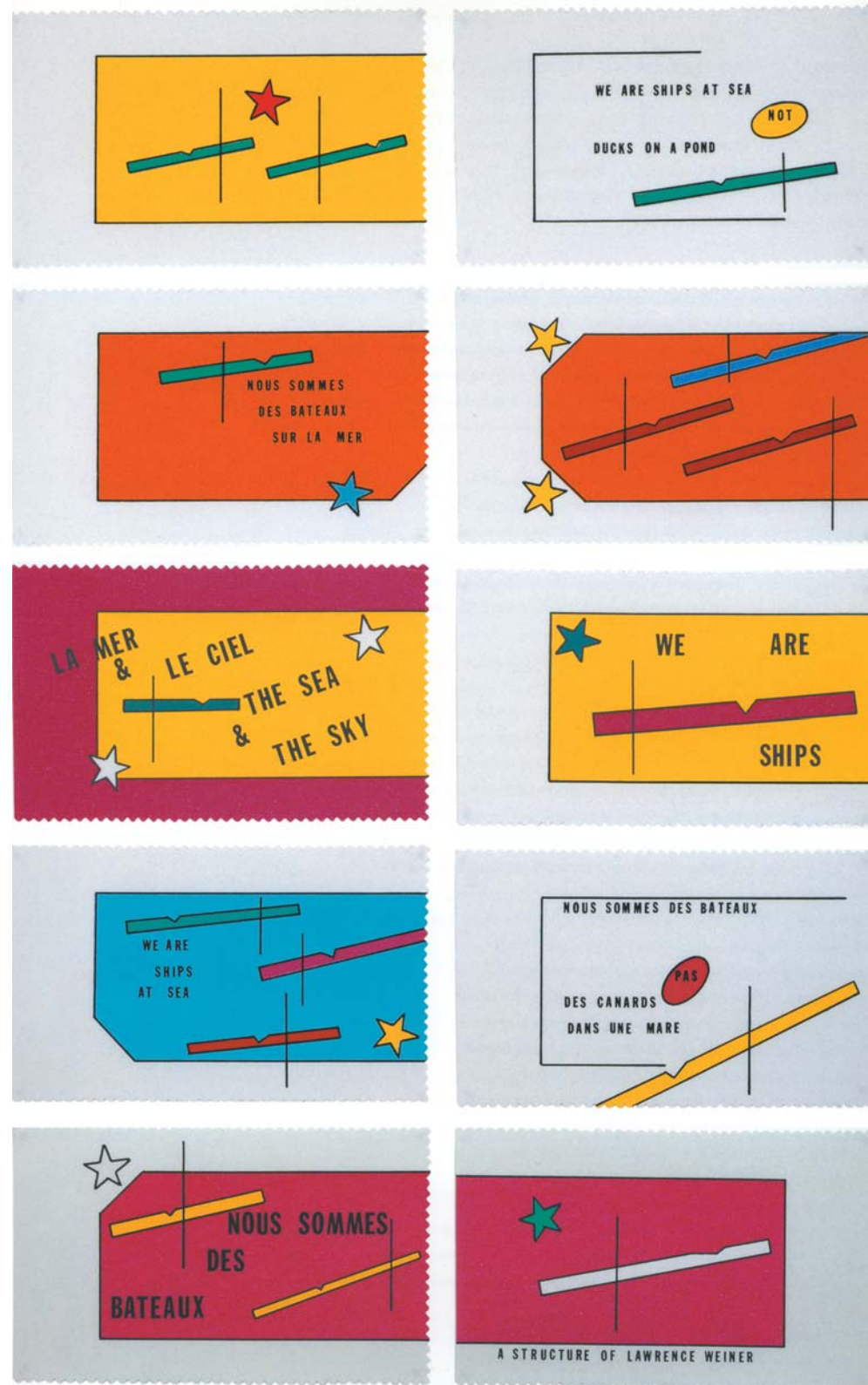
La imatge que es reproduïx en aquest apartat, és una pàgina del llibre de Lawrence Weiner *THE SKY & THE SEA / LA MER & LE CIEL* (figura 10) un llibre d'artista publicat a Estrasburg el 1986<sup>56</sup>. Weiner sempre ha explicat que entén els llibres d'artista com un altre mitjà d'expressió. La descripció d'un llibre, en tant que espai alternatiu<sup>57</sup>, col·loca al llibre d'artista en un context històric, de posicions avantguardistes, que se situa fora de les pràctiques artístiques convencionals. Quan es miren els diferents tipus de publicacions d'artistes d'aquest segle, és pràcticament impossible de trobar-hi un paradigma continuat, ja que en relació a altres pràctiques artístiques, la funció de les publicacions canvia segons les necessitats. En qualsevol cas, aquesta obra ens torna a aproximar al cel i a les estrelles i ens planteja una nova forma d'expressió.

56. Reproduïda a Alexander Alberro, Alice Zimmerman, Benhamin H.D. Buchloh, David Batchelor. *Lawrence Weiner*. Londres: Phaidon, 1998, p. 21.

57. Dieter Schwarz. *Lawrence Weiner Books 1968-1989*. Colònia: Le Nouveau Musée, 1989, p. 120.



Figura 10.  
Lawrence Weiner  
*The Sky & the Sea /  
La Mer & Le Ciel*  
1986



Aquest final del punt de partida ha esdevingut, sense voler, un capítol d'agraïments, i aquí és obligat assenyalar que la visió contemporània de la història de l'art de Robert Rosenblum, ha estat probablement un dels descobriments personals més importants en el procés de desenvolupament d'aquesta tesi. La seva visió contraposa la història de l'art tradicional, que va de Giotto a Cézanne, a la continuïtat de l'actitud romàntica, que va de Friedrich a Rothko<sup>58</sup> –jo afegiria a Turrell–, tota una nova visió que estableix un nou ordre de lectura i de percepció de la història de l'art. En un altre text, Rosenblum assenyala que, segons el seu parer, un artista que encara treballa dins la vella i no trencada tradició del Romanticisme és Richard Long, (figura 11) i que si hagués de votar avui un candidat per perpetuar les imatges, els sentiments i les emocions d'algú com John Constable (figura 66) o Wordsworth, votaria per ell, en tant que manté, caminant, tocant, sentint i acumulant, la mateixa comunió màgica amb la natura<sup>59</sup>. Long podria ampliar l'interval romàntic establert per Robert Rosenblum: després de Rothko (figura 99) i de Turrell (figura 9).

Tot i la seva originalitat, la trajectòria artística de Richard Long se situa en la tradició anglesa dels diaris de viatge, de la presència solitària en la natura<sup>60</sup>. Caminar ha estat considerat com un mitjà per concretar i aclarir emocions en moltes cultures i la cultura anglosaxona del segle XX és una de les que més importància hi ha donat. Lucy R. Lippard<sup>61</sup> explica que Lawrence Weiner li havia comentat que els esquimals aconsellen a una persona disgustada, per relaxar-se, que surti i camini fora del seu àmbit, a través del paisatge, en línia recta i que marqui amb un pal el punt en què se sobreposa al disgust i que aquest pal, que marca la llargada del camí, és el que reflecteix la dimensió del disgust.

Sigui de la mà de Robert Rosenblum o bé de la d'alguns artistes com Lawrence Weiner, al llarg d'aquesta exposició, apareixerà una teranyina de relacions creuades, intel·lectuals i personals, que validaran la primera intuïció d'aquesta tesi. Si l'art ja no té essència, sinó que tendeix vers el no res i no expressa res, queda com a mínim la relació amb la seva pròpia història<sup>62</sup>, llavors, l'art i la metafísica esdevindran una trobada de l'home amb la natura<sup>63</sup>. Aquest és el punt de partida que explica Richard Long quan diu: "La font de la meua obra és la natura. Una passejada només és un estrat més, una marca més que se situa sobre milers d'altres estrats de la història humana i geogràfica sobre la superfície de la Terra"<sup>64</sup>. A més de l'esforç, que pot significar una travessia en solitari d'aquestes característiques, Long (figura 11) introdueix en el seu art creador, un concepte que parteix dels pintors romàntics: el del viatge. Manuel García Guatas, compara el seu paradigma de contemplació i d'integració solitària en la natura, mitjançant el viatge, amb la pintura del tan sovint evocat Caspar David Friedrich<sup>65</sup>. L'excursió de Long és solitària, com l'èxtasi de l'escalador que arriba al cim o l'emoció que posa la pell de gallina del *Monjo caputxí a la vora del mar* de l'artista alemany<sup>66</sup>.

58. Robert Rosenblum. *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico. De Friedrich a Rothko*. Madrid: Alianza Editorial, 1975.

59. Robert Rosenblum. "Towards a Definition of New Art" a: Andreas Papadakis et al. *New Art. An International Survey*. Londres: Academy Editions, 1991, p. 48.

60. Liliana Albertazzi ed. *Différentes Natures, visions de l'art contemporain*. Catàleg d'exposició. París: Ministère de la Culture et de la Francophonie, 1993, p. 148.

61. Lucy R. Lippard: *Overlay. Contemporary Art and the Art of Prehistory*. Nova York: Pantheon Books, 1983, pp. 122-130.

62. Gilles A. Tiberghien. *Land Art*. París: Carré, 1993, p. 133.

63. W. Worringer. *Abstracción y naturaleza*. Mèxic: Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 27.

64. Daniel Wheeler. *Art since Mid-Century. 1945 to the Present*. Londres i Nova York: Thames and Hudson, 1991, pp. 264-265.

65. Manuel García Guatas, "Paisaje, tradición y memoria" a: Javier Madruelo, (coord.). *Actas. El paisaje. Arte y naturaleza. Huesca 1996*. Huesca: Diputación de Huesca, 1996, p. 78.

66. Gloria Moure. *Richard Long. Spanish Stones*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1999, p. 130.

Durant el segle XX, a mesura que s'ha anat desenvolupant el coneixement del món, també s'ha anat canviant la perspectiva sobre el lloc que ocupa l'home, l'artista i l'observador. Les filosofies orientals i occidentals ja no s'exclouen mutuament, sinó que actualment sovint semblen dir el mateix i potser tenen els mateixos orígens<sup>67</sup>. Entre les influències orientals més recents sobre l'art modern, la que potser ha tingut una major influència és la del budisme zen i els seus costums i filosofies afins del Japó, de l'Índia i la Xina. Però al llarg dels dos últims segles, aquest interès, que no és nou, s'ha anat infiltrant fermament i imperceptible en la consciència i en el subconscient occidental, encara que sovint s'hagin anat oblidant els orígens de moltes de les idees que s'hagin pogut experimentar. A través del seu propi cos com a mitjà, Richard Long ens presenta el que es mou i el que canvia de la natura, en tota la seva tangibilitat i intangibilitat, visibilitat i invisibilitat virtualment inalterada, dins del marc del continu real d'espai i temps que entenem com a vida. Des de molt aviat, Long es va sentir clarament fascinat pel moviment relatiu de les coses en l'espai i en el temps. Fins i tot va escriure una breu tesi sobre la teoria de la relativitat d'Einstein quan estudiava a l'escola d'art. Long ha fet fora, de la seva realitat pictòrica anterior, l'art abstracte i l'ha portat al món real de les idees, de les accions, del temps, de l'espai i del moviment. Ha alliberat l'art, del domini que exercia sobre si mateix i un cop ha resolt el problema, que la imatge sigui ella mateixa i no una simple representació, l'experiència de l'emoció davant de la substància, el color o la forma, adquireix un nou aspecte.

A la presentació dels viatges de Long, imatges i paraules són com dos viatgers que, amb diferents propòsits, van pel mateix camí amb diferents punts de partida, units tan sols pel propi camí. Com tots els objectes que



Figura 11.  
Richard Long  
*Línia al Japó.*  
*Mont Fuji*  
1979

es mouen, és difícil de veure'l clarament, a no ser que un es mogui amb ell. De la mateixa manera que els déus, Long és capaç de representar molts papers alhora: el d'artista, el de viatger, el d'explorador, el de pelegrí, el de bruixot, el de màgic, el de poeta peripatètic, el d'excursionista i el d'una persona de Bristol del segle XX i, en la imaginació, el de l'acompanyant dels seus passeigs, però, com la majoria dels artistes, roman virtualment invisible<sup>68</sup>.

Long és capaç de revelar idees sobre la natura i sobre les pautes de la vida mitjançant els seus passeigs i els llocs on s'atura, en part perquè, com el guerrer o el sacerdot zen, té molta disciplina i una magnífica formació, així com una extraordinària visió panoràmica de la vida, de l'estructura i de la naturalesa tradicional de l'art<sup>69</sup>. Per Richard Long, tot és simple i espontani, tot és veritat<sup>70</sup>. Això mateix és el que es tractarà de fer a partir d'aquí. Sobre la metàfora dels camins (figura 11) de Richard Long i amb la imatge llunyana del camí de Dant Alighieri, es recorreran, en aquest relat, set cels, set visions del cel, a través de set etapes.

1. ENTRE LA TERRA I EL CEL –interactuant amb el cel–
2. EL TEATRE DEL CEL –reproduint el cel a la terra–
3. UNA NOVA DIMENSIÓ –el temps del cel–
4. EL CEL I LES CIÈNCIES NATURALS –estudis de núvols–
5. AÏLLANT ESPAIS DE CEL SOBRENATURAL –representacions de l'atmosfera–
6. DEL CEL A L'ESPAI –del cel sobre la terra a la terra des de l'espai–
7. SÍMBOLS DEL CEL –abstraccions, lletres i estrelles–

Iniciem, doncs el viatge.

67. Anne Seymour, *Richard Long. Walking in Circles*. Catàleg d'exposició. Londres: Thames and Hudson Hayward Gallery, 1991, p. 12.

68. Anne Seymour, *Richard Long. Walking in Circles*. Catàleg d'exposició. Londres: Thames and Hudson Hayward Gallery, 1991, p. 7.

69. Anne Seymour, *Richard Long: Piedras*. Catàleg d'exposició. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, The British Council, 1986.

70. Gloria Moure, *Richard Long. Spanish Stones*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1999, p. 34.

